

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Fellip Agner Trindade Andrade

A exumação do autor na era digital

Juiz de Fora

2022

Fellip Agner Trindade Andrade

A exumação do autor na era digital

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Andrade, Fellip Agner Trindade.

A exumação do autor na era digital / Fellip Agner Trindade
Andrade. -- 2022.

207 f. : il.

Orientador: Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Autoria. 2. Recepção literária. 3. Era digital. 4. Globalização. 5.
Polissistemas. I. Ferreira, Rogério de Souza Sérgio, orient. II. Título.

Fellip Agner Trindade Andrade

A exumação do autor na era digital

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 13 de abril de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Carolina Alves Magaldi - Membro Titular Interno
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luiz Carlos Moreira da Rocha - Membro Titular Interno
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Juliana Gervason Defilippo - Membro Titular Externo
UniAcademia Centro Universitário

Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome - Membro Titular Externo
Universidade de Brasília

Juiz de Fora, 08/04/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Rogério de Souza Sergio Ferreira, Professor(a)**, em 13/04/2022, às 19:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Alves Magaldi, Professor(a)**, em 20/04/2022, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patrícia Trindade Nakagome, Usuário Externo**, em 20/04/2022, às 14:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Gervason Defilippo, Usuário Externo**, em 25/04/2022, às 08:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Carlos Moreira da Rocha, Usuário Externo**, em 25/04/2022, às 09:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **0738841** e o código CRC **C8F3AE8D**.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira, pela orientação e pelo respeito dedicados a mim e à minha pesquisa.

Ao Prof. Dr. Anderson Bastos Martins, que primeiro me apresentou aos estudos de Literatura e Globalização.

Aos meus Pais, que *tanto* me auxiliaram a chegar até aqui e sem os quais *nada* teria sido feito.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

A Anna Carolyna Barbosa, que descobriu o livro de Sérgio de Sá entre as estantes da Livraria Sebinho, em Brasília.

A Diego Alejandro Gallego Guevara, pela epígrafe das “Considerações finais”.

A Gabriela de Souza Pinto, pela nova introdução de *The Handmaid's Tale* e pelo texto de Carole Boyce Davies e a citação de Nancy Miller.

A Jéssica França de Oliveira, pelas trocas de mensagens e as ideias delas suscitadas.

A Jéssica Resende Ribeiro, pelo exemplo de Carmen Mola, postado no Instagram.

A Lucas Bertolino dos Santos, pelos artigos de Adriana Dória Matos e de Flavia Di Luccio e Ana Maria Nicolaci-da-Costa.

A Renata Rezende Menezes, pelo companheirismo no início do Doutorado.

À congressista da ABRALIC 2019 que me indicou a leitura de *O show do eu*, de Paula Sibilia, e da qual não tive a decência de perguntar o nome.

Aos membros das Bancas de Qualificação e de Defesa, Profa. Dra. Carolina Alves Magaldi, Profa. Dra. Juliana Gervason Defilippo, Prof. Dr. Luiz Carlos Moreira da Rocha, e Profa. Dra. Patricia Trindade Nakagome, pelas contribuições a esta Tese.

E a *Todos* que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a minha trajetória acadêmica e de vida, sobretudo aos Professores e às Professoras que tive em todos esses anos; especialmente àqueles e àquelas que *tanto* contribuíram para a minha formação pessoal e como pesquisador no Mestrado da UFSJ e no Doutorado da UFJF. Esta Tese, assim como o sujeito que a escreve, carrega um pouco de cada um deles e delas.

As redes virtuais alteram os modos de ver e ler, as formas de reunir-se, falar e escrever, de amar e saber-se amado a distância, ou, talvez, imaginá-lo.

Néstor García Canclini

RESUMO

Esta tese apresenta e discute a hipótese da exumação do autor na era digital, isto é, a busca e a promoção da figura autoral por parte dos leitores e da indústria cultural por meio das mídias eletrônicas. Para tal, apresentaremos de início os pensamentos de Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida que corroboram a “morte do autor”, bem como algumas intervenções nessas teorias em oposição à recepção literária de obras e autores na prática. Em seguida, serão apresentados e discutidos os novos papéis de autores e leitores, bem como as novas formas de recepção literária na era digital por meio das traduções intersemióticas, o que acaba por promover ainda mais a figura do autor nas mídias, pois, se a materialidade do texto representou, no século XX, a “morte do autor”, o suporte digital é o meio pelo qual sua figura é hoje exumada. Após a análise das novas formas de se produzir e consumir o produto literário nos multimeios, e não mais apenas o texto, serão discutidas as influências da cultura *pop* e da globalização na circulação de obras, autores e lugares de fala políticos em diferentes contextos socioculturais e, conseqüentemente, a busca e a promoção de autores nesse cenário multicultural. Por fim, será apresentada e discutida a exumação do autor na Internet por parte dos leitores e críticos, das comunidades de fãs e da indústria cultural, e como essa busca pela figura autoral e seu contexto de produção afeta o polissistema literário e a recepção de autores e obras na era digital.

Palavras-chave: Autoria. Recepção literária. Era digital. Globalização. Polissistemas.

ABSTRACT

This PhD thesis presents and discusses the hypothesis of the exhumation of the author in the digital age, that is to say, the search and promotion of authors by readers and the cultural industry through electronic media. For this purpose, we will initially present the thoughts of Roland Barthes, Michel Foucault and Jacques Derrida that corroborate the “death of the author”, as well as some interventions in these theories in opposition to the literary reception of works and authors in practice. Then, the new roles played by authors and readers will be presented and discussed as well as the new forms of literary reception in the digital age through intersemiotic translations, which ends up promoting authors in the media even more; if the materiality of the text represented the “death of the author” in the 20th century, the digital media represent the means by which their figure is exhumed today. After analyzing the new ways of producing and consuming the literary product in multimedia, and no longer just the text, we will discuss the influences of pop culture and globalization on the circulation of literary works, authors and political places of speech in different sociocultural contexts and, eventually, the search and promotion of authors in this multicultural scenario. Finally, the exhumation of the author on the Internet by readers, literary critics, fan communities and the cultural industry, as well as how this search for the figure of the author and their production context affects the literary polysystem and the reception of authors and literary works in the digital age, will be presented and discussed.

Keywords: Authorship. Literary reception. Digital age. Globalization. Polysystem theory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gráfico do Ngram Viewer da ocorrência do termo “Harry Potter” no banco de dados do Google Books (1800-2019)	80
Figura 2 - Gráfico do Ngram Viewer da ocorrência do termo “Harry Potter” em comparação a clássicos da literatura mundial no banco de dados do Google Books (1800-2019)	81
Figura 3 - Gráfico do Ngram Viewer da ocorrência do termo “Harry Potter” em comparação a clássicos da literatura fantástica no banco de dados do Google Books (1800-2019)	82
Figura 4 - Gráfico do Google Trends das buscas pelo termo “The Handmaid's Tale” no mundo todo, out. de 2016 a out. de 2021	89
Figura 5 - Gráfico do Google Trends das buscas pelos termos “O Conto da Aia” (Série de televisão) e “O Conto da Aia” (Romance por Margaret Atwood) no mundo todo, jan. de 2014 a jan. de 2019	90
Figura 6 - Figura 6 - Gráfico do Google Trends das buscas pelo termo “O Conto da Aia” (Romance por Margaret Atwood) no Brasil do dia 1º/01/2019 ao dia 14/03/2019.....	92
Figura 7 - Gráfico do Google Trends das buscas pelos termos “O Conto da Aia” (Romance por Margaret Atwood) e “O Conto da Aia” (Série de televisão) no Brasil do dia 1º/01/2019 ao dia 14/03/2019	92
Figura 8 - Logotipo do <i>Pottermore, from J. K. Rowling</i> (2015)	135
Figura 9 - Logotipo do <i>J. K. Rowling's Wizarding World</i> (2016)	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 “A MORTE DO AUTOR”	17
1.1 “O QUE É UM AUTOR?”	32
1.2 “GRAMATOLOGIA”	42
1.3 A MORTE DO AUTOR?	46
2 LITERATURA EM REDE: AUTOR E LEITOR NA “CULTURA DA CONVERGÊNCIA”	59
2.1 LITERATURA E MULTIMEIOS: A “ORALIDADE SECUNDÁRIA” NA CULTURA TRANSMÍDIA	65
2.2 O FENÔMENO <i>HARRY POTTER</i>	78
2.3 A (RE)DESCOBERTA DE <i>THE HANDMAID’S TALE</i>	86
2.4 O CASO <i>BOM DIA, VERÔNICA</i>	93
3 GLOBALIZAÇÃO E CULTURA POP: AUTORES GLOBALIZADOS E AUTORES GLOBAIS	98
3.1 LITERATURA E GLOBALIZAÇÃO: AUTORES GLOBALIZADOS, LEITORES GLOBAIS	101
3.2 LITERATURA E CULTURA POP: AUTORES GLOBAIS, LEITORES GLOBALIZADOS	124
4 A EXUMAÇÃO DO AUTOR NA INTERNET	144
4.1 LITERATURA E POLISSISTEMAS: AUTOR E OBRA NA ERA DIGITAL	149
4.2 LITERATURA NA ERA DIGITAL: LEITORES CONECTADOS, AUTORES COMPARTILHADOS	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
REFERÊNCIAS	191

INTRODUÇÃO

O livro é uma ponte para você ser convidado a uma entrevista.

Silviano Santiago

A produção e a recepção literárias não são mais as mesmas do último século, e até mesmo da última década. A velocidade com a qual a era digital propiciou e, ainda hoje, propicia as mais diversas transformações sociais e culturais acabou por influenciar também a literatura — o que não deveria ser um espanto, como o é para muitos. Por se tratar de um bem cultural, artístico e, por vezes, político (o último sobretudo em momentos de crise), a literatura é *sensível* aos movimentos culturais, sociais, tecnológicos e mercadológicos que se apresentam no decorrer da história.

Da Prensa de Gutenberg ao Kindle de Bezos, a literatura tem passado por adaptações que ressignificam sua importância cultural e social, e também — não só no campo subjetivo — ressignificam a sua prática, no sentido funcional da palavra. Hoje, é possível ter uma biblioteca completa na palma da mão, publicar livros na Internet sem a necessidade de grandes editoras, seguir seu autor favorito nas redes sociais, assistir a vídeos e entrevistas no YouTube, escutar *podcasts* literários em aplicativos de música, além de comentar suas leituras em *blogs*, fóruns e páginas nas redes sociais.

Como bem afirma o filósofo francês Pierre Lévy (1993), em seu livro intitulado *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*: “Nenhuma reflexão séria sobre o devir da cultura contemporânea pode ignorar a enorme incidência das mídias eletrônicas [...] e da informática” (LÉVY, 1993, p. 17). Se Lévy pôde fazer essa afirmação já em 1990, ano da publicação original de seu livro, quanto mais hoje ela pode — e deve! — ser feita sem a menor dúvida quanto à sua pertinência. Cada vez mais, somos influenciados pela era digital em nossas mais variadas relações com o mundo. De relacionamentos amorosos à política, do consumo de produtos culturais à forma como vemos o mundo hoje, tudo tem passado por significativas mudanças na era digital.

O termo “era digital” nesta tese diz respeito ao tempo histórico marcado pelos avanços tecnológicos advindos da chamada Terceira Revolução Industrial, mais especificamente, após a década de 1980, com a criação da rede mundial e a popularização do computador pessoal, bem como com a consolidação do ciberespaço e da comunicação em nível global por meio da informática e da Internet, até a chamada Web 3.0, marcada pelo excesso de informações

disponíveis e pela interação cada vez maior dos usuários entre si e com a máquina, com destaque para o crescente e talvez irreversível caráter social dessas interações e a dificuldade de se dissociar do mundo virtual (e podendo ainda ir muito além do que hoje conhecemos). E a literatura, obviamente, não se encontra fora do alcance dessas revoluções.

A inserção da literatura nos mecanismos de mercado e de mídia na cultura da convergência talvez seja a modificação mais significativa da era digital em nossas relações literárias. Várias são as modificações práticas que ocorrem na produção e na recepção da literatura, como o hipertexto, os novos suportes de leitura, as novas formas de recepção na convergência de mídias, e tantos outros pontos que passam a ser deixados de lado ou que são tensionados por essas mesmas mudanças práticas, as quais requerem, também, mudanças teóricas. Uma delas diz respeito à figura do autor, ou, mais especificamente, à “morte do autor”.

Se em 1968 foi declarada “A morte do autor”, seu laudo é, em boa parte, baseado também em questões sociais do que tão somente literárias. O crescimento do capitalismo na produção artística, a negação da figura burguesa do autor e a busca pela retirada do “*homem*” do centro das artes e das ciências humanas foram, juntamente com as revoluções linguísticas e de crítica literária, algumas das motivações para a “morte do autor” como a conhecemos hoje.

A escolha do termo “exumação do autor” nesta tese tem, portanto, relação com os termos antes escolhidos por Roland Barthes, em 1968, para declarar o fim do “império do autor”. Ainda que, segundo o teórico francês, a “morte” do sujeito por trás do texto se consolide por meio da escritura, o fetiche pelo autor perdura (e cresce) até os dias de hoje. Até mesmo o dia *do livro* é, na verdade, uma data escolhida para homenagear autores já falecidos — aliás, seu nome completo é Dia Mundial do Livro e dos Direitos Autorais. O autor nunca foi, de fato, esquecido. Muito menos ainda quando *ele mesmo* se apresenta em feiras de livros, em programas de televisão, estampa capas de jornais e revistas e posta declarações em suas redes sociais com milhares ou até mesmo milhões de seguidores.

Se antes do contato com obras literárias dos mais diversos contextos culturais e antes dessa conectividade virtual a figura autoral já era “exumada” por parte da crítica e em especial pelo público, hoje, essa busca pelo autor ou por seu contexto de produção se tornou muito mais fácil e justificável do que antes. Logo, a “exumação do autor” nesta tese, essa busca pela pessoa por trás do texto e seu contexto de produção, não tem a intenção equivocada de denotar um ineditismo ou uma nova prática dos tempos atuais, mas é apenas um termo de contraponto à sua “morte” declarada por teóricos nas décadas de 1960 e 1970.

É preciso destacar também que os contrapontos apresentados nesta tese são em relação aos *textos teóricos* publicados no século passado, e não em relação direta aos seus autores (ainda

que por vezes eles sejam aqui nomeados no lugar de seus textos). Essa explicação se torna necessária pelo fato de alguns desses teóricos, anos mais tarde, terem revisitado suas próprias ideias (como no caso particular de Barthes que, em publicações posteriores, parece atenuar a radicalidade de seu artigo “A morte do autor”¹); ou ainda por conta daqueles que inicialmente foram rotulados como estruturalistas e, depois, pós-estruturalistas, o que exemplifica a necessidade de revisões e atualizações teóricas de acordo com as modificações sociais, culturais e práticas, e as novas formas de se ver o mundo — o que justifica este trabalho —, além, obviamente, do grande intervalo histórico entre suas publicações e esta tese, o que torna injusto cobrar desses autores (e não de suas teorias) pensamentos que sejam coerentes com as práticas atuais, sobretudo por conta das rápidas transformações pelas quais passamos e ainda haveremos de passar em espaços de tempo cada vez menores.

A hipótese aqui levantada é, por tanto, a exumação do autor *na era digital*, isto é: como os mecanismos de mídia e os processos de globalização contribuem para que a pessoa do autor seja cada vez mais conhecida pelo público e comercializada pela indústria do entretenimento nos dias de hoje, seja na era digital de forma mais ampla (por meio dos televisores, computadores e da rede mundial), até a chamada Web 3.0 (por meio das redes sociais, dos algoritmos e de nossa dependência virtual). Se por um lado o autor está morto, pelo menos nos textos de Barthes, Foucault e Derrida, por outro lado ele é exumado em tempo real na televisão e nas redes sociais. Se a morte do autor tinha como suporte teórico o texto impresso, sua exumação extrapola as páginas dos livros e ganha as mídias digitais, as quais se apresentam como o suporte teórico desta tese.

A visibilidade do autor hoje é significativamente maior que a do século passado. Ela cresce em alcance, paralelamente ao interesse do público, o qual encontra menos resistência por meio da Internet e das redes sociais. Ainda que esse interesse não seja uma novidade, a forma como hoje ele se apresenta e como é utilizado em benefício da indústria tem características recentes, amplificadas pela era digital. Ainda que a fama do autor não seja algo novo, a forma como hoje ela se dá, de forma coordenada e em multimeios, o é.

A reflexão, pois, sobre a exumação do autor, assim como sua pressuposta morte, em qualquer aspecto, mas sobretudo na globalização e na era digital, é, antes de qualquer preceito literário, uma análise sistêmica dos aspectos culturais e sociais que influenciam a produção e a recepção literárias em seus espectros mais amplos, nos quais os estudos literários dialogam com os estudos culturais, dentre os quais, a teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 2013a; 2013b)

¹ Ver: FIGUEIREDO, Eurídice. *Em torno de Roland Barthes: da “morte do autor” ao nascimento do leitor e à volta do autor*. Santa Maria, RS: PPGL – UFSM, 2015.

se destaca nesta tese.

Ainda que outros movimentos anteriores às décadas de 1960 e 1970 já se tivessem insurgido contra a figura autoral em predileção ao texto (tais como *New Criticism* e Formalismo Russo), a morte do autor declarada por Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida encontrou um cenário político e cultural promissor à sua teorização. É a partir dos escritos desses três teóricos que a noção de morte do autor ganha expressiva relevância nos estudos literários, até os dias de hoje.

No entanto, ao olharmos pela perspectiva da era digital e da globalização, o autor não se encontra simplesmente morto. Ele é exposto em revistas, *sites* e jornais, entrevistas, palestras e mesas-redondas, além de ter sua própria exposição nas redes sociais. Não só os autores de *best-seller*, exumados pelo mercado e pela indústria do entretenimento, sobretudo na cultura da convergência, mas também os autores de culturas e de locais de fala específicos são cada vez mais exumados pelo leitor comum² (leitor empírico), bem como pela crítica. Enquanto o mercado trabalha o autor nas mídias como celebridade, como o sujeito por trás do produto, o contato com diversas obras literárias de diferentes contextos globais faz com que o leitor e o pesquisador lancem mão da figura autoral a fim de buscar subsídios para sua interpretação e para seu trabalho de análise e crítica.

Esta tese *não* pretende, pois, argumentar contra o poder do texto de transcender a figura do autor, mas demonstrar que, pelas *escolhas interpretativas* ou pela *ação de terceiros*, como o mercado, o leitor comum ou o pesquisador pode *se deixar influenciar* pelo autor e por seu contexto histórico, como será demonstrado em diversos exemplos ao longo deste trabalho. Não se trata, pois, de demonstrar a impossibilidade da “morte do autor”, ou seja, de se levar em conta *apenas o texto* em nossas diversas leituras, mas, *sim*, trata-se da constatação da possibilidade de se recorrer ao autor e ao seu contexto de produção literária por parte dos diferentes leitores, sobretudo na era digital, na qual se expõe com maior frequência a figura autoral na convergência de mídias, bem como no cenário da globalização, que possibilita como nunca antes o contato com obras dos mais variados contextos culturais e étnicos ao redor do mundo, os quais carregam consigo os sujeitos autores.

É *exumação*, portanto, pois não é negado ao texto sua autonomia de sentido, muito menos ainda é negado ao leitor e ao pesquisador fazer uma leitura que deixe de lado a figura do autor e seu contexto de produção. Não cabe aqui dizer “ressurreição do autor”, uma vez que esta seria sua retomada total à vida, o que negaria por completo o peso e a força do texto. O

² Leitor comum: leitor não especializado (ou não interessado) em crítica literária. Ver: WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

autor aqui é então “*exumado*”, pois existe, sim, a possibilidade de sua “morte”, ou seja, de analisar unicamente o texto. Esta tese, no entanto, levanta a hipótese e demonstra por meio de vários exemplos que a “morte do autor” *não está diretamente relacionada* à materialidade do texto, como um efeito de causa e consequência, mas que, no fim, *trata-se de uma escolha do leitor* de levar em conta apenas o texto ou, também, seu autor e seu contexto de produção, seja por sua escolha ou por influência do mercado e da mídia. Esta tese apresenta, pois, os mecanismos que hoje influenciam essa busca pela figura do autor na era digital.

Trata-se, portanto, da exumação do *autor*, figura histórica, política, social, e não do *escritor*, figura formalista, como muitos tendem a argumentar, no intuito de cessar a discussão. É preciso, pois, diferenciar essas duas categorias, a fim de que não haja equívocos quanto ao objeto de estudo. *Autor* e *escritor* são duas instâncias diferentes uma da outra, categorias distintas que não se anulam, muito pelo contrário. Como bem afirma o historiador francês Roger Chartier: “o termo ‘escritor’ designa aquele que escreveu, mas cuja obra não foi necessariamente publicada [...] Nesse sentido, pode-se ser escritor sem que se seja autor” (CHARTIER, 2014b, p. 69-70). Podemos ainda citar o exemplo da prática dos *ghostwriters*,³ aos quais não é creditado o *status* de autor, bem como os exemplos de obras póstumas nas quais escritores — muitas vezes designados como editores ou organizadores — produzem ou complementam textos literários baseados nos escritos ou nas ideias dos autores originais.

Tendo posto fim a esse argumento, é preciso deixar explícito que esta tese *não* objetiva reduzir o texto ou sua interpretação à famigerada *intenção do autor*, mesmo que não se possa negar o fato de que toda criação tem, em seu cerne, mesmo que no mais remoto momento de criação, um *propósito*, por mais prosaico que este possa ser; e ele está, em algum grau, sob a influência de seu autor. Não se trata da ideia simplista de “mensagem”, ou de “o que o autor quer dizer”, mas da constatação efetiva da influência da figura do autor não apenas na produção literária mas também, sobretudo nesta tese, em sua *recepção*; seja por livre e espontânea *vontade do leitor* de buscar subsídios à sua leitura fora do texto, ou, ainda, pela ação direta daquele que se reveste de *uma certa autoridade* para traçar (re)interpretações de suas obras — especialmente na globalização e na era digital, que tanto encurtam as distâncias físicas e culturais ao mesmo tempo que evidenciam e extremam suas diferenças.

Tampouco se trata de crítica genética. Esta tese não pretende reinstaurar o “império do Autor” (assim chamado por Barthes), ou recolocar sua figura no altar que tanto tempo a ela foi destinado. A hipótese da exumação do autor aqui diz respeito a uma *escolha do leitor* ou a uma

³ *Escritores fantasmas*: escritores que são contratados, de forma anônima, para escrever obras literárias para terceiros, os quais recebem os créditos como autores.

ação da indústria do entretenimento de recorrer à figura autoral para subsidiar suas leituras e/ou críticas, muito por conta das revoluções sociais e culturais pelas quais passamos como uma sociedade capitalista, globalizada e conectada virtualmente. Ainda que se diga *exumação*, não se trata aqui de um estudo biográfico das fontes, mas, sim, de um estudo sobre a *recepção* literária na era digital e no mundo globalizado — uma análise sistêmica de como, hoje, o leitor, público das mídias e internauta, recebe uma obra literária e se comporta em relação a ela e seu autor.

Esta tese pretende, pois, *reexaminar* o conceito de autoria, traçando caminhos que relacionem a teoria literária a *questões práticas*, muitas das quais estão em pleno momento de modificação e adaptação, como nossa relação com o livro digital e o hipertexto, por exemplo. A consolidação do capitalismo na indústria cultural, a transição de um mundo analógico ao digital, a globalização cultural, a convergência de mídias... todos esses movimentos resultam em modificações práticas em nossas relações sociais e culturais, das quais — isso não deveria suscitar dúvida — a literatura inegavelmente faz parte.

No entanto, historicamente, e sobretudo nas instâncias legitimadoras — nas quais incluo particularmente a academia —, a crítica e os estudos literários se mostram, em sua maioria, relutantes e, algumas vezes, avessos a essas revoluções práticas, como a leitura em plataformas digitais, as publicações na Internet, a crítica feita em plataformas de vídeo e em redes sociais (muitas vezes equivocadamente chamada de “crítica não especializada”, mesmo que produzida por estudantes e graduados em literatura), o consumo da cultura de massa e das traduções intersemióticas, entre outras. Revoluções essas que, ainda que possam não influenciar uma aula de doutorado na presença de poucos pesquisadores em literatura, os quais consomem textos teóricos que subsidiam suas leituras e supostamente conferem alguma autoridade às suas argumentações, acabam por influenciar centenas de milhões de pessoas que, a despeito do que se discute nas universidades, se adaptam a essas mudanças práticas, distanciando-se cada vez mais de nossos estudos, mais voltados para a teoria do que para a prática literária.

Ainda que Barthes e seus colegas da academia tenham atestado a morte do autor de forma convincente — pois o objetivo aqui não é negar a possibilidade de sua morte, mas demonstrar sua *exumação* por parte do leitor e do mercado —, o “leitor-espectador-internauta” (CANCLINI, 2008) e, não sejamos hipócritas, muitos dos próprios críticos e pesquisadores em literatura querem hoje seguir seus autores nas redes sociais, e assistir a suas entrevistas e palestras no YouTube, bem como saber se quem escreveu certo livro de determinada temática faz parte desse ou daquele contexto que possa ter influenciado sua produção literária e que, certamente, influenciará sua recepção.

Para constatarmos tal divergência entre a teoria e a prática, basta buscarmos as dissertações e teses sobre obras literárias que tratam de temáticas específicas, como a autoria de povos originários, as questões de gênero, de etnia e de raça,⁴ de geopolítica, entre tantas outras, as quais buscam em seu contexto de produção e na própria figura do autor uma suposta legitimação ou um fio condutor que possa orientar suas críticas — críticas que, por diversas vezes, fazem questão de ressaltar o gênero do autor, a cor da pele, sua etnia ou origem, entre outros fatores que em muito extrapolam o texto.

Não se trata de dizer o que o autor quis com isso ou aquilo, quais foram os seus impulsos anteriormente à recepção da obra, mas de direcionar o olhar para questões que possam ter influenciado a produção literária de acordo com o que o autor e seu contexto representam, ou o que é buscado pelo próprio leitor em sua recepção, como *suplemento* ao texto. Faz-se referência ao leitor que, por exemplo, nesse cenário globalizado, depara-se com uma obra de um contexto cultural muito diferente do seu, e busca nesse contexto subsídios para a sua leitura; ou àquele leitor que pesquisa o lugar de fala de um autor para melhor entender as questões abordadas no texto, sobretudo questões sociais e históricas.

Para essa discussão dos novos papéis que tanto autor quanto leitor ganham no contexto globalizado da era digital, serão traçados os percursos que os trouxeram até aqui. De início, “A morte do autor” e as teorias que corroboram o desaparecimento do sujeito por trás da escrita, bem como algumas intervenções pontuais nesses pensamentos, sobretudo dos teóricos Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida, os quais se destacam no tema.

No segundo capítulo, “Literatura em rede: autor e leitor na ‘cultura da convergência’”, serão apresentadas e discutidas as novas formas de produção e recepção literárias na cultura da convergência de mídias, como se dão essas transformações e quais são nossas relações práticas e interpretativas com obras literárias que ganham adaptações e traduções intersemióticas das mais diversas (as chamadas narrativas transmídias), deslocando os papéis assumidos por autor e leitor na era digital. Se a materialidade do texto foi o suporte no qual as teorias da morte do autor se basearam, a sua exumação na era digital, por outro lado, se baseia na recepção literária por meio das mídias eletrônicas.

No terceiro capítulo, “Globalização e cultura *pop*: autores globalizados e autores globais”, será apresentada a hipótese da exumação do autor nos contextos da globalização e da

⁴ Conceito sociocultural de “raça”, que engloba características fenotípicas, como a cor da pele, e como isso reflete nas relações sociais e históricas desses sujeitos; diferentemente do conceito de “etnia”, que compreende também fatores como nacionalidade, religião, língua, tradições, afiliações tribais, entre outras. Aplicar essa diferenciação sempre que os termos aparecerem nesta tese.

cultura de massa, os quais são exacerbados pela conectividade da era digital. Como nunca antes, o leitor pode hoje ter contato com diversos trabalhos literários do mundo todo e, paralelamente a esse acesso, ter contato também com diferentes contextos culturais e étnicos, o que, por vezes, é capaz de gerar ruídos culturais, os quais podem ser minimizados pela busca do autor ou de seu contexto de produção, além da ampla exposição de autores na cultura *pop*.

No quarto capítulo, “A exumação do autor na Internet”, será traçada de forma mais objetiva a exumação do autor na era digital e na Web 3.0, ou seja, a hipótese de como os leitores comuns e pesquisadores, bem como as forças da indústria do entretenimento, trabalham a figura do autor nesse contexto polissistêmico e global de conectividade e de mídiatização da cultura, em especial por meio das redes sociais e da cultura de fãs.

Por fim, as “Considerações finais” desta pesquisa se apresentarão mais como um *chamado* do que de fato uma conclusão, a não ser aquela de que não devemos conceber os estudos literários como área de conhecimento fechada, restrita, muito menos podemos negar as modificações práticas e cognitivas que ocorreram nos últimos anos e que ainda ocorrerão nas próximas décadas e séculos; pois um dos objetivos desta tese é ampliar as discussões, as teorias e as abordagens literárias de forma interdisciplinar e sistêmica. Mais do que concluir algo de forma a encerrar discussões ou cristalizar conceitos, é preciso abrir caminhos e pensamentos que possam dialogar de forma mais coerente e honesta com as revoluções sociais e culturais pelas quais passamos e ainda haveremos de passar como sociedade globalizada, integrada, interdisciplinar e cada vez mais digital.

1 “A MORTE DO AUTOR”

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa.

Roland Barthes

Grécia Antiga, fim do século VIII ou início do século VII antes da Era Comum (A.E.C.):

Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
ficando seus corpos como presa para cães e aves
de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),
desde o momento em que primeiro se desentenderam
o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles (HOMERO, 2013, p. 109).

Assim se inicia aquela que é considerada a primeira obra da literatura ocidental, a *Iliada*, de Homero: evocando-se a deusa (Musa) para que cante ao *aedo* os feitos de Aquiles na Guerra de Troia. Considerada a obra fundadora da literatura ocidental ao lado de *Odisseia*, o “Canto I” de ambas as obras atribuídas a Homero começa com a evocação da Musa, a qual seria responsável por narrar, por meio do poeta, os acontecimentos presentes nos dois poemas épicos. O poeta seria, portanto, apenas o meio de transmitir aquilo que teria sido contado a ele, em primeira instância, por entidades sagradas.

Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,
depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada.
Muitos foram os povos cujas cidades observou,
cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar
os sofrimentos por que passou para salvar a vida,
para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas.
Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvar.
Não, pereceram devido à sua loucura,
insensatos, que devoraram o gado sagrado de Hipérion,
o Sol — e assim lhes negou o deus o dia do retorno.
Destas coisas fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus (HOMERO, 2011, p. 119).

A evocação da Musa é algo recorrente na epopeia; uma invocação da inspiração, do conhecimento, um chamado às filhas de Zeus para que possam inspirar o artista à criação ou,

até mesmo, para que cantem aos poetas o que deve ser narrado (como nas evocações de Homero). Elas estariam, portanto, por trás dos talentos dos “*homens*” (mortais). Elas seriam, ao mesmo tempo, a fonte e a proteção do conhecimento artístico e científico entre os seres terrenos.

Essa atribuição da autoria de algo narrado a forças sobrenaturais certamente garantia a credibilidade de uma história contada à época, pelo menos àqueles para os quais tais entidades tivessem algum valor sagrado, isso desde a literatura grega aos textos judaico-cristãos, os últimos com fortes influências na formação do mundo ocidental a partir do século IV. Atribuir a autoria de tais narrativas ao sagrado era, e ainda o é, uma forma de alçar essas narrativas a uma posição, para muitos ainda, incontestável.

É assim que uma das ideias clássicas de autoria nasce na literatura ocidental, por meio do sagrado, personificado pela figura da Musa. No princípio, pois, havia o Caos (o vazio primitivo), e dele surgiram Gaia (a Terra), Tártaro (as profundezas) e Eros (o amor). Por cissiparidade, nasceram Érebo (as trevas) e Nix (a noite). Gaia gerou sozinha Urano (o céu), Ponto (o mar) e Óreas (as montanhas). Com seu filho Urano, Gaia gerou os doze titãs: Oceano (as águas que circundam o mundo), Jápeto (a mortalidade), Céos (a inteligência), Crio (as constelações), Hipérion (a luz), Teia (o brilho), Reia (a fertilidade), Febe (a profecia), Tétis (a água doce), Têmis (a lei), Mnemósine (a memória) e Cronos (o tempo).

O último, com inveja do pai e convencido por Gaia, encolerizada por Urano ter escondido no Tártaro dois de seus filhos (os gigantes Ciclope e Hecatônquiros), tomou o lugar de seu pai, Urano, com a ajuda de seus irmãos titãs. Com medo de que um de seus filhos fizesse o mesmo que havia feito ao seu pai, que lhe havia rogado tal praga, Cronos devorava seus filhos ao nascerem, exceto um: Zeus. Escondido por sua mãe Reia, a mãe dos deuses do Olimpo, Zeus livrou-se do destino de seus irmãos, cresceu e resolveu vingar-se de seu pai com a ajuda de Métis (a prudência), a qual ofereceu a Cronos uma bebida que o fez vomitar os filhos que havia devorado.

Em seguida, Zeus e seus irmãos iniciaram uma guerra contra os filhos de Urano, da qual saíram vitoriosos. Após a vitória dos deuses olímpicos sobre os titãs, aqueles solicitaram a Zeus que criasse divindades que pudessem propagar sua vitória e perpetuar a glória do Olimpo. Zeus então deitou-se com Mnemósine, a deusa da memória, durante nove noites consecutivas. Mnemósine então deu à luz nove filhas aos pés do monte Olimpo: Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tersícore, Tália e Urânia: as nove Musas. Adoradas no Museion⁵, cada uma com seu domínio específico, as Musas eram capazes de inspirar a criação

⁵ Termo que deu origem à palavra “museu” em diversas línguas indo-europeias como local de culto às artes e à ciência.

artística e científica aos mortais e, por isso, eram sempre lembradas e evocadas por aqueles que se aventuravam em tais empreendimentos. Elas seriam, portanto, as responsáveis primordiais pela criação e engenhosidade dos “*homens*”.

No poema mitológico de Hesíodo, *Teogonia* (fim do século VIII ou início do século VII A.E.C.), conhecido como “A Genealogia dos Deuses”, o poeta, contemporâneo de Homero, inicia com um hino às Musas, as quais foram as responsáveis por contar ao *aedo* a história dos deuses: “Pelas Musas heliconíades começemos a cantar” (HESÍODO, 2007, p. 103). JAA (José Augusto Alves) Torrano (2007), professor de Língua e Literatura Grega da Universidade de São Paulo, em seu trabalho de tradução e análise da *Teogonia* de Hesíodo, destaca, em muitas páginas, o papel da figura das Musas no poema mitológico. Torrano faz uma análise tanto da importância das Musas para a criação do poema quanto da importância e do espaço que o próprio poeta dá a essas entidades sagradas em seu poema, dedicando a elas não apenas uma evocação inicial, como Homero, mas um prefácio inteiro: um proêmio intitulado “Hino às Musas”.

JAA Torrano também destaca a importância das filhas de Zeus em sua análise, levando em conta, obviamente, o contexto de produção do poema, na Grécia Antiga, em que os produtos artísticos eram, antes do autor, creditados às Musas, encarregadas das inspirações aos “*homens*”. Elas seriam, portanto, as autoras do poema em primeira instância (metafísica). E aqui podemos pensar em uma espécie de autoria mimética, na qual o poema existiria anteriormente às palavras de Hesíodo, no plano metafísico.

Segundo Torrano, ao falar-nos das Musas:

Elas são o princípio do canto, tanto no sentido inaugural como no dirigente-constitutivo (*da arkhé*). A exortação “pelas Musas começemos a cantar” diz também que tenhamos nelas o princípio por que nos deixar guiar e exprime ainda a vontade de que seja pela força delas que se cante. Não é nem a voz nem a habilidade humana do cantor que imprimirá sentido e força, direção e presença ao canto, mas é a própria força e presença das Musas que gera e dirige o nosso canto (TORRANO; In: HESÍODO, 2007, p. 21, grifo do autor).

É importante aqui ressaltar o uso específico de um termo por parte do autor da análise da *Teogonia* de Hesíodo. Ao usar o termo *arkhé* para definir as Musas no poema, JAA Torrano destaca de forma expressiva a importância das filhas de Zeus para o canto. Elas seriam tanto o início do poema como também aquilo que dá sentido e organização a ele. Para os filósofos pré-socráticos, *arkhé* seria não apenas o princípio de tudo, no sentido de origem, mas também no sentido de ordem, de algo que organiza o universo. Logo, o *aedo* não seria nada mais senão aquilo que hoje chamamos de *plataforma* (meio) pela qual os cantos das Musas pudessem ser

apreciados pelos “*homens*”. Elas seriam, em resumo, a origem e a ordem do poema, ou de qualquer outra atividade artística ou científica no mundo dos mortais.

É dessa espécie de *arte metafísica*, dessa idealização de criação, de algo sagrado destinado a poucos sortudos agraciados com a visita das Musas ou com qualquer outro tipo de ação divina (como nos textos bíblicos) que nasce a ideia romântica de inspiração, até hoje muito difundida não apenas na literatura e nas artes. Séculos mais tarde, essa força motivacional do artista, ou de qualquer outra pessoa para se empenhar em algo, perderia seu *status* metafísico. Essa inspiração romântica — ou divina — daria seu lugar à *libido*, nos estudos de psicanálise. Ela seria a energia vital que dedicamos a algo (no caso, a energia do autor para criar uma história e escrevê-la).

Outra passagem que merece destaque no poema de Hesíodo é seu encontro com as Musas. Elas se apresentam ao então pastor como as filhas de Zeus capazes de revelar a verdade ou falar mentiras como se fossem fatos, segundo suas próprias palavras. O que, então, seria verdade ou mentira (ficção) nos cantos das Musas? A quem se creditaria a verdade ou a mentira nos cantos dos poetas da Grécia Antiga? Ao *aedo*, que canta, ou à Musa, que lhe diz o que deve ser cantado?

Ao iniciar seu poema com o hino às Musas e ao descrever suas palavras dirigidas ao poeta, Hesíodo situa seu canto (de grande importância, pois cantava a genealogia dos deuses) no campo do sagrado, ao mesmo tempo que se exime de alguma contradição, uma vez que é o poeta quem narra, mas não é ele quem conta o fato — ou a mentira. O poeta é a plataforma, o instrumento pelo qual a história é narrada, cantada, mas a história em si não é criada ou testemunhada por ele, mas, antes, contada ou criada pelas Musas.

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpicas, virgens de Zeus porta-égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”.
Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último sempre cantar (HESÍODO, 2007, p. 103-105).

Ao falar-nos sobre a criação moderna da figura do autor, o crítico e escritor francês Roland Barthes destaca a característica sagrada ou sobrenatural conferida à autoria nas

sociedades etnográficas. Segundo ele, nessas sociedades, “a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’” (BARTHES, 2004a, p. 58, grifo do autor). Já no exemplo grego, ainda que à época se creditassem tais cantos às divindades das artes (as Musas), os textos não deixaram de ser creditados também aos poetas (Homero e Hesíodo), mesmo que muito do que haviam narrado tivesse se originado na tradição oral de muitos anos antes. Nesse sentido, havia um valor de autoria individual, ainda que inspirada pelas entidades sagradas ou pela cultura oral.

Ainda que para muitos historiadores e literatos a *Iliada* e a *Odisseia* sejam o resultado de séculos de histórias contadas e recontadas oralmente (NUNES; In: HOMERO, 2015), a elas é creditada a figura de um autor: Homero. Mesmo que a existência de Homero seja contestada historicamente, seu nome e seu busto ainda estampam as capas dos livros mundo afora, bem como as teses, dissertações e artigos acadêmicos do mundo todo. A concepção de um autor, narrador das histórias contadas pelas Musas ou pela tradição, foi e ainda é amplamente aceita pelo público.

Segundo o filólogo britânico e professor clássico de Oxford, Martin Litchfield West (1999), em seu artigo “The invention of Homer”,⁶ Homero não seria o nome de um poeta, mas, sim, um nome fictício, construído, assim como sua figura. Segundo o historiador e filósofo suíço Richard Tarnas, Homero foi “uma personificação coletiva de toda a memória grega antiga” (TARNAS, 2008, p. 32). Em seu livro *A epopeia do pensamento ocidental: para compreender as ideias que moldaram nossa visão de mundo* (2008), o professor afirma que:

Mesmo a imponente figura do próprio Homero sugeria uma síntese curiosamente indivisível do individual e do universal. Os monumentais poemas épicos vinham de uma maior psique coletiva; as criações da imaginação racial helênica passavam, desenvolviam-se e eram redefinidas geração após geração, bardo após bardo. Contudo, dentro dos padrões mais comuns da tradição oral que regia a composição dessas epopeias, também subsistia uma particularidade inequivocamente pessoal, um individualismo e uma espontaneidade flexíveis de estilo e de visão. Assim, Homero era ambíguo e simultaneamente um poeta humano e uma personificação coletiva de toda a memória grega antiga (TARNAS, 2008, p. 32).

Ainda que outros estudiosos acreditem na existência de Homero como sujeito histórico (NUNES; In: HOMERO, 2015), isso não garante a autoria original (ou, pelo menos, individual) de seus poemas. O que nos importa aqui neste exemplo é, portanto, a personificação daquele que cria e/ou narra o poema: a *figura autoral*. Não necessariamente o *autor*, figura histórica,

⁶ “A invenção de Homero” (tradução nossa).

aquele que de fato cria algo, mas a personificação deste, seja na figura da Musa (que conta ou cria), ou na própria figura, criada ou não, de Homero (que narra). Ainda que se possa discutir a autoria de fato dos poemas, as *figuras autorais* que deles se apropriam, mesmo quando contestadas, não são desprezadas. Tanto as filhas de Zeus quanto os poetas foram reconhecidos à época como autores dessas obras, e, ainda hoje, a função poética das Musas na produção literária grega e as figuras dos poetas como autores são objeto de estudos, ainda que seja para contestá-los. Tanto a autoria metafísica quanto a autoria humana, nas figuras das Musas e nas figuras de Homero e de Hesíodo, e de tantos outros poetas da Grécia Antiga, são parte importante do processo de recepção dessas obras, seja no seu contexto primário de recepção ou nos dias de hoje.

E essa figura autoral, criada ou não, persiste até os tempos atuais. Mesmo que os historiadores acreditem na criação dessa figura autoral de Homero, seu nome como autor é ainda requisitado e amplamente difundido. Na primeira página da *Iliada*, na edição de 2013 da Companhia das Letras, lê-se:

Os gregos acreditavam que a *Iliada* e a *Odisseia* haviam sido escritas por um único poeta, a quem chamavam de Homero. Nada se sabe a respeito de sua vida. Embora sete cidades gregas reivindicuem a honra de ser sua terra natal, segundo a tradição antiga ele era oriundo da região da Jônia, no Egeu oriental. Tampouco há registros de sua data de nascimento, ainda que a maioria dos estudiosos modernos situe a criação da *Iliada* e da *Odisseia* em fins do século VIII a.C. ou início do século VII a.C. (HOMERO, 2013, n.p.).

Ainda que se trate de uma figura histórica pouco precisa, a figura autoral persiste através dos tempos. A essa figura não é negada a creditação da obra, mesmo que o poeta Homero possa nunca ter existido. A ela, à figura autoral, dá-se um local de destaque nas capas, nas páginas de autores e nas orelhas dos livros, até mesmo para informar que aquela figura pode, historicamente, nunca ter existido como pessoa, pois a *Iliada* e a *Odisseia* já não são mais recebidas sem a figura autoral de Homero. Prefere-se explicar sua possível invenção como autor do que simplesmente retirar o seu nome dos poemas épicos, como produtos de séculos da oralidade.

Muito antes dos poetas gregos, porém, no século XXIII A.E.C., houve aquela que é considerada a primeira pessoa a ser creditada de fato por sua autoria: a princesa acádia Enheduanna (PRYKE, 2019). Filha do rei Sargão, o Grande, Enheduanna era uma princesa da Mesopotâmia, berço da escrita, e também exercia o ofício de alta sacerdotisa na cidade de Ur (região onde hoje se localiza o Iraque), além ainda de seu ofício como poeta. Sua produção inclui dois hinos à Inanna, deusa mesopotâmica do amor, da fertilidade e da

fecundidade (também conhecida como a Rainha do Céu), tendo ainda escrito o mito de Inanna e Ebiḫ, além de uma coleção de 42 poemas dirigidos aos templos de toda a Suméria e Acádia. Antes de Enheduanna, os escribas sumérios não tinham o costume de assinar seus escritos, e muitos autores permanecem anônimos para sempre. A princesa, no entanto, teve a ideia de colocar seu nome em uma tabuleta cuneiforme para informar ao leitor quem havia escrito os poemas. Assim, teve-se o registro da primeira autora conhecida da humanidade.

Uma outra figura autoral, essa cercada de enigmas e imprecisões históricas, e provavelmente o autor mais aclamado e estudado de todos os tempos, é William Shakespeare. Não só sua real existência é debatida, mas também a autoria de seus textos, caso ele tenha realmente existido como personagem histórico. Seria aquele que é considerado o maior escritor de todos os tempos uma criação? Ou, pior ainda, uma farsa, um plagiador? Ou seria uma figura autoral criada por outro autor ou vários autores que buscavam anonimato por questões de segurança, de classe, de gênero? (McMICHAEL; GLENN, 1962).

Apesar de grande parte dos estudiosos de Shakespeare refutarem essas teorias, as dúvidas quanto à figura d'O Bardo caíram no gosto popular (PRESCOTT, 2010). E tanto a refutação por parte dos estudiosos de Shakespeare quanto as dúvidas levantadas pela cultura *pop* dizem muito a respeito de sua figura autoral: quando ela deve ser protegida (e por quê?) e quando (e por quê?) ela é contestada. A primeira seria para proteger a genialidade do autor, ou de sua figura autoral criada, e, conseqüentemente, de seus estudiosos? E a segunda seria justamente para contestar tal genialidade de um só homem? É preciso destacar, no entanto, que o exemplo não tem a intenção de dar algum peso acadêmico às teorias conspiratórias, mas apenas ilustrar o fetiche pela figura do autor.

Em meados de 2020, após décadas de pesquisas, debates e especulações a respeito da autenticidade da autoria de Shakespeare, a Biblioteca Britânica disponibilizou em sua página na Internet⁷ a cópia digitalizada do manuscrito da peça *Sir Thomas More*, de 1591: o único manuscrito sobrevivente atribuído a William Shakespeare. A peça tem como autores originais Anthony Munday e Henry Chettle, com as colaborações de Thomas Dekker, William Shakespeare, um escriba não identificado e possivelmente Thomas Heywood. “Na época, era muito comum que um manuscrito passasse pelas mãos de diferentes pessoas.” No entanto, a participação de Shakespeare “foi reconhecida oficialmente apenas em 2005 durante a publicação de ‘The Oxford Shakespeare’” (LOURENÇO, 2020).

Contudo, a caligrafia atribuída a Shakespeare aparece apenas em três páginas do

⁷ http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_7368.

manuscrito e, ainda assim, muitos pesquisadores lhe atribuem não apenas a colaboração, mas a *coautoria*. Sem contar que, mesmo como colaborador, o nome de d'O Bardo ainda ganha destaque em detrimento dos outros, mesmo que sua contribuição possa ter sido muito pequena, caso realmente tenha ocorrido. Ainda assim, seu nome é capaz de ofuscar a participação dos demais.

O comunicado da British Library, aliás, diz muito a respeito de nossa relação com a autoria; afinal de contas, atribuir uma obra a Shakespeare e, mais que isso, o único manuscrito remanescente da época, é revesti-la de grande valor literário e, até mesmo, financeiro: “‘Estamos muito satisfeitos em poder disponibilizá-lo on-line para que todos possam ler e desfrutar’, escreveu a Biblioteca Britânica em nota. ‘[...] para você determinar por si próprio se foi mesmo William Shakespeare quem escreveu essas linhas com suas próprias mãos’” (LOURENÇO, 2020). A escolha, então, fica a cargo do leitor.

De todo modo, não apenas o nome de Shakespeare é um dos mais conhecidos no mundo, mas também seu rosto é um dos mais identificáveis dentre todos os autores já publicados até hoje. Ironicamente, ao lado de sua imagem nas primeiras páginas de um dos livros mais valiosos do mundo, o *First Folio* (a primeira coleção publicada das peças de Shakespeare), lê-se: “*Reader, looke / Not on his Picture, but his Booke*” (em tradução livre: Leitor, olhe / Não para a sua Imagem, mas para o seu Livro).

A recomendação, obviamente, não foi levada a sério. Aliás, tal recomendação nem sequer seria necessária caso a imagem do autor não estivesse estampada no livro. Mas, assim como o busto de Homero, ou o mosaico de Hesíodo, desde os primórdios da literatura clássica ocidental é preciso, sempre que possível, nomear e apresentar a figura do autor; *sempre que possível*, pois vários são os exemplos de escritos posteriores aos poetas gregos sem a identificação de suas autorias, como alguns exemplos do *Old English*, no período medieval.

Mais de 3.000 anos se passaram desde a *Iliada*, e, ainda hoje, temos a predileção por seguir esse mesmo modelo. Quanto mais famoso ou aclamado for o autor, maior é seu nome na capa, enquanto as orelhas dos livros ou a contracapa ficam destinadas a apresentar sua imagem; ou, como no caso de Shakespeare, Dante, Homero, Virginia Woolf, Oscar Wilde... as próprias capas dos livros estampam as imagens de seus autores. Apesar de o interesse pela figura por trás do texto variar de acordo com os tempos, ele sempre existiu, e, ainda hoje, esse interesse persiste, mais acentuado até pela era da informação e da conectividade.

Houve um tempo em que o autor dizia muito — ou tudo — sobre o seu texto, até que a crítica literária, recalcada das ciências, resolveu fazer de seu ofício algo menos arbitrário e menos centrado na figura do “*homem*”. No lugar deste, deveria entrar o *texto* e sua materialidade. Em um salto histórico, já nas duas primeiras décadas do século XX, alguns

movimentos já se haviam insurgido contra a figura do autor, no sentido de retirá-lo do texto, como o Formalismo Russo e a *New criticism*.

Aquele foi um século especialmente marcado pela desconstrução do sujeito e pela negação da metafísica e do empirismo humanista nos estudos filosóficos e na crítica literária ocidentais, em busca de uma cientificidade que necessariamente deveria deixar de lado o autor. Como nos lembra Caio Márcio Gagliardi, professor de Literatura da Universidade de São Paulo: “A contrapelo de uma crítica do fenômeno literário que procura na psicologia, na biografia e/ou na sociologia do indivíduo fatores determinantes do texto, a maior parte das correntes críticas surgidas no século XX relega ao autor um papel meramente contingente ao fazer literário” (GAGLIARDI, 2010, p. 285).

Esses movimentos de insurreição contra o autor ganharam força no campo da linguística (ciência?) e foram apropriados pela literatura (empírica?) em um momento no qual se buscava uma relação menos metafísica com a literatura, em um período histórico no qual a própria ideia de sujeito vinha sendo contestada pela filosofia e pelas ciências sociais.

No entanto, foi apenas nos anos 1960, quando Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida, cada um ao seu modo, declararam a morte do autor, que o conceito obteve sucesso definitivo e ganhou ainda mais espaço entre os críticos e acadêmicos nas universidades e nos cursos de literatura de forma expressiva. O estruturalismo exigia um afastamento de questões extratexto, afim de que a análise literária não fosse contaminada por aquilo que não fosse de fato a obra em si, que não estivesse presente em seu texto. Nenhuma interferência vinda de fora do universo da obra era bem vista pelos teóricos estruturalistas.

Desde Stéphane Mallarmé (1945), poeta francês, o qual afirmava que o livro existia por si só, como um monumento, sem haver sequer a necessidade de leitura, as teorias que dizem respeito às relações entre autor, livro e leitor evoluíram, nos dias atuais, em direção a um vínculo de dependência mútua entre seus agentes, mais do que a um domínio do autor sobre o livro, e do livro sobre o leitor. Muito disso foi graças aos estudos da recepção.

Antes, porém, houve um caminho teórico o qual, em contraste com a crítica literária obcecada com a figura do autor, decidiu voltar-se para a suposta impessoalidade do texto. Este estaria, portanto, em um lugar privilegiado nos estudos dos formalistas e dos *new critics*, anteriores à morte do autor de Roland Barthes. Sob essa perspectiva, nem o autor nem o leitor deveriam ser levados em conta, mas unicamente o texto literário. Porém, com o passar do tempo, como nos diz Barthes anos depois, em 1970,⁸ a crítica do texto, que tomava o lugar da

⁸ Ver: BARTHES, Roland. “Escrever a literatura”. In: _____. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

crítica biográfica, acabaria por dar espaço ao leitor. Ou, como o crítico literário belga Antoine Compagnon, professor na França e nos Estados Unidos, diria décadas mais tarde: a predileção pelo texto acabaria por trocar o humanismo do autor pelo humanismo do leitor (COMPAGNON, 2014, p. 52).

É certo que a morte do autor traz, como consequência, a polissemia do texto, a promoção do leitor, e uma liberdade de comentário até então desconhecida, mas, por falta de uma verdadeira reflexão sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? (COMPAGNON, 2014, p. 52).

Essas radicalizações quanto aos agentes da literatura, esses espaços de prestígio que cada um deve assumir, ora maior, ora menor, servem apenas para uma discussão polarizada, calcada na necessidade de solidez e fixação desses agentes, como se fosse necessário aos estudos literários uma previsibilidade imutável, uma certa rigidez científica.

No entanto, essa necessidade de se designar valores e posições dentro dos estudos literários pode ser percebida como nada mais do que um resultado de recalques e elitismos históricos e culturais, os quais, nas sociedades em curso, são modificados e modificáveis de acordo com os contextos e os avanços — ou retrocessos — sociais e culturais. Dessa forma, a teoria estaria apenas substituindo as peças no tabuleiro de tempos em tempos, sem levar em conta o jogo, como quando a figura do autor começou a ser contestada por escritores ainda no século XIX, e, no seu lugar de prestígio, em vez de se destruírem os altares, outra peça do jogo literário foi colocada no seu lugar. Um dos primeiros a fazê-lo foi Mallarmé.

Segundo Roland Barthes, ao falar-nos das contribuições do poeta francês para a morte do autor:

Apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia — que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista —, atingir esse ponto em que só a linguagem age, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar) (BARTHES, 2004a, p. 59).

Há de se convir que “atingir esse ponto em que *só* a linguagem performa” (grifo nosso) seria, em outras palavras, anular a figura do autor *ainda* no processo de produção da obra. Ora, se essa supressão do autor é algo antes pensado e posteriormente performado pelo poeta

Mallarmé em sua escrita, como afirmado por Barthes, isso nada mais é do que sua vontade como autor (anterior à materialidade do livro) agindo sobre o texto.

Afirmar que o texto literário é *totalmente* isento da intenção do autor é uma visão demasiado radical quando se sabe que suas escolhas de criação e de escrita, por mais prosaicas que possam ser, acabam por se refletir em seu texto e, conseqüentemente, em sua recepção. Mesmo, e ainda mais, suas escolhas de escrita quanto à estética do texto podem refletir na recepção de sua obra, como a tentativa de anular sua própria voz, no exemplo de Mallarmé. Porém, é preciso ressaltar que tão radical quanto tirar a intenção do autor do texto também o é colocá-lo como “proprietário” do texto, como bem dito por Barthes. E é preciso ressaltar ainda que quando se fala aqui em “intenção”, isso diz respeito às escolhas de criação do autor que acabam por refletir em sua escrita, e não à ideia reducionista de que o sentido do texto esteja na figura do autor e em sua vontade.

Quando um escritor escolhe uma palavra em detrimento da outra, quando constrói as personalidades e características dos seus personagens, seus nomes, quando faz escolhas de espaços e ações, de cor e de sexualidade, de idade e de gênero, é a partir de uma decisão refletida e informada que faz essas escolhas, de forma a contribuir para seu projeto. E essas escolhas, ainda que possam ser ao acaso, sem dúvida poderão repercutir na interpretação da obra por parte do leitor, que poderá se valer dos aspectos históricos e socioculturais preexistentes ao texto e independentes deste, os quais são fortes o bastante para adentrarem o universo da obra literária, ou dos diferentes tipos de textos, de forma mais ampla.

A própria escolha de Barthes de chamar essa crítica centrada na figura do autor de “*império*” diz muito a respeito de sua posição pessoal. Logo, não se pode isentar o texto de forma completa de seu processo autoral. A própria afirmação de que “toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura” leva em conta, obviamente, seu processo de produção, e a vontade primeira de Mallarmé de fazê-lo. Afinal de contas, seu texto não se materializou sozinho e não foi composto por palavras soltas, mas antes escolhidas e dispostas no papel por seu autor a fim de que se obtivesse êxito em seu projeto. A própria busca de Barthes por autores que, *propositalmente* (isto é, por sua vontade), tenham “anulado” suas vozes no texto já demonstra uma certa incoerência quanto à morte do autor.

É muito certo o fato de que o texto não se materializa por si só, o que, obviamente, o deixa vulnerável à ação do autor, mesmo que este tente ao máximo anular sua voz, o que, por consequência, teria repercussões estilísticas no próprio texto literário, como, mais uma vez, no exemplo de Mallarmé, o predileto de Barthes. No entanto, também seria igualmente radical colocar o autor como o principal ou único fator de significação da obra, o único ponto

interpretativo possível; assim como o é quando se privilegia *apenas* o texto, o qual existe materialmente, mas apenas carrega significado em sua recepção.

Essa autossuficiência do texto (ainda que aqui esteja voltada particularmente para a figura do autor), em um contexto mais amplo, no entanto, significa dizer que uma obra literária deveria ser estudada dentro dela mesma, e não em relação comparativa a outros textos, muito menos em relação a outros tipos de arte. Muito menos ainda deveria se levar em conta aspectos culturais e sociais em nossas análises literárias. Isso, em outras palavras, seria o mesmo que sentenciar o fim daquele que provavelmente deve ser o maior campo dos estudos literários no mundo: os estudos de literatura comparada.

Como afirma o professor da Universidade de Indiana e especialista nos estudos de interartes e intermedialidade, Claus Clüver, a respeito desse posicionamento dos formalistas: “o texto literário representava um mundo próprio, autônomo, autotélico e autossuficiente” (CLÜVER, 1997, p. 38). Segundo Clüver, “[o] estudo das relações entre literatura e biografia, psicologia, sociedade, história política e econômica foi declarado ‘extrínseco’ às produções genuínas de um estudioso da literatura. Igualmente extrínseco e, logo, de valor questionável” era o “estudo das relações entre literatura e as outras artes” (CLÜVER, 1997, p. 38).

Quanto perderíamos como campo de estudo em nossas pesquisas e análises literárias, sociais e culturais caso nos limitássemos apenas à análise do texto, à sua estrutura unicamente, sem levar em conta a relação de uma obra literária com outras artes e com outros aspectos mais amplos de nossa sociedade. Quantos de nossos maiores teóricos e críticos literários ao longo da história, além de professores e colegas da academia — ou nós mesmos — sequer teriam — ou teríamos — os estudos literários como ofício.

Dizer que o texto é vulnerável à ação do autor ou a fatores sociais, históricos e culturais de seu contexto de produção não é dizer que a figura do autor e seu contexto devam ser os únicos objetos de estudo possíveis para a crítica literária — como os entusiastas do texto o fazem com a escritura, excluindo tudo que se encontre fora dela. Não se trata de uma apologia à crítica biográfica ou ao empirismo romântico do autor iluminado, inspirado metafisicamente, mas se trata de dizer que esta busca pela figura do autor ou de seu contexto de produção afeta sua recepção e nada mais é do que uma escolha por parte do leitor e do pesquisador. É ele, o leitor, na ponta final do processo, que decide interpretar uma obra unicamente pelo seu texto ou baseado também (*também*, pois não há como escapar do texto) em questões mais amplas, presentes fora da escritura, e nem por isso menos importantes.

Como nos diz filósofo e crítico francês Jean-Paul Sartre (1993), em seu livro *Que é a literatura?*, toda obra é um chamado ao leitor. Ou, como ele mesmo diz, “um apelo”:

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem (SARTRE, 1993, p. 39).

Se a “existência objetiva” de uma obra literária se dá no ato de leitura, nada mais coerente do que analisar também sua recepção. E esta pode levar em conta, de acordo com as escolhas do leitor ou até mesmo da ação de terceiros (como o próprio autor, *designers*, editores, revisores, tradutores, roteiristas, diretores, produtores...), questões extratexto que extrapolam a escritura. Quantas vezes não somos influenciados pela capa de um livro, por uma nota no pé da página, ou pela tradução de uma obra para o cinema ou para a televisão? Quantas vezes nossas leituras não são condicionadas às ilustrações presentes em uma edição, por exemplo?

O processo de recepção de um livro, seu estágio final de “existência objetiva”, ao contrário da rigidez pretendida pelos formalistas, é um caminho de idas e vindas, repleto de entroncamentos, desvios e atalhos que se deslocam de acordo com o leitor. Este pode tanto valer-se apenas do texto como também do seu contexto de produção. Pode valer-se de leituras anteriores, planejar leituras futuras, empreender releituras a partir de novos repertórios literários e de vida, os quais, certamente, irão influenciar de uma forma ou de outra suas leituras. Não se pode, pois, impor o que deve ou não ser levado em conta.

Devido ao recente contato entre leitor e autor na era midiática, por exemplo, esses agentes passam por um certo deslocamento. O alcance do autor sobre sua obra e seus leitores se torna maior, pelas mídias e pelas redes sociais, assim como a participação do leitor também se amplia no processo de recepção — ou de consumo — da obra e de suas adaptações, de suas traduções intersemióticas e de seus subprodutos (GUPTA, 2009b). Durante muito tempo, no entanto, o historicismo e o formalismo excluíram o leitor de qualquer relação com a obra que não fosse a “*close reading*”.⁹ Segundo os *new critics* americanos, a obra seria “uma unidade orgânica autossuficiente, da qual convinha praticar uma leitura fechada” (COMPAGNON, 2014, p. 138).

Essa perspectiva, obviamente, não abria espaço para o leitor, a não ser como mera peça de uso por parte do texto. A leitura seria, dessa forma, objetiva, fechada, planejada e controlada pelo texto, sem a necessidade de ceder qualquer espaço ao leitor e suas inflexões. Em outras

⁹ Leitura imanente. Ver: SILVA, Vítor Emanuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

palavras, a interpretação de uma obra estaria unicamente calcada no desejo do texto. Essa resistência ao leitor perdurou por muitos anos na crítica literária e nos estudos do texto, e, ainda hoje, perdura entre muitos teóricos e críticos. No entanto, com a morte do autor, tanto o texto quanto a recepção deste (o leitor) ganham espaço. Porém, antes dos textos de Barthes, Foucault e Derrida, Proust já havia se posicionado a favor da leitura, e de forma muito contundente.

Contrariando as ideias do historiador e crítico francês Gustave Lanson (1925), o qual afirmava uma superioridade do texto em relação à sua recepção (ao leitor), Marcel Proust afirmava que a leitura se constituía em uma *experienciação*, a qual, obrigatoriamente, recorreria à figura do outro, ou seja, à figura do leitor. Em *O tempo redescoberto* (2012), originalmente publicado em 1927, o escritor e crítico francês sustenta a ideia de que as impressões acerca da leitura de um livro e do mundo ao redor, do cenário e da experiência de leitura é que ficam em nossa memória, e não o livro em si. Dessa forma, não se trata do texto em si, em sua materialidade, mas da interação estabelecida entre o texto e seu leitor, ou seja, seu ato de leitura.

Por mais que possamos recordar com grande riqueza de detalhes a história ou o estilo de escrita de um texto literário, jamais seríamos capazes de recuperar o próprio livro (ou seja, o texto em si); mas, certamente, os pontos principais de sua leitura, ou aqueles que, de alguma forma, se tornaram particulares para o leitor, além, é óbvio, das lembranças que guardamos dos momentos de leitura, como a época de nossas vidas em que ela ocorreu, o cheiro do livro, o cenário de leitura, entre outras.

Contudo, alguns teóricos ainda tentaram estabelecer formas de interpretação universal que fossem unicamente voltadas para o texto, que não levassem em conta a individualidade do leitor, como se o texto fosse um monumento, um estatuto, uma partitura a ser estritamente seguida e compreendida por todos aqueles que fizessem sua leitura, independentemente do que os estudos da recepção mais tarde chamariam de *repertório* ou *horizonte de expectativa* (ISER, 1972, 1976; JAUSS, 1978, 1988, datas das publicações originais).

O que professor e crítico alemão Wolfgang Iser chamou de “repertório” e o também professor e crítico alemão Hans Robert Hauss chamou de “horizonte de expectativa” nada mais é do que a relação de uma obra com fatores extraliterários e extratexto, como as influências da política e da religião na recepção de uma obra literária, por exemplo. Em outras palavras, as influências interpretativas dos conhecimentos e repertórios do leitor anteriores à leitura.

Lanson, ao contrário disso, acreditava na existência de reações ao texto que não fossem absolutamente inclassificáveis ou de todo arbitrarias, singulares por parte do leitor. Ele acreditava que pudesse haver um fio interpretativo do qual os leitores não poderiam se desprender, ainda que houvesse alguns espaços reservados para as suas respostas individuais à

leitura, como se determinados pontos interpretativos não pudessem ser menosprezados ou excluídos em sua recepção.

No entanto, apesar das tentativas de Lanson, a visão individual de leitura defendida por Proust ganhou ainda mais força, pois não houve estudos convincentes que afirmassem a existência de um fator comum e permanente na interpretação dos textos. Isso abriu espaço não apenas para o leitor, mas para o estudo do texto e da interpretação deste sem a necessidade de se recorrer à figura do autor. Como diz Roland Barthes:

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica [...] (BARTHES, 2004c, p. 29).

Em *O rumor da Língua* (2004c), no capítulo intitulado “Escrever a literatura”, Roland Barthes defende a participação do leitor no processo de significação de uma obra literária, e não mais — apenas — do autor. Barthes chama o texto, sob essa perspectiva da participação do leitor recorrendo somente ao texto, de “*textoleitura*” (BARTHES, 2004c, p. 27). Segundo o crítico francês, esse texto seria muito mal conhecido porque, “faz séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor; a maioria das teorias críticas procura explicar por que o autor escreveu a sua obra, segundo que pulsões, que injunções, que limites” (BARTHES, 2004c, p. 27), o que Barthes chama de um “privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou História)” (BARTHES, 2004c, p. 27).

Esse “privilégio exorbitante”, obviamente, como Barthes havia diagnosticado, não contribuía para uma prática interpretativa voltada para a materialidade da obra, ou seja, voltada para o texto e suas relações internas e estilísticas, além de não dar espaço ao leitor, o que, de fato, devia ser revisto. No entanto, tomado por essa exorbitância da crítica biográfica, Barthes, a princípio, transferiu esse “privilégio exorbitante” para o texto, tão radical quanto.

Sobre essa visão anterior, a qual privilegia o autor em detrimento do “lugar aonde ela [a obra] vai e se dispersa (a leitura)”, Barthes afirma haver “uma economia muito particular” na qual o autor seria considerado o “proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simples usufrutuários” (BARTHES, 2004c, p. 27).

[...] essa economia implica evidentemente em um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o determinado *sentido* da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí uma moral crítica no sentido correto (e da falta dele, o “contra-senso”): procura-se estabelecer *o que o autor quis dizer*, e de modo algum *o que o leitor entende* [sic] (BARTHES, 2004c, p. 27-28, grifos do autor).

Bem como Barthes, e ainda que de modos não totalmente iguais, outros autores partilhavam dessa mesma ideia de que o texto seria a única fonte de significado, o único lugar em que se poderia buscar interpretar uma obra.

1.1 “O QUE É UM AUTOR?”

No ano seguinte à comunicação de “A morte do autor”, Michel Foucault proferiu sua palestra “O que é um autor?”, em 1969, na Société Française de Philosophie. Já havia, pois, uma insurreição contra a figura do autor nos corredores das universidades e das *sociétés* de Paris, ainda que o sentimento contra o autor não fosse algo novo à crítica.

Segundo Foucault, o autor seria uma *função*. Em uma resposta à radicalidade de Barthes, o filósofo e historiador francês define o autor como aquilo que dá unidade e coerência ao discurso, que o faz convergir. Logo, o autor não estaria morto como em Barthes, mas não passaria de uma função. Em suas palavras: “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 46). Valendo-se dessa ideia de que sua *função autor* se modifica de acordo com a existência, a circulação e o funcionamento dos discursos em relação a fatores extratexto, ou seja, fatores culturais e sociais, Foucault associa a urgência da figura do autor à censura de livros e à consequente perseguição de seus autores.

Segundo Michel Foucault:

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores (FOUCAULT, 2009, p. 274-275).

Apesar das imprecisões históricas quanto ao surgimento da figura do autor, as quais seriam revisadas três décadas mais tarde pelo historiador francês Roger Chartier (2014b), a censura (sobretudo a Inquisição), em Foucault, diz muito a respeito do uso da *função autor* para aquilo que vai muito além do que se encontra no texto. A identificação do autor, a creditação de algo que é escrito a um sujeito possibilita, entre outras ações, a sua punição. Aqui poderíamos tratar tanto da metáfora da morte do autor quanto de sua morte de fato, fora da teoria. Esse, pode-se dizer, é o exemplo máximo da *função autor* fora do texto e de nossa ligação visceral com a figura do autor: aquele que diz — ou induz a — algo.

De Sócrates (morto em 399 A.E.C. por corromper a juventude ateniense) a

Salman Rushdie (condenado em 1989 por uma *fatwā*¹⁰), vários são os exemplos de autores perseguidos por religiões e Estados graças a seus escritos e suas ideias. A perseguição a um autor, sua condenação à prisão ou à morte podem ser consideradas as formas mais sinistras que a *função autor* pode vir a tomar. Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, James Joyce, D.H. Lawrence, para nos atermos apenas a alguns dos casos mais famosos da literatura, tiveram que responder judicialmente por seus textos, considerados subversivos, obscenos, pornográficos.

E cabe aqui fazer o caminho inverso (do autor para o livro) em um dos episódios mais emblemáticos da história da literatura: o julgamento de *Madame Bovary*. Se na maioria dos exemplos nos quais a *função autor* é passível de censura e punição o autor deve responder pelo que escreve, como sujeito fora do texto, o exemplo do escritor francês Gustave Flaubert fez, *também*, o caminho inverso, no qual o autor toma sua *autoridade* sobre o texto para se colocar dentro deste, e não fora.

Publicado originalmente na *Revue de Paris*, em 1856, o texto de Flaubert passou por cortes e adaptações para que fosse publicado em partes pela revista. E, valendo-se de sua autoridade como autor, Gustave Flaubert exigiu que divulgassem uma nota na qual ficasse explícita a sua reprovação aos cortes feitos. Acusado de ofensa à moral e à religião após sua publicação, Flaubert foi levado ao tribunal em 1857. Confrontado com trechos considerados ofensivos, além da própria temática central do romance, o adultério — cometido por uma mulher! —, Flaubert viu-se tendo que responder em julgamento por questões extraliterárias.

Por ironia, anos antes, o autor havia demonstrado seu desejo de escrever um livro que fosse capaz de se manter por sua própria força interna, por seu estilo. Segundo suas próprias palavras, “que se sustentasse por si mesmo” (LINK, 2012, p. 8).

Em 16 de janeiro de 1852, Gustave Flaubert escreveu, em uma carta a Louise Colet a respeito de *Madame Bovary*, o romance que estava redigindo: “O que me parece agradável, o que eu queria fazer, é um livro sobre nada, um livro sem vínculo externo, que se sustentasse por si mesmo, pela força interna de seu estilo, como a poeira se mantém no ar sem que seja sustentada, um livro que quase não tivesse argumento ou, ao menos, cujo argumento fosse quase invisível, se fosse possível” [...] (LINK, 2012, p. 8).

A acusação do Ministério Público francês à época, representado por Ernest Pinard, apesar de condenar o texto de Flaubert, dirigia suas acusações citando trechos da obra como se a personagem-título fosse uma mulher real — o que, na visão de Pinard e da burguesia francesa, seria algo ainda muito pior, uma vez que as passagens narradas não seriam ficção, mas, sim, os

¹⁰ *Fatwā* (ou *fátua*) é um decreto religioso do Islã. Em 14 de fevereiro de 1989, o aiatolá Khomeini, líder da Revolução Islâmica no Irã, por meio de uma *fatwā*, sentenciou à morte o escritor Salman Rushdie, por seu livro *Os Versos Satânicos* (1988), exortando todos os muçulmanos devotos espalhados pelo mundo a matarem o autor.

crimes cometidos por uma mulher da sociedade, a qual teria servido de inspiração para o romance. Ao ser indagado sobre quem lhe teria inspirado a personagem, o autor, então, revestido de sua *autoridade* como tal, proferiu uma das frases mais célebres da história da literatura: “*Emma Bovary c’est moi*” (Emma Bovary sou eu).

Assim como o julgamento do autor por seu texto pode ser considerado o estágio mais perigoso que a *função autor* pode assumir, ou seja, aquela função que pode ser condenada, o episódio do julgamento de *Madame Bovary* também nos apresenta a forma mais autoritária da *função autor*, aquela que diz *o que é* e *o que não é* em sua obra. Cabe ao leitor — ou ao juiz, neste contexto — aceitar ou não essa suposta autoridade do autor sobre o que ele escreve.

Em todo caso, Flaubert foi absolvido, e seu livro (posteriormente publicado) alcançou grande sucesso de vendas após a comoção causada pelo julgamento. E muito do prestígio alcançado pela obra não se baseia unicamente em seu texto, mas nas questões sociais de sua época, como a tensão e a quebra dos chamados “bons costumes”.

Trabalhando, pois, a ideia de autor desse modo, um modo que, diferentemente do de Barthes, de alguma forma pode ser usado e percebido, ainda que como *função* ou como sujeito jurídico, Foucault deixa transparecer seu incômodo com o fato de seu próprio texto carregar o peso de sua autoria, sua assinatura, ou seja, sua própria *função autor*. Ainda que criticasse essa ideia de autoria, de assinatura autoral, ela mesma está presente em seus textos, e com um prestígio significativo.

Salma Tannus Muchail (2002), professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em seu artigo intitulado “Michel Foucault e o dilaceramento do autor”, trata justamente do paradoxo no qual o historiador e filósofo francês se encontra, ao defender o fim da autoridade do autor, mas, ainda assim, estar sob ela.

São conhecidas as considerações de Foucault sobre o apagamento do autor. Mas o paradoxo parece instalar-se quando ele traz para o centro da cena aquilo que precisamente desejaria fora dela, a saber, a atribuição de autoria aos seus próprios discursos. É esse paradoxo que está já presente na célebre formulação que Foucault tomou emprestado a Beckett: “Que importa quem fala; alguém disse: que importa quem fala”. Considerando que o primeiro segmento dessa formulação (“*que importa quem fala*”) diz respeito a qualquer autor, e que o segundo (“*alguém disse: que importa quem fala*”) concerne ao autor dessa fala, se perguntarmos então quem disse “*que importa quem fala*”, a resposta será *quem é alguém*, isto é, “*que importa*”, perfazendo uma dobra circular do discurso sobre si mesmo (MUCHAIL, 2002, p. 129, grifos da autora).

E podemos afirmar, particularmente em nossa área de estudos, que ainda que se escreva uma tese ou um artigo a favor do dilaceramento da figura do autor, *sim*, importa se quem fala é Foucault ou um outro qualquer. Nossas pesquisas, teses, dissertações e nossos

artigos estão impregnados do peso da autoria. Quantas vezes escolhemos citar determinado autor para que este possa dar uma suposta credibilidade ou autoridade a nossos textos acadêmicos, e muitas dessas vezes ainda o fazemos com certa soberba, a depender do nome citado. E ainda quando falamos de algum assunto já discutido por outros, na maioria das vezes com maior credibilidade que a nossa, e nos sentimos impelidos por uma certa ética ou por uma vaidade acadêmica a relacionar nossas ideias ao que já fora dito por um outro autor, especialmente os com nome de prestígio e fama.

É a necessidade de citar este ou aquele *autor*, e não apenas o texto em si. A recomendação de citar este ou aquele *autor* que é tido como nome de peso nisso ou naquilo, e que não raramente já foi discutido e rediscutido (muitas vezes de formas mais didáticas até) por nossos colegas de pós-graduação nos repositórios de dissertações e teses de nossos programas; colegas os quais, porém, não gozam do mesmo prestígio acadêmico que os franceses ou que os alemães. A própria necessidade de se explicitarem os grifos e traduções (“grifo no original”, “grifo do autor”, “grifo nosso”, “tradução nossa”) demonstra que a materialidade da linguagem pode ser manipulada de acordo com os desejos do autor do texto ou de quem o reescreve e/ou cita. Da mesma forma, existe uma cobrança de referências atualizadas, revisadas, recentes... Ou seja, o texto por si só, na prática, não basta. É preciso levar em conta quem o escreveu, e quando.

Foucault mesmo discorre a respeito do peso e do significado do nome de um autor, o qual, segundo o filósofo, não seria como um nome próprio comum: “ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros” (FOUCAULT, 2009, p. 273).

E se ficasse provado que Shakespeare não escreveu os *Sonnets* que são tidos como dele, eis uma mudança de um outro tipo: ela não deixa de atingir o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare escreveu o *Organon* de Bacon simplesmente porque o mesmo autor escreveu as obras de Bacon e as de Shakespeare, eis um terceiro tipo de mudança que modifica inteiramente o funcionamento do nome do autor (FOUCAULT, 2009, p. 273, grifos do autor).

Dizer que um texto foi escrito por este e não por aquele autor significa dizer que ele será recebido de uma maneira e não de outra, a depender de uma certa cultura na qual esteja inserido e da posse de um certo *status*: “ele [o nome do autor] manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura” (FOUCAULT, 2009, p. 274), como o próprio nome de prestígio de Michel Foucault. Aliás, esse incômodo do filósofo com o fato de seus próprios textos carregarem o

peso de sua autoridade como autor, e até uma certa incoerência com o seu ideal utópico de autoria, faz-se presente de forma muito contundente em seu prefácio de *História da loucura*, de 1972.

Nos trechos a seguir, citados diretamente de seu prefácio-não-prefácio, é possível perceber, por suas próprias palavras aqui transcritas, o incômodo em fazer algo que, segundo sua própria teoria, caso fosse de todo satisfatória e viável na prática, jamais deveria ser feito.

Deveria escrever um novo prefácio para este livro já velho. Confesso que a ideia não me agrada, pois isso seria inútil: não deixaria de querer justificá-lo por aquilo que ele era e de reinscrevê-lo, tanto quanto possível, naquilo que está acontecendo hoje. Possível ou não, hábil ou não, isso não seria honesto. Acima de tudo, não seria conforme tudo aquilo que deve ser, com relação a um livro, a reserva daquele que se escreveu. Um livro é produzido, evento minúsculo, pequeno objeto manejável. A partir daí, é aprisionado num jogo contínuo de repetições; seus duplos, a sua volta e bem longe dele, formigam; cada leitura atribui-lhe, por um momento, um corpo impalpável e único; fragmentos de si próprio circulam como sendo sua totalidade, passando por contê-lo quase todo e nos quais acontece-lhe, finalmente, encontrar abrigo; os comentários desdobram-no, outros discursos no qual enfim ele mesmo deve aparecer, confessar o que se recusou a dizer, libertar-se daquilo que, ruidosamente, fingia ser. A reedição numa outra época, num outro lugar, ainda é um desses duplos: nem um completo engodo, nem uma completa identidade consigo mesmo (FOUCAULT, 1978, p. 5).

Ora, ainda que relutante em escrever esse prefácio para que seu texto seja reinserido em uma outra época, Foucault alega sua necessidade, mesmo que indiretamente, se não para ele, certamente para os seus editores e para seu público. Seu texto não se basta mais por ele próprio, pois agora é recebido em um diferente contexto daquele no qual foi produzido. E isso certamente foi um problema para o filósofo francês, pois ele deixa isso explícito ao longo de todo o prefácio.

Gostaria que um livro, pelo menos da parte de quem o escreveu, nada fosse além das frases de que é feito; que ele não se desdobrasse nesse primeiro simulacro de si mesmo que é um prefácio, e que pretende oferecer sua lei a todos que, no futuro, venham a formar-se a partir dele. Gostaria que esse objeto-evento, quase imperceptível entre tantos outros, se recopiasse, se fragmentasse, se repetisse, se simulasse, se desdobrasse, desaparecesse enfim sem que aquele a quem aconteceu escrevê-lo pudesse alguma vez reivindicar o direito de ser seu senhor, de impor o que queria dizer, ou dizer o que o livro devia ser (FOUCAULT, 1978, p. 6).

De todo modo, ainda que em negação, Foucault acaba por escrever um prefácio para o seu livro, mas não o faz a fim de reinseri-lo em um *tal* contexto ou inseri-lo em um *novo* contexto. Seu prefácio nada mais é que um desagravo à morte do autor, uma descrição de seu incômodo em fazê-lo. E o que nos importa aqui é justamente esse incômodo do autor em fazer

um prefácio para a nova edição de seu livro, pois é um exemplo prático de que sua crítica defendida em “O que é um autor?” não pôs um fim à necessidade de se buscarem subsídios ou justificativas e explicações fora do texto, até mesmo para ele, Michel Foucault.

Se o texto deve falar por si só, sem a necessidade, por exemplo, de Foucault inserir sua *História da loucura* em um novo contexto, ele poderá carregar desatualizações ou especificidades históricas que podem não ser bem recebidas em um novo contexto de recepção. Logo, o texto não bastaria por si só. Ele recorreria a um suplemento que pudesse dar conta daquilo que o texto, sozinho, já não é capaz em um novo cenário. Além da própria “necessidade”, ou desejo por parte dos editores e do público no prefácio de *História da loucura*, outros exemplos podem ser encontrados em textos literários que diríamos serem “datados”, ou seja, que carregam características de um momento político ou histórico específico. Muitas vezes, esses textos acabam por serem complementados com dezenas de notas de tradução, notas do editor, revisões e prefácios que possam dar conta do que o texto, por si só, já não é capaz; ou o faz de forma a criar ruídos na recepção de uma obra.

Se pegarmos um texto sem modificá-lo, sem inseri-lo em um novo contexto, exatamente como em sua época de publicação, ele poderá ter um significado diferente para o leitor de hoje em detrimento de seu significado à época de produção, ou de sua recepção inicial, em um momento histórico no qual o público leitor não era crítico a determinadas temáticas, por exemplo, como questões de racismo, machismo, homofobia, e tantas outras. Portanto, *o texto está em relação à sua leitura*, e não em relação a si mesmo. O texto se basta para falar ao leitor, mas o que se entende dessa fala varia de acordo com os contextos nos quais ele é recebido, ou de como se interpreta, hoje, o seu contexto de produção.

Aqui, tomo a liberdade de citar um exemplo pessoal da influência do contexto de produção e das características do sujeito autor no resultado final de um texto, bem como do contexto no qual ele é recebido. Em 2017, ao citar em minha dissertação de mestrado o mercado clandestino de livros na Coreia do Norte, utilizei uma expressão agora percebida por mim como inadequada, a qual, se o texto fosse escrito hoje, não utilizaria por questões antirracistas. À época, obviamente, não me havia ocorrido a inadequação do termo, assim como não ocorrera aos leitores da dissertação. Hoje, certamente, um termo como esse não passaria despercebido pela banca. E o fato ocorrido, aliás, colaborou para que esta tese fosse escrita e revisada com tal cuidado. Isso significa dizer que é preciso levar em conta tanto o contexto de produção de uma obra quanto o seu contexto de recepção, e não apenas um ou outro, ou tão somente o texto, o qual seria impessoal.

Então, até que ponto o texto se basta?

Ele o faria, sem dúvida, se essa vontade de Foucault, ou, como Chartier diz, este “sonho utópico do discurso sem identificação, sem assinaturas singulares” (CHARTIER, 2014b, p. 35) se fizesse realidade, na qual um livro fosse “esse objeto-evento” que “se recopiasse, se fragmentasse, se repetisse, se simulasse, se desdobrasse, desaparecesse enfim” sem que o autor ou editor pudesse reivindicar o direito “de impor o que queria dizer, ou dizer o que o livro devia ser” (FOUCAULT, 1978, p. 6).

Mas, como a própria necessidade de Foucault de escrever um prefácio comprova, esse desejo está longe de se realizar. Pois, ainda que a linguagem seja nossa base como sociedade, nossa característica primordial como seres sociais e culturais, ainda que “*tudo*” se resuma a ela, o texto, ou seja, a materialidade da linguagem, está suscetível a diversas influências em sua produção e em sua recepção, pois mesmo nossas ideias e sentimentos mais empíricos estão também baseados na linguagem, mas não necessariamente na escrita (basta pensarmos nas comunidades de cultura oral ou em nossas reações à música e às artes plásticas).

Portanto, a linguagem, ainda que possa ser algo material pela escrita, é base também para nossos devaneios existenciais e para nossos sentimentos e desejos mais abstratos e metafísicos, os quais podem nos influenciar durante a produção e a recepção da materialidade da própria linguagem, ou seja, o texto. É preciso, pois, diferenciar a linguagem (a) como um sistema muito mais amplo que cria nossas crenças, nossas relações com o mundo, nossas ideias, e que abrange o texto (a escrita), mas não apenas, pois abrange também as pinturas, as ferramentas, as vestimentas, os sons, a música, os gestos, a oralidade..., e que começou a surgir 50.000 anos antes da linguagem (b), a escrita, pela qual damos forma a tudo isso por meio de códigos inteligíveis (neste caso, o texto, mas poderíamos situar ainda as partituras de música ou os cálculos matemáticos, também linguagens).

Não levar em conta essa linguagem primária, a qual não surgiu por meio ou por influência da escrita (por vezes tratada como linguagem metafísica), é o mesmo que deixar de fora dessas discussões as inúmeras sociedades orais que existiam antes da invenção dos códigos escritos, bem como as centenas de comunidades orais que ainda hoje persistem, sem a influência da escrita no desenvolvimento de suas consciências coletivas e como sujeitos individuais.

Como ressalta o filósofo alemão Friedrich Nietzsche: “o desenvolvimento da linguagem e o desenvolvimento da consciência (não da razão, mas somente do tomar-consciência-de-si da razão) vão de mãos dadas” (NIETZSCHE, 1983, p. 217). Sendo assim, a linguagem e suas diversas formas, sem dúvida, influenciam os sujeitos e suas comunidades, desde as pinturas rupestres ao código binário digital que hoje controla muito de nossas vidas, de nossas relações amorosas às nossas movimentações bancárias. Como humanos, a linguagem é aquela que atua

como mediadora entre nós e o mundo e as coisas, e o que confere a nós essa *consciência* de si e do universo, mas não necessariamente a escrita, pois basta pensarmos nas diferentes formas de linguagem que nos constituem como humanos e o número considerável de pessoas que sequer sabem decifrar os códigos escritos, mas que, ainda assim, são sujeitos constituídos de consciência de si e do mundo. Assim como os aborígenes australianos utilizavam (e ainda utilizam) a arte como materialização de sua linguagem, por meio de suas pinturas, de suas músicas e de sua oralidade, a utilização da escrita em nossas sociedades letradas também influencia a cultura ocidental e esse “tomar-consciência-de-si da razão”, mas não deve ser entendida como o único caminho possível para essa tomada de consciência pessoal ou coletiva.

Não se pode reduzir a construção do sujeito à materialidade do texto, uma vez que este não é um imperativo às culturas dos povos e às comunidades ao redor do planeta (a exemplo dos aborígenes australianos e tantos outros), ainda mais se levarmos em conta o fato de que boa parte de nossa construção social é feita por meio de outras formas de linguagem e antes mesmo de aprendermos a decifrar os códigos escritos — e até mesmo nossa comunicação tem passado hoje por diversas mudanças, das mensagens de áudio à crescente utilização de imagens e vídeos. Essa predileção do texto na formação do sujeito se trata, pois, de uma análise da cultura ocidental; mais especificamente, da cultura ocidental europeia *letrada*, obviamente muito influenciada pela escrita, mas que deixa de lado outras culturas nas quais nem sequer existe a materialidade do texto, assim como deixa de lado também a construção subjetiva de sujeitos não alfabetizados.

Em *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia (2014b), o historiador Roger Chartier, em uma palestra ministrada também na Société Française de Philosophie, na qual Michel Foucault havia proferido 30 anos antes sua comunicação “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”, faz uma revisão genealógica a fim de elucidar e corrigir imprecisões e equívocos na fala do filósofo francês em relação ao surgimento da figura do autor. Ironicamente, a edição brasileira do livro estampa na capa o rosto de Michel Foucault entre dezenas de nomes de autores (inclusive o seu próprio). Seu rosto emblemático, aliás, está presente não apenas no livro de Chartier, mas em muitas de suas publicações e nas capas dos livros sobre sua figura e sua obra mundo afora — incluindo a edição de *Ditos & Escritos* (2009) utilizada nesta tese, na qual o autor, de gola rolê, estampa um olhar compenetrado na capa.

Vale destacar nesta tese que já de início na palestra de Chartier, ao ser apresentado ao público presente como de praxe em nossas mesas de congressos e comunicações, percebe-se a necessidade de não apenas identificar o autor mas também enaltecer seu prestígio por meio de títulos, obras, entre outros. O mediador, Bernard Bourgeois, inicia os trabalhos apresentando o

palestrante e sua obra como uma coisa só: “Caros amigos, estou particularmente feliz em receber aqui, esta noite, Roger Chartier e sua importante obra — vocês já leram suas obras e suas crônicas — dispensa-me apresentação” (CHARTIER, 2014b, p. 22).

Voltando nosso olhar de fato à palestra, ao comentar sobre a *função autor* de Foucault, e sua diferenciação entre o eu empírico e a função discursiva, Chartier cita o escritor argentino Jorge Luis Borges — mais especificamente, seu texto “Borges e Eu”, presente no livro *O fazedor* (1974). Nele, Borges diferencia o *Borges*, figura autoral, e o *Eu*, sujeito empírico.

Cito aqui o início a que me referi: “É com o outro, com o Borges, que as coisas acontecem. Eu, eu ando em Buenos Aires, eu demoro-me, talvez já mecanicamente, a olhar a arcada de um *hall* de entrada ou a grade de um jardim. Tenho notícias do Borges pelo correio e vejo seu nome indicado para uma cadeira ou em um dicionário biográfico”. Há aí uma primeira tensão entre a liberdade, o hábito, a desenvoltura do Eu, de um lado e, do outro, os mecanismos sociais e institucionais que constroem o autor, tais como o olhar público através dos Correios, a instituição, através da Universidade, e a Literatura, tal como é fixada, canonizada, imobilizada, através do dicionário (CHARTIER, 2014b, p. 31).

Fica explícita, no texto de Borges, a dualidade entre o sujeito que escreve e o sujeito que passa a ser reconhecido como autor daquilo que escreveu — ou, como em suas próprias palavras, essa dualidade do “eu” e do “autor”. O que difere um do outro parece ser muito mais evidente para esse sujeito que abarca em si o *Eu* e o *Borges* do que para todos os outros, seja os amigos de *um* ou os leitores do *outro*. No entanto, mesmo essa percepção da diferença entre o sujeito empírico e o autor é apenas aparente ou teatralizada, como nos sugere a continuação de seu texto. Mais adiante, Borges trata sua figura autoral como uma espécie de *ator*, o qual encarna o personagem *Borges*, o autor: “Amo as ampulhetas, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro partilha dessas preferências, mas de um modo vaidoso, de maneira que as converte em atributos de um ator” (BORGES, 1974, p. 808, tradução nossa).¹¹

Esse jogo entre *autor* e *ator*, segundo Chartier, é “uma referência à construção pública de uma figura de autor que se torna, de algum modo, ator dele mesmo, em função de uma necessidade, de uma exigência de identificação ao papel” (CHARTIER, 2014b, p. 32). É dessa construção da figura do autor, da busca por essa *persona* construída pelas editoras, pela mídia, pelos estúdios, pela academia, pelo público, que se trata a exumação do autor na era digital, e não pura e simplesmente da busca por uma crítica biográfica.

¹¹ “Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor”.

Essa exumação do autor no contexto global e na era digital tem mais a ver com esse jogo entre a figura pública e a figura pessoal do autor, e como o leitor preenche as lacunas entre essas duas figuras. Mais do que nunca, na era da informação e da conectividade, essas figuras se misturam; se não na produção como via de regra, certamente na recepção literária, na qual, hoje, os leitores têm acesso a seus autores como nunca antes.

Na “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 2007; SOUZA, 2011), não só o *Borges* é alvo da curiosidade do público, mas o seu *Eu* também o é. Além de sua *persona* de autor, de sua figura pública, acostumados à exposição das redes sociais e das mídias tradicionais que dão forma física e política aos autores, o público anseia cada vez mais por saber das particularidades dos autores de seus livros — sobretudo os autores de *best-sellers*, os quais se tornam celebridades da cultura *pop*, estampando capas de revistas e estrelando entrevistas e documentários.

Nesse cenário, até onde vai o alcance do *autor* e do *eu*?

Borges, aliás, termina seu texto com uma afirmação que diz muito a respeito da imprecisão de onde termina o eu empírico e de onde se inicia o autor figura pública: “Não sei qual dos dois escreve esta página” (BORGES, 1974, p. 808, tradução nossa).¹² E essa dificuldade em determinar uma fronteira consistente entre um e outro, em diferenciar o autor do sujeito histórico, é algo presente não apenas na produção literária, na escritura de um texto (como insinuado pela afirmação de Borges), mas, sobretudo, na recepção literária, na qual essa diferenciação fica a cargo do leitor.

Essa tal *função autor*, a do *Borges*, indicado a uma cadeira ou presente em um dicionário de literatura, é aquela capaz também de trazer algum prestígio a um texto literário baseado — antes — no prestígio de quem o escreveu. Essa figura pública do autor, quanto mais prestigiada, mais será utilizada a favor de seu texto. Primeiramente, é preciso destacar que é justamente o *nome*, a assinatura do autor que confere unidade aos textos que compõem uma determinada obra, uma vez que se trata da “obra de *alguém*”.

Logo, essa “função autor” marcada pelo nome próprio é, de início, uma função de classificação dos discursos que permite as exclusões ou as inclusões em um *corpus*, atribuível a uma identidade única. Ela é, nesse sentido, fundadora da própria noção de obra e caracteriza certo modo de existência comum de alguns discursos que são atribuídos a um único lugar de expressão e, por isso, ela própria é responsável pela noção de escrita (CHARTIER, 2014b, p. 29).

Quantas não são as obras de autores que lemos ou com as quais temos contato por já

¹² “No sé cuál de los dos escribe esta página”.

termos lido uma de suas obras anteriores? É óbvio que isso influencia, em alguma instância, nossa recepção do texto literário. Só o fato de estarmos consumindo um tal livro por ter sido escrito por (ou atribuído a) um tal autor já evidencia uma influência da figura do autor em nossa recepção literária, a qual, sobretudo nos dias de hoje, vai muito além da leitura de um texto.

Esse prestígio atribuído a um livro pelo nome de seu autor ou a formação do *corpus* de seus trabalhos, a constituição de sua obra literária, está presente até mesmo naqueles textos nos quais, inicialmente, o nome do “autor canônico” está ausente, como no exemplo das assinaturas autorais com heterônimos.

Como afirma Chartier a respeito dos heterônimos:

Acredito que, no século XX, aquele que levou mais adiante esta prática foi Fernando Pessoa. Ele publicou quase toda a sua obra poética valendo-se de heterônimos. Os heterônimos certamente eram dotados de propriedades da “função autor”, ou seja, eram identificáveis por suas singularidades de estilo, pelo esboço de suas biografias, por todos os elementos que permitiriam que se lhes reconhecesse, seja literariamente, seja na decodificação do jogo a partir do qual se apresentavam como se fossem autores de verdade (CHARTIER, 2014b, p. 66).

Esse é um exemplo significativo de como estamos ligados à figura — e sobretudo à figura prestigiada — do autor. A obra de Fernando Pessoa é recebida e estudada como sendo *sua* obra, e não a de seus heterônimos. Ainda que se estudem essas *personas* criadas por Pessoa, faz-se questão de destacar a identidade real do autor por trás delas; afinal de contas, trata-se do “cânone”. E, por uma ideia de mérito ou uma certa moral, não conseguimos deixar de atribuir um trabalho ao seu criador de fato. Como dito por Foucault, “o anonimato literário não nos é suportável” (FOUCAULT, 2009, p. 276), e muito menos os heterônimos o são quando descobrimos quem realmente se encontra por trás deles.

1.2 “GRAMATOLOGIA”

Outro crítico da figura do autor à época, e que se tornaria mundialmente famoso pelos seus conceitos de “*desconstrução*” e “*différance*”, foi Jacques Derrida. O filósofo argelino, professor na França e nos Estados Unidos, acreditava, assim como Barthes, na busca do sentido de uma obra dentro do seu próprio texto, e não em uma busca externa à obra, o que, indiretamente, acabaria com a ideia do *autor-criador*, ou *autor-deus*. Derrida questiona, pois, em uma perspectiva mais ampla, o sentido do texto (de modo particular, o texto filosófico).

O filósofo trabalha, pois, essas ideias em um sentido muito mais amplo, não apenas literário, ou direcionado de forma específica à figura do autor, como em Barthes. Em sua

Gramatologia (1973), livro originalmente publicado em 1967, os esforços de Jacques Derrida foram contra a tradição metafísica e contra a relação clássica entre *significante* e *significado*: ou seja, o *signo*.

Ao recusar a ideia de *significado* (conceito) como unidade isolável do seu *significante* (imagem acústica), Jacques Derrida considera que o *significado* não seria mais do que o seu *significante* posto em relação com outros *significantes*. Logo, o *significante* passaria também a carregar o conceito em si.

Não se ouve a voz das fontes. Ruptura entre o sentido originário do ser e a palavra, entre o sentido e a voz, entre a “voz do ser” e a *phoné*, entre o “apelo do ser” e o som articulado; uma tal ruptura, que ao mesmo tempo confirma uma metáfora fundamental e lança a suspeição sobre ela ao acusar a defasagem metafórica, traduz bem a ambiguidade da situação heideggeriana com respeito à metafísica da presença e ao logocentrismo. Ela ao mesmo tempo está compreendida nestes e os transgride. Mas é impossível fazer a partilha. O próprio movimento da transgressão a retém, às vezes, aquém do limite. Ao contrário do que sugeríamos mais atrás, seria preciso lembrar que o sentido do ser não é nunca simples e rigorosamente um “significado”, para Heidegger (DERRIDA, 1973, p. 27, grifo do autor).

Essa ideia defendida por Derrida coloca o *significante* em uma posição de prestígio e de sentido antes destinada apenas ao *significado*. Isso quer dizer que o texto em si bastaria: o encadeamento de *significantes* e suas inúmeras relações com os outros *significantes* dentro de um mesmo texto. Portanto, segundo Derrida, não seria necessário buscar sentido fora dos próprios *significantes* que formam um texto.

[...] isto quer dizer que o ser escapa ao movimento do signo, proposição que tanto se pode entender como uma repetição da tradição clássica quanto como uma desconfiança face a uma teoria metafísica ou técnica da significação. De outro lado, o sentido do ser não é nem “primeiro”, nem “fundamental”, nem “transcendental”, quer se entendam estes termos no sentido escolástico, kantiano ou husserliano (DERRIDA, 1973, p. 27).

A metafísica colocava a escritura em um lugar secundário, pois, sob sua perspectiva, esta não passaria de uma transcrição fonética, gráfica, desprovida de significado em si. A escrita não seria mais do que a representação da linguagem oral. O que Derrida sugere, no entanto, é que o texto não se trata de uma transcrição de um *significado*, mas ele próprio o é. Em outras palavras, o texto se basta.

O logocentrismo, ao contrário, buscava uma razão ou uma verdade por trás, uma cópia imagética do que, em outro plano, seria o “real”. Derrida busca, pois, o real da língua, desconstruindo o logocentrismo no qual a cultura ocidental se fundamentou, desde Platão. A partir da ordem discursiva, ou seja, do que se encontra no texto, Derrida buscou na escrita o

elemento apropriado para que ele pudesse comunicar seu projeto filosófico mais amplo: a desconstrução da metafísica.

Essa intenção de utilizar a escrita como elemento primário para o seu projeto maior de desconstrução da metafísica fica explícita ao lermos o pensamento do filósofo quanto à relação entre *significado* e *significante* — relação essa que, historicamente, vinha sendo fundamentada na metafísica platônica, a qual, séculos mais tarde, seria apropriada e modificada de forma conveniente pelos cristãos.¹³

A época do *logos*, portanto, rebaixa a escritura, pensada como mediação de mediação e queda na exterioridade do sentido. Pertenceria a esta época a diferença entre significado e significante, ou pelo menos o estranho desvio de seu “paralelismo”, e sua mútua exterioridade, por extenuada que seja. [...] A diferença entre significado e significante pertence de maneira profunda e implícita à totalidade da grande época abrangida pela história da metafísica, de maneira mais explícita e mais sistematicamente articulada à época mais limitada do criacionismo e do infinitismo cristãos, quando estes se apoderam dos recursos da conceitualidade grega. Esta pertença é essencial e irreduzível: não se pode conservar a comodidade ou a “verdade científica” da oposição estoica, e mais tarde medieval, entre *signans* e *signatum* sem com isto trazer a si também todas as suas raízes metafísico-reológicas (DERRIDA, 1973, p. 15, grifos do autor).

Segundo Jaques Derrida, o significado de um texto estaria, portanto, nas interpretações que podem ser feitas do que se encerra nele, sem significado fora dele mesmo. Isso, indiretamente, e com a devida apropriação por parte dos estudos literários, contribuiu para a morte do autor. Isso, aliás, talvez explique a opacidade nos textos de Derrida, essa dificuldade em interpretar o sentido de seus escritos herméticos — para usarmos o termo filosófico —, provavelmente por bastar ao teórico apenas o encadeamento de palavras dentro e por entre as dobras do tecido que constituem os seus textos.

Para Derrida, o texto, sobretudo o filosófico, seria uma operação tensa de negociação dentro dele próprio. Ele seria, pois, um encadeamento de linhas, de significantes que, entre eles mesmos, fariam algum sentido, sem necessidade de buscá-lo fora dessas relações. Para ele, o conhecimento estaria na ordem da escritura, daquilo que se repete, e não em uma representação ou reprodução de uma essência anterior (a *mimesis* de Platão).

Dessa forma, dentro do texto, não haveria o que *o autor quis dizer*, uma intencionalidade consciente, mas um resultado das relações desse encadeamento interno, do qual se poderia tirar algum significado. É a partir dessa perspectiva que Derrida desenvolve a sua *desconstrução*.

¹³ O Evangelho de João identifica Jesus Cristo com o *logos* encarnado: “¹ No princípio era o Verbo [...] / ³ Tudo foi feito por ele, e sem ele nada foi feito. [...] / ¹⁴ E o Verbo se fez carne e habitou entre nós [...]”.

Desconstruir um texto não seria, a princípio, analisá-lo de fora, sob uma perspectiva externa, mas compará-lo consigo mesmo. Digo *a princípio*, pois, posteriormente, o termo seria apropriado por áreas dos estudos culturais e modificado no sentido de buscar essa desconstrução em fatores externos.

Essa predileção pelo texto, sob a perspectiva literária, obviamente abriu espaço para o leitor e sua interpretação da obra; e também para a própria importância do texto, que cresceu em alcance teórico, ocupando o lugar que outrora fora destinado ao autor. É preciso destacar, no entanto, que, diferentemente de Barthes (o qual voltou sua crítica especificamente para os estudos literários, em particular para a figura do autor), os textos de Foucault e Derrida, ainda que devidamente apropriados pelos estudos literários, são voltados sobretudo para nossa relação com a linguagem de forma mais ampla. Trata-se de uma redefinição do sujeito a partir da linguagem e de sua materialidade, a escrita, e não mais uma definição platônica do ser (ou dos seres e das coisas).

É por isso que tais estudos demonstram sua predileção pelo texto, pela materialidade da linguagem; a linguagem que, sem dúvida, é o fundamento de nossa consciência humana e de nossas relações, pois não há nada fora dela, e esse foi o grande projeto desses filósofos. Porém, *também* a metafísica, como qualquer outra coisa que se possa imaginar no universo, assim como as leis da física, para o nosso entendimento, para que possam ser lidas e entendidas (números ou símbolos), para que qualquer coisa tenha algum significado para nós, é fundamentada na linguagem, mas não necessariamente na escrita, como as artes plásticas e os sons, por exemplo.

Assim como as leis mais fundamentais do universo, as quais *já* existiam antes e *ainda* existirão depois de nossa existência, se tornam linguagem para o nosso entendimento, as ideias e os sentimentos empíricos também o são. A força da gravidade, por exemplo, não foi “inventada” após ser nomeada ou após descobrirmos como calculá-la, como escrevê-la em forma de códigos inteligíveis, ela já existia a despeito de nosso entendimento dela ou não, e já exercia sua influência sobre nós e o cosmos. Nada em nossa relação humana está fora da linguagem, pois é por meio dela que interagimos com o universo, mas este já existia antes e ainda existirá depois dos códigos humanos inventados para a escrita e para a matemática, e até mesmo depois de nossa existência. Ou seja, podemos criar novas formas por meio da linguagem, mas ela também serve para nomear formas que já existiam anteriormente a ela. Portanto, não se pode pensar *apenas* na materialidade da linguagem, no texto, pois essa materialidade é também fruto de uma linguagem antes imaginada e criada por convenções anteriores à invenção da escrita, e pode descrever fenômenos que já existiam antes mesmo que

podéssemos nomeá-los, ou sequer descobri-los, como as leis da natureza.

Logo, o que se encontra fora do texto, apesar de sua imaterialidade, também é linguagem ou pode vir a tomar formas de linguagem. A “necessidade” do *criador*, do *porquê*, do *como*, do *quando*, do *onde*, apesar de seu caráter metafísico, anterior à escritura, não está fora da linguagem. Apenas é imaterial. Apresenta-se, porém, fora do texto, ou seja, fora da materialidade da linguagem. É isso que possibilita esta discussão a respeito da exumação do autor: tanto a imagem do *criador* (o autor em si) quanto a origem da obra literária, o seu *porquê*, o *como*, o *quando*, o *onde* — em suma, seu contexto de produção.

1.3 A MORTE DO AUTOR?

Quando, pois, Roland Barthes abalou as estruturas da crítica literária com seu artigo “A morte do autor” (1968), o que ele fez foi substituir o humanismo e o empirismo que o autor representava pela escrita, a qual, segundo ele, seria impessoal.

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa (BARTHES, 2004a, p. 58).

Barthes defende a anulação da voz daquele que está por trás do texto. De acordo com o professor e escritor francês, o texto existe e ele se basta, pois, segundo suas próprias palavras, “A escrita é destruição de toda voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004a, p. 57).

Segundo Barthes, em seu livro *O prazer do texto*, publicado originalmente em 1973, “o texto liquida toda metalinguagem, e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se *por trás* daquilo que é dito. Em seguida, o texto destrói até o fim, *até a contradição*, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolinguística (seu ‘gênero’)” (BARTHES, 1987, p. 42, grifos do autor). Essa afirmação, apesar de aceita por grande parte dos críticos e professores de literatura que demonstram sua predileção pelo texto, invalidaria uma infinidade de pesquisas literárias, teses, dissertações e artigos que se dedicam a estudar essas instâncias e categorias anuladas por Barthes, como a metalinguagem, os estudos de gêneros literários (os quais, em grande parte, são distintos uns dos outros *justamente* pela forma do texto!) e, até mesmo, as análises sociolinguísticas do discurso.

Essa radicalização de Barthes, essa “destruição de *toda voz*”, essa perda de “*toda*

identidade”, a liquidação de “*toda* metalinguagem” (grifos nossos), apenas para fins sintáticos e semânticos de escrita acadêmica, já seria um problema — essa totalidade absoluta tão reprovável por parte dos orientadores e avaliadores *ad hoc*. Quanto mais ainda o seria se levássemos em conta as configurações que formam a identidade de um sujeito e como esta se apresenta nos mais diversos espectros de sua vida, inclusive em sua criação artística e, até mesmo, acadêmica.

Na última, aliás, tanto nos é cobrado um distanciamento do objeto de estudo, muitas vezes *encenado* por escolhas de palavras que podem parecer impessoais, quando, no fundo, sempre se tem alguma ligação pessoal com o tema (não necessariamente uma ligação afetiva), uma vez que o próprio ato de escolha já se caracteriza como algo pessoal e certamente fruto de diversas configurações pessoais que levaram o sujeito a tal escolha. Inclusive a própria crítica de Barthes!

Essa radicalização da morte do autor, obviamente, não se baseia apenas em questões linguísticas e literárias. A negação da figura burguesa do autor e a deslegitimação das mais diversas formas de autoridade e da ação do capitalismo (tão característica dos anos 1960) certamente tiveram implicações significativas em sua teoria. A simples abertura do jogo ao leitor e à leitura (como defendido por Proust) seria suficiente para o fim do “privilégio exorbitante” do autor. Mas, francês que era, cortar a cabeça do autor talvez tenha lhe parecido mais revolucionário. E de fato foi.

“A morte do autor” é um dos textos mais lidos na crítica literária e certamente um dos mais conhecidos e mais revolucionários. Roland Barthes se levantou contra uma crítica que por séculos se curvou à figura do autor para subsidiar suas análises e seus trabalhos acadêmicos. No entanto, retirar a figura do autor e seu contexto de produção de forma absoluta do jogo literário é algo demasiado radical. Ainda que se possa fazê-lo — e é aí que se encontra o ato revolucionário: analisar unicamente o texto —, dizer que *é assim*, que a escrita *é* o fim de toda voz, de qualquer subjetividade, de que “nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se *por trás* daquilo que é dito”, é negar o fato de que, no fim, nada mais é do que uma escolha interpretativa: analisar somente o texto ou ampliar a interpretação da obra buscando significados também fora dele.

A morte do autor não pôs um fim à crítica biográfica, muito menos o retirou das orelhas dos livros e dos primeiros capítulos de teses e dissertações destinados às biografias dos autores de seus objetos de estudo, ou de uma breve — às vezes longa — explicação do contexto no qual uma obra foi produzida, sobretudo aquelas que gozam de fatores culturais e políticos específicos.

O *autor* ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas 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 centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; [...] a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua “confidência” (BARTHES, 2004a, p. 58, grifos do autor).

A radicalidade na morte do autor de Barthes talvez possa ser justificada por essa radicalidade da crítica a qual ele desconstrói, centrada *unicamente* na figura do autor. É certo que não se pode justificar ou interpretar cada trecho e palavra de uma obra baseando-se unicamente em seu autor. Mas eliminar sua figura e seu contexto do jogo interpretativo é tão radical quanto levar em conta apenas ela.

Ao justificar seu descontentamento com essa tal crítica centrada na figura do autor, Roland Barthes cita três artistas cujas obras são comumente “explicadas” por seus autores: Baudelaire, Van Gogh e Tchaikovski. Segundo ele: “A crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício” (BARTHES, 2004a, p. 58).

Ora, reduzir a obra de Baudelaire à sua “pessoa”, ao seu sujeito histórico, seria deixar de lado sua experiência linguística e poética, ao que Barthes tem toda razão de criticar aqueles que o fazem. Mas não levar em conta também seu estilo de vida vadio seria uma perda interpretativa significativa de sua arte. Afinal de contas, há de se convir, seu estilo de vida *flâneur* não resume sua obra, mas “explica” muita coisa, sobretudo sua experiência estética. E aqui podemos tomar a liberdade de empreendermos um exercício especulativo: se não fosse sua vida pessoal, de poeta vadio pelas ruas de Paris, seus poemas talvez nem sequer existiriam, ou, muito certamente, não teriam sido produzidos da mesma forma; afinal de contas, caso Baudelaire fosse um operário das primeiras fábricas do século XVIII na França, dificilmente haveria escrito e/ou publicado seus livros como os conhecemos, e, se assim ainda o fizesse, talvez não teriam a mesma recepção por parte da crítica. A condição social do seu sujeito histórico, sem dúvida, acaba por influenciar sua arte. E o mesmo se aplica aos outros exemplos elencados por Barthes, ainda que não se deva reduzir suas obras às figuras de seus autores.

Logo, a escrita, por si só, não pode ser a anulação de toda voz, mas a escolha de leitura do texto por parte do leitor, *essa sim*, pode não buscar subsídios na figura daquele que escreve, bastando o texto. É possível ler os poemas de Charles Baudelaire sem pensar no homem Baudelaire, mas a experiência de leitura e sua interpretação, sem dúvida, não serão as mesmas

se for levada em conta a figura do *flâneur*. E essa escolha não seria nada mais que uma negação de que a pessoa de Baudelaire, em alguma instância, por menor e mais primitiva que possa ser, influenciou seu texto. Essa figura, aliás, a do *flâneur*, é tão significativa que não apenas afeta a interpretação de textos como se tornou ela própria um objeto de análise dos estudos literários.

Essa escolha interpretativa, que leva em conta a figura do autor e seu contexto histórico e social, tampouco deveria significar um rebaixamento desse tipo de interpretação ou crítica — Walter Benjamin, infelizmente, não teve a oportunidade de se ofender com esse trecho em “A morte do autor”¹⁴ —, mas, sim, a constatação de que se trata apenas de uma outra forma interpretativa — a qual, aliás, muitas das vezes, pode ser ainda mais produtiva e atraente, uma vez que permite trabalhar tanto o texto quanto o seu contexto, em conjunto.

Barthes, aliás, em seu próprio artigo, “A morte do autor”, é feliz em afirmar que a produção literária de um sujeito (a que venha se chamar de autor) é um “tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004a, p. 62). Ora, se o que se escreve é fruto de uma herança cultural, como ele próprio afirma, nada mais coerente do que analisar, paralelamente ao texto, seu contexto de produção. As próprias leituras desses sujeitos (autores) interferem em suas obras, segundo as próprias palavras de Barthes, ao afirmar que:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004a, p. 62).

Um dos maiores clássicos da literatura ocidental, considerado o primeiro romance moderno, *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, originalmente publicado em 1605, é um ótimo exemplo das afirmações de Roland Barthes — tanto se pensarmos na escritura (no texto) quanto se pensarmos na narrativa, nas leituras do personagem título. A paródia feita por Cervantes dos romances de cavalaria exemplifica de forma primorosa o texto como “um espaço de dimensões múltiplas”, “onde se casam e se contestam escrituras variadas” e “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”. Certamente, o contexto histórico de Cervantes, bem como suas leituras como sujeito leitor influenciaram sua obra-prima. Como é possível perceber:

¹⁴ Walter Benjamin (1892-1940) é autor de *Charles Baudelaire*, um lírico no auge do capitalismo (1994). Trata-se de um estudo crítico não apenas da poesia moderna e da poesia moderna de Baudelaire mas, também, das marcas do *contexto histórico e social* do poeta em sua produção literária. O crítico literário alemão, no entanto, cometeu suicídio em 1940 (tentando fugir do avanço das tropas nazistas para a Espanha), quase três décadas antes da publicação de “A morte do autor” (1968).

[...] a inventiva de Cervantes se apresenta em toda sua prodigiosa variedade. As influências sofridas pelo autor foram diversas: há traços de Apuleio, de Luciano de Samosata, dos antigos; muitas reminiscências italianas; mas acima de tudo é da própria vida, do muito que viu e viveu por este mundo de Deus que Cervantes retira as suas novelas (BROCA; In: CERVANTES, 2016a, p. 26).

Logo, analisar apenas o texto de Cervantes seria excluir de sua produção as influências históricas e literárias que tornaram *Dom Quixote* não apenas um exemplo de *texto*, mas de obra literária, em suas mais diversas dimensões culturais. Aliás, a genialidade da obra é atribuída justamente quando se buscam influências e referências fora do texto, como a forte ironia que pode ser percebida em relação a fatores extratexto (como a crítica ao romance de cavalaria).

Ainda segundo Barthes, “o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas” (BARTHES, 2004a, p. 62). Portanto, mesmo apenas como sujeito *escritor* — para usarmos o termo preferível de Barthes —, mesmo que se pense apenas na escritura de Cervantes — ou, segundo Barthes, essa mescla de escrituras —, mesmo que se pense apenas na objetividade de seu texto, “esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco em que vem se perder toda identidade”, ainda assim o texto de *Dom Quixote* é influenciado pelas leituras de Cervantes. Logo, não se pode deixar de lado o sujeito histórico que escreve em um determinado tempo histórico, pertencente a um determinado contexto cultural, no qual a escritura de uma paródia dos romances de cavalaria fazia algum sentido, e que, anos mais tarde, seria tão aclamado pela crítica por tais características extratexto.

Muito dos estudos de *Dom Quixote*, aliás, são pautados na figura de Cervantes e/ou em seu contexto histórico. Assim como na *Odisseia* de Homero, na edição especial da Nova Fronteira em homenagem aos 400 anos de morte de Miguel de Cervantes, a introdução de *Dom Quixote* se inicia com a disputa entre as localidades na Espanha onde teria nascido o ilustre filho da terra.

Várias cidades espanholas, entre as quais Madri, Toledo e Sevilha, pretenderam, durante muito tempo, ter sido o berço de Cervantes. Mas em 1752 frei Martín Sarmiento descobriu uma pista que parecia segura. Na *História de Argel*, do padre Haldo, publicada em 1612, Cervantes aparecia como filho de Alcalá de Henares. Encaminhadas as pesquisas para os arquivos dessa cidade, descobriu-se o registro de batismo do autor de *Dom Quixote*. Ficou, assim, fora de dúvida, haver ele nascido ali a 28 de setembro de 1547, dia de São Miguel, por isso mesmo que recebera o nome desse santo (BROCA; In: CERVANTES, 2016a, p. 13).

A partir daí, a introdução de 42 páginas, escrita por Brito Broca, se dedica, em boa parte, à pessoa do autor, até mesmo à sua configuração familiar e social, além de ceder várias páginas para a elucidação do contexto histórico de produção da obra, tão importante para o surgimento do primeiro exemplo de romance moderno. Aliás, essa própria alcunha só é possível se forem levados em conta, além da obra, também os fatores extratexto que a influenciaram.

Outro fato relacionado a *Dom Quixote* e que serve de contra-argumento à destruição da figura do autor é a continuação do livro escrita por um outro autor que não Cervantes. Anos após sua publicação, Alonso Fernández de Avellaneda, pseudônimo de um autor até hoje desconhecido, escreveu uma continuação para o primeiro volume de *Dom Quixote* — o que chamaríamos hoje de uma publicação não autorizada. Cervantes, então, não apenas escreve sua própria continuação (original?) como também inclui a história de Fernández de Avellaneda em seu segundo livro. Quixote tece comentários a respeito do primeiro volume de Cervantes, que narra suas aventuras com Sancho Pança, e também da falsa continuação, a qual não agrada ao “Engenhoso Fidalgo”.

Vale ainda ressaltar o fim destinado a Dom Quixote por seu autor. Revestido de sua *autoridade*, Cervantes escolhe matar seu personagem, a fim de que outras continuações não pudessem ser feitas. Segundo o autor, no prólogo da segunda parte, ao se dirigir diretamente ao leitor: “[...] dou-te *Dom Quixote* ampliado e por fim morto e sepultado, não se atreva alguém a levantar-lhe novos testemunhos, pois bastam os passados e basta também que um homem honrado haja dado notícia destas loucuras, sem de novo querer meter-se nelas” (CERVANTES, 2016b, p. 28).

Aliás, podemos aqui especular, baseados nos acontecimentos e nas próprias palavras do autor, se Cervantes, que viria a falecer um ano após a publicação do segundo volume, em 1616, teria conseguido publicar sua continuação a tempo se não fosse pelo estímulo da falsa publicação: “O aparecimento do *Dom Quixote* clandestino teria levado Cervantes a apressar a elaboração da prometida segunda parte [...]” (BROCA; In: CERVANTES, 2016a, p. 27).

Mas por que ela seria falsa? Simplesmente por não carregar a assinatura do *autor original*? Se, segundo Barthes, não haveria o “gênio criador” e o texto bastaria por si só, como produto de múltiplas outras escrituras, qual seria o problema em se “apropriar” da criação de outros, como no exemplo de Avellaneda, já que o texto, em si, não é o mesmo?

Vale ainda citar uma espécie de experimento literário fictício feito por Jorge Luis Borges em seu conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, presente no livro *Ficções* (2007), no qual o personagem título reescreve o texto de Cervantes exatamente como o original, porém, com sua assinatura autoral e em outro tempo histórico. Borges demonstra no conto como a obra

ganha novos sentidos interpretativos, ainda que com o *mesmo* texto, simplesmente por ter sido “produzida” e recepcionada em um outro tempo histórico e sob a assinatura de um outro autor. Esse exemplo ficcional demonstra como fatores extratexto relacionados ao contexto de produção e de recepção e à própria ideia de autoria podem influenciar a interpretação de obras literárias; demonstra como a materialidade do texto, ainda que imutável, está sujeita a questões mais amplas em sua recepção, como o tempo histórico no qual um texto foi produzido, por qual autor, e como o leitor se comporta em relação a isso.

Um outro exemplo dessa *autoridade* da criação “original”, e mais recente, são os livros do autor britânico J. R. R. Tolkien, publicados postumamente. As obras póstumas do autor nascido na África do Sul fazem parte de sua grande e complexa mitologia. No entanto, os textos publicados após sua morte não foram, em sua totalidade, escritos por ele, mas baseados em anotações, cartas, rascunhos e escritos inacabados deixados pelo autor. O trabalho de reunir esses retalhos de histórias e rearranjá-los em livros ficou a cargo de seu filho, Christopher Tolkien.

Ainda que boa parte dos textos dos livros publicados após a morte de John Ronald Reuel Tolkien tenha sido escrita por Christopher, este é creditado — em letras pequenas na capa, é preciso ressaltar — como organizador. O nome de seu pai, J. R. R. Tolkien, como já de costume em várias das edições de seus livros, preenche boa parte das capas, em letras maiores que os próprios títulos dos livros.

Se, segundo Barthes e seus pares, o que vale é a escritura, a materialidade do texto presente nas páginas dos livros, tudo aquilo que não tenha sido escrito *de fato* por Tolkien no papel, que foi postumamente escrito, acrescentado por seu filho, também faz parte dessa materialidade. Logo, seu trabalho não foi simplesmente o de organizar os escritos de seu pai, mas de ampliá-los ou, até mesmo, criá-los, a partir de textos e informações deixadas pelo autor original, apenas ideias e esboços, mas não *o texto* (completo) em si.

Christopher, portanto, deveria ser creditado como coautor das obras, e não simples organizador dos textos. Afinal de contas, ele não os catalogou em uma miscelânea de escritos, mas transformou as ideias de seu pai e seus rascunhos em textos publicados como livros, preenchendo lacunas, ampliando e criando cenas e trechos a partir dos escritos de Tolkien. Em outras palavras, parte considerável da escritura foi feita pelo filho, e não pelo pai.

No entanto, a ideia original e a criação da história prevalecem em relação ao texto. Mesmo que muito do que se encontra nas obras póstumas de Tolkien tenha sido escrito por seu filho Christopher, o texto em si (no sentido restrito, a escritura, a materialidade da linguagem) foi baseado nas ideias, nos personagens, locais e histórias inicialmente criados e imaginados

por J. R. R. Tolkien, e, por isso, aparentemente, essas obras devem ser creditadas a ele.

Além da fama do autor — obviamente, o nome de Tolkien atrai mais atenção aos livros do que o nome de seu filho —, estamos presos à concepção de criação, de ideia original, e isso é muito bem-aceito em nossa sociedade, tanto de forma geral, entre os leitores comuns, como na academia. Ainda que o texto, ou seja, a materialidade da linguagem, ou grande parte dela, seja de Christopher Tolkien, as ideias e as criações que levaram ao texto não são. Estamos, como sociedade e como pesquisadores, ligados a questões de originalidade e de criação anteriores à materialidade do texto.

Se o livro de Avellaneda assim como os livros póstumos de Tolkien são outros textos que não escritos por seus *autores originais*, o que é que nos faz dizer que o primeiro se apropriou da obra de Cervantes e o filho do segundo não passa de um organizador senão nossa ideia de autoria? Se pensarmos na morte do autor de Barthes, não se pode afirmar que o primeiro tenha “roubado” a ideia e os personagens de Cervantes, ou que o filho de Tolkien tenha apenas organizado e não coescrito os livros de seu pai. O que nos impediria — além das implicações legais, obviamente — de tomar uma ideia original de enredo e desenvolvê-la a nosso modo, em texto próprio, que não fosse nossa percepção de originalidade, de criação? Que não fosse essa nossa ideia de que algo foi criado por alguém e que, portanto, pertence a esse alguém e não a mim?

Esse é um exemplo prático de como a morte do autor, nos moldes de Barthes, encontra resistências plausíveis em nossa relação com a literatura e com a produção intelectual. Ainda que se possa advogar a morte do autor, certamente o autor desse mesmo texto não gostaria de que suas ideias fossem “apropriadas” por terceiros sem o devido crédito. Mas, ora, se o texto é “esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco em que vem se perder toda identidade” (BARTHES, 2004a, p. 57), devia-se levar em conta *apenas* o texto, e não se quem o escreveu foi um ou outro; não as ideias, os personagens, as ações, os sentimentos, as relações e os espaços que foram criados por um determinado autor. Afinal de contas, segundo Barthes, o que conta é o texto.

No entanto, na prática, essa mesma citação de Barthes perderia aqui toda a sua utilidade caso não viesse acompanhada da referência de seu autor, e, certamente, teria outro peso se fosse creditada a outra figura de menor prestígio. Ainda que Barthes relacione sua morte do autor ao texto literário e não faça menção aos textos crítico e acadêmico, nossa noção de autoria é a mesma, bem como a materialidade do texto. Ainda que as influências e as finalidades desses textos sejam diversas, a escritura não o pode ser. É por essa e por outras razões que ainda que possamos celebrar a morte do autor na teoria, na prática não o fazemos, sob pena de

responder judicialmente e, também, sob pena de responder a nossos egos e às nossas vaidades.

Outra obra que merece destaque, tanto por sua relação com seu autor quanto por sua ligação com o início deste capítulo, é *Ulysses*, de James Joyce. Publicado originalmente em 1922, o livro do autor irlandês narra a “odisseia” do personagem Leopold Bloom pela cidade de Dublin. Muito do que se encontra no texto de *Ulysses* — para nos atermos ao “texto” de Barthes — está ligado a leituras anteriores de Joyce. O próprio fato de se tratar de uma referência ao poema de Homero já implica na busca por fatores extratexto que justificam a sua produção e contribuem para a sua recepção. A leitura ou o simples conhecimento ou não de a *Odisseia* já são o bastante para interferir nas possíveis interpretações de *Ulysses* por parte de seu leitor.

O conhecimento ou não das alusões à *Odisseia* não compromete a leitura, mas, sem dúvida, a influencia de uma forma ou de outra. A grande maioria das traduções e edições da obra traz essa relação entre *Ulysses* e a *Odisseia*, seja nas orelhas dos livros ou no esquema publicado pelo tradutor e crítico inglês Stuart Gilbert com a colaboração do próprio autor, em 1930, o qual relaciona os dezoito capítulos da obra de Joyce com o poema homérico, já condicionando sua leitura a esse paralelo. Joyce, aliás, “sentiu uma profunda decepção quando poucos de seus leitores pareceram capazes de elaborar as detalhadas analogias” (KIBERD; In: JOYCE, 2012, p. 26).

Ora, se para o leitor do livro de Joyce a leitura ou o simples conhecimento do poema de Homero já influenciam em sua recepção, quanto mais essa influência está presente em seu contexto de produção. Há de se convir que, caso o autor não tivesse conhecimento dessa obra anterior, e de tantas outras que influenciaram a produção de *Ulysses* — assim como os vários paralelos entre a obra e o sujeito empírico de seu autor —, o livro nem sequer existiria como foi concebido — o que, por exemplo, justifica um ensaio introdutório à obra na edição de 2012 da Companhia das Letras com nada menos que 79 páginas, e o qual se debruça, em grande parte, sobre a figura de Joyce e o seu contexto de produção (KIBERD; In: JOYCE, 2012).

Logo, trata-se da influência da “pessoa” que escreve sobre o “sujeito” linguístico a qual Barthes cita como a “destruição do autor”. Ainda que o leitor possa ter apenas o *texto* como fonte interpretativa, ou seja, apenas esse “sujeito” impessoal, este mesmo “sujeito”, em primeira instância, foi influenciado pela “pessoa” que escreve e seus diversos contextos, como o repertório de leitura de Joyce anterior ao seu processo de produção literária.

Essa constatação, no exemplo de *Ulysses*, atinge seu ápice e pode ser sustentada pelas diversas análises acadêmicas dos “erros” presentes no texto, os quais são investigados ora como erros de revisão, ora como ação intencional de Joyce. Portanto, trata-se da busca pelo texto que

tenha sido escrito de fato pelo autor e não alterado pelos revisores e datilógrafos — o mesmo *texto*, supostamente impessoal, de Barthes.

As várias conjecturas que se pode fazer em relação a *Ulysses* estão, em grande parte, presentes dentro e ao mesmo tempo fora do texto. *Dentro*, pois não há como fugir do texto, uma vez que ele é a plataforma utilizada, o meio pelo qual se conta a história. *Fora*, pois muito do que se pode inferir da obra está relacionado a leituras e aspectos fora da escritura que compõe o livro: como as relações com a psicanálise, a alusão à bissexualidade de Shakespeare, a abordagem da sexualidade e androginia no livro, a data na qual se passa a história (a mesma na qual Joyce teve seu primeiro encontro com sua futura esposa), as cartas trocadas entre o casal, bem como a referência primeira à *Odisseia*.

Como já dito, mesmo que se busquem todas as ferramentas interpretativas unicamente dentro do texto, a fim de se destruir a figura do autor, não passaria de uma escolha interpretativa baseada na negação de sua figura e de seu contexto de produção. Uma negação, por exemplo, do fato de Joyce ter lido a *Odisseia* e não um outro livro qualquer que teria influenciado sua obra — o que, obviamente, não comprometeria a leitura do texto; mas, é preciso ressaltar mais uma vez, essa já se tornou uma leitura clássica de *Ulysses*, chancelada até mesmo em suas edições esquematizadas.

Desde sua juventude, ele se sentiu mais atraído pela humanidade calorosa de Ulisses. O herói épico não queria ir a Troia, recordava Joyce, porque considerava que a guerra não passava de um pretexto empregado pelos mercadores gregos em busca por novos mercados. A analogia com a Europa contemporânea mergulhada na carnificina para garantir lucros aos barões da indústria do aço não se perderia naquele que se autointitulava um “artista socialista”. Seu personagem central era um ninguém sem nenhum anseio de vir a ser alguém, um pacato homem de família, “versátil” (KIBERD; In: JOYCE, 2012, p. 19).

Esse *simples* fato, de Joyce ter lido a *Odisseia* e tê-la elencado como sua obra modelo, ou inspiradora, por sua predileção, e não um outro livro qualquer que fosse, já se caracteriza como a influência do autor em sua obra. E o conhecimento ou não desse fato por parte do leitor acaba por refletir em sua recepção. Por mais que as alusões estejam presentes em *Ulysses*, não ter conhecimento delas não prejudica a leitura do universo da obra, mas, sem sombra de dúvidas, limita seu alcance interpretativo, uma vez que o próprio fato de Joyce dialogar com Homero é considerado uma das grandes escolhas do autor, aclamada por grande parte da crítica e sempre lembrada nos estudos acadêmicos.

O mesmo se aplica à data escolhida por Joyce, na qual se desenrolam os acontecimentos narrados no livro: o dia 16 de junho de 1904, o mesmo dia no qual teve seu

primeiro encontro ou sua primeira relação sexual com sua futura esposa, Nora Barnacle. Essa informação, obviamente, não é necessária para a leitura do texto, muito menos a compromete, caso o leitor não tenha conhecimento disso, mas, inegavelmente, enriquece a experiência de leitura. E de forma muito especial, ao que parece, pois os pesquisadores da obra fazem questão de sempre explicar a escolha da data. Tomando aqui uma analogia culinária (inspirada na analogia crítica de Hugh Kenner¹⁵), é como se *Ulysses* fosse um prato a ser servido acompanhado de um molho: pode ser apreciado das duas formas, mas não é o mesmo sem o acompanhamento.

A anulação do autor e de seu contexto de produção não se trata, pois, da escrita em si, como radicalmente proposto por Barthes, mas da escolha de recepção de uma obra, da escolha de crítica ou de estudo; ou seja, uma *escolha interpretativa que parte do leitor em direção ao texto*, e não algo já prefigurado na escrita, anterior à sua recepção. Se assim não o fosse, não poderíamos estabelecer uma relação entre *Dom Quixote de la Mancha* e seu contexto histórico-cultural de produção, por exemplo; jamais poderíamos dizer que se trata de um produto do declínio dos romances de cavalaria e seus ideais, pois essa informação não está explícita em seu texto. Assim como não poderíamos estabelecer relação entre *Ulysses* e a *Odisseia*, bem como outras leituras que influenciaram os autores aqui citados e todos os outros que sofrem ou já sofreram com *A angústia da influência*, de Harold Bloom (1991).

Se assim não o fosse, *todo* texto literário seria vazio da voz do autor, uma vez que é escrita. Mas se sabe que muitas obras carregam *propositalmente* a voz do autor de formas muito explícitas, quase que autobiográficas. E, aqui, poderíamos fazer um paralelo entre James Joyce e seu *alter ego*, Stephen Dedalus, personagem de *O retrato do artista quando jovem*, publicado em 1916, e que retorna em *Ulysses*. É preciso destacar que o próprio Barthes, anos mais tarde, *parece* atenuar um pouco sua visão radical em relação ao autor, como no trecho a seguir, presente em seu livro *O prazer do texto* (1987). Ainda que o crítico francês ateste a morte do autor como instituição, ele revela sua busca no texto.

O texto é um objeto fetiche e *esse fetiche me deseja*. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade etc.; e, perdido no meio do texto (não *atrás dele* ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor. Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, *eu*

¹⁵ Hugh Kenner, famoso literato canadense e crítico do esquema de Gilbert, afirmou que o objetivo da leitura não deveria ser reconstruir um esquema, assim como a finalidade de um jantar não é reconstruir um prato (KIBERD; In: JOYCE, 2012, p. 26).

desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha [...] (BARTHES, 1987, p. 38, grifos do autor).

O que a morte do autor como instituição possibilita é uma polissemia do texto de acordo com suas leituras, uma vez que, *sim*, o autor não é dono de sua obra, pois cabe ao leitor atribuir significado àquilo que o autor idealizou por meio do texto. Ora, outorgar, pois, essa anulação a *todo* texto e condicioná-la à escrita é negar as várias possibilidades de recepção de uma obra de acordo com seus múltiplos leitores. Ainda que se possa, de alguma forma, anular a voz do autor em sua produção, como nos exemplos elencados por Barthes, não se pode fazê-lo como via de regra em sua recepção. Ainda que, e *porque* o texto possibilita essa liberdade ao leitor, ele pode, a seu modo, buscar satisfazer-se pelo texto ou buscar suplementos a ele na figura do autor e em seu contexto cultural, social e histórico (como veremos adiante nesta tese), pois fica a cargo do leitor interpretar o texto da maneira que preferir. E essas possibilidades de recepção são hoje cada vez mais diversas.

Levando em consideração as rápidas e intensas mudanças pelas quais a produção e a recepção literárias passaram, como os avanços tecnológicos de comunicação, a influência capitalista sobre a produção artística e os mecanismos de mídia e de plataformas digitais, não apenas o leitor mas também o autor se encontram em posições antes inatingíveis. A inserção do autor na cultura de fãs e dentro das comunidades globais que consomem seus textos e o próprio anseio do mercado e da indústria do entretenimento por trabalhar a imagem do autor fazem com que ele ganhe grande destaque na mídia.

Como argumentado por Foucault a respeito de sua *função autor*, esta não tem caráter universal e varia de acordo com os discursos e momentos históricos (FOUCAULT, 2009, p. 275). Em uma época em que seu autor favorito ocupa as listas das personalidades mais influentes do mundo e, ainda assim, encontra-se a um clique de distância em suas diversas redes sociais, em palestras, entrevistas, bate-papos e *podcasts* pela Internet, ou ainda em programas de rádio e televisão, a figura do autor celebridade é *reforçada* (uma vez que esta não é novidade) e ocupa um papel quase que inédito quando inserida nos mecanismos da era da comunicação digital e em escala global, sobretudo o autor de *best-sellers*.

Essas transformações culturais e sociais ocasionadas pela globalização e pela era digital são, em grande parte, responsáveis pela exumação do autor na cultura pós-moderna, entre tantas outras transformações em nossa relação com a literatura de forma geral, como os novos papéis de autores e leitores. Se a morte do autor teve o livro impresso como seu suporte teórico, ou seja, a materialização da linguagem por meio da escritura no papel, a exumação do

autor tem como suporte teórico a conectividade e a fluidez da era digital, as quais levam o leitor de hoje para muito além da materialidade do texto discutida neste capítulo.

Para demonstrarmos tais mudanças, serão apresentadas, no próximo capítulo, as novas formas de se produzir e de se consumir literatura na cultura de mídias. É justamente essa performance na era digital e nos multimeios que faz com que a figura do autor seja mais facilmente encontrada, debatida e requisitada em nossas recepções literárias, sobretudo por um público cada vez mais acostumado às celebridades da cultura *pop* e à alta exposição de figuras públicas por meio das mídias tradicionais e das redes sociais. Veremos, a seguir, não apenas uma contextualização da produção e da recepção literárias na era digital mas, também, uma síntese de como esta é capaz de nos influenciar em diversos aspectos como sujeitos e, obviamente, como autores e leitores em meio às mídias.

2 LITERATURA EM REDE: AUTOR E LEITOR NA “CULTURA DA CONVERGÊNCIA”

Esse processo de fabricação dos autores de acordo com os contextos do mercado é, obviamente, coexistente com a fabricação de leitores. A produção de um é, de certo modo, a produção do outro [...]

Suman Gupta

Como dito no encerramento do capítulo anterior, se a morte do autor teve a materialidade do texto como seu suporte teórico, a exumação do autor o tem por meio das plataformas multimeios nas quais tanto histórias quanto autores performam na era digital e na Web 3.0. Este capítulo apresentará exemplos dessa nova recepção literária feita por meio das mídias eletrônicas e como esses movimentos influenciam nossas leituras e nossa relação com os autores. Se é “exumação *na era digital*”, é preciso contextualizar esse cenário de produção e recepção literárias nas mídias, como veremos a partir dos exemplos aqui apresentados.

Nas últimas décadas, com o crescimento da indústria do entretenimento e o avanço das tecnologias de comunicação, vários são os exemplos de adaptações e traduções intersemióticas de obras literárias aos mais variados tipos de mídias e plataformas: desde filmes a jogos eletrônicos, de audiolivros a séries de televisão, entre outros subprodutos derivados de livros e séries literárias de grande sucesso de público ou crítica.

Hoje, quase que por via de regra, um livro que se destaque no mercado editorial ou que seja aclamado pela crítica é traduzido ao cinema ou à televisão, sem contar ainda suas adaptações às plataformas digitais de leitura. Ainda que a ação de diferentes mídias em um mesmo produto artístico e cultural não seja uma novidade na indústria do entretenimento, a era da conectividade e as facilidades de comunicação têm contribuído para uma performance cada vez mais integrada e dinâmica entre diferentes mídias. Esses movimentos midiáticos, além da própria conectividade de um mundo globalizado inserido em uma revolução digital, colocam tanto autores quanto leitores em novas posições; e, nesse cenário de multimeios, ainda agregam outros agentes como *designers*, diretores, produtores, roteiristas, atores, *booktubers*, entre tantos outros.

Sob essa perspectiva, as posições desses múltiplos agentes não podem mais ser analisadas como em décadas atrás, o que vale, sobretudo nesta tese, para as posições hoje ocupadas por autores e leitores. Tanto como sociedade quanto como campo de estudo, estamos

passando por um processo que já modificou e ainda modificará de forma significativa nossas relações sociais, afetivas, artísticas e científicas (acadêmicas). Nossas relações com as tecnologias de comunicação têm moldado e influenciado os mais diversos processos sociais e culturais, tanto como sociedade quanto como indivíduos. E a literatura não está fora desse processo.

Quantas vezes, hoje, nós, os leitores-internautas — e sobretudo os jovens da era digital e da Web 3.0 —, interrompemos nossas leituras para buscarmos na Internet subsídios para nossas experiências literárias: informações sobre o autor, resenhas de livros, mapas e lugares presentes na história, fatos históricos, dúvidas linguísticas, entre tantos outros auxílios extratexto. Isso sem falarmos especificamente no hipertexto, o qual, por seu próprio caráter, leva o leitor a abrir uma dezena de janelas na tela do computador ou do *smartphone*.

Se isso já ocorre com obras impressas, tendo o livro de papel como suporte, essas práticas são ainda mais facilitadas em leituras de obras digitalizadas, nas quais os suportes tecnológicos possibilitam uma maior interação entre o leitor e o meio digital, e, ainda, em leituras de obras adaptadas e traduzidas às diferentes mídias, ou, até mesmo, no próprio hipertexto presente na rede. Além dessa convivência — na maioria das vezes harmoniosa — entre o livro (impresso ou não) e os dispositivos eletrônicos com acesso à Internet, há um bom tempo temos presenciado a apropriação de obras literárias por parte de diferentes mídias, sobretudo na era da conectividade digital, ou na era da *convergência*.

Como nunca antes, livros e séries literárias ganham adaptações e traduções intersemióticas que aumentam significativamente seu alcance e, por consequência, seu público, em processos nos quais os livros inicialmente projetam suas traduções intersemióticas e essas traduções acabam por projetar ainda mais os livros. Filmes, séries, jogos, eventos, histórias em quadrinhos (HQs), todas essas e outras traduções e adaptações a diversos suportes contribuem para a narrativa de uma mesma história, porém em diferentes mídias.

No caminho contrário à materialidade do texto dos formalistas e dos pensadores europeus do capítulo anterior, as diversas traduções intersemióticas (ou interartes) colocam a obra literária em novas plataformas de recepção que não mais apenas o texto. Na era dos *posts*, das fotos e do compartilhamento nas redes sociais, dos *blockbusters* de cinema e dessa nova era de ouro da televisão com o sucesso mundial das séries, reforçado pelos serviços de *streaming*, a recepção de uma obra literária não se restringe mais apenas à leitura, de fato, de uma obra.

Essas relações mais amplas, extratexto, acabam por influenciar como a literatura é hoje produzida e consumida. Para pensarmos tais relações e suas implicações, a teoria dos polissistemas, do professor israelense Itamar Even-Zohar (2013a, 2013b), nos ajuda a pensar a

literatura para além de seu produto final: o texto. Segundo a teoria, não há instâncias e papéis estritamente delimitados no polissistema literário. Dessa forma, devemos pensar o autor como “produtor”, o leitor como “consumidor” e o livro e suas traduções e adaptações como “produto” (EVEN-ZOHAR, 2013b).

Itamar Even-Zohar explica que a teoria literária clássica tem como hipótese o “leitor” como sendo a entidade para a qual a literatura é produzida. No entanto, segundo o teórico, seria inadequado pensar os modos nos quais a literatura funciona para seus “consumidores” *somente* em termos de “leitura”, pois o “consumidor”, assim como o “produtor”, pode se mover por vários níveis como participante nas diversas atividades literárias (EVEN-ZOHAR, 2013b). É o que ocorre, por exemplo, quando o espectador assiste a um filme baseado em um livro. Esse espectador, ainda que não seja um *leitor direto* da obra, é um *consumidor indireto* da literatura de forma sistêmica, pois tem contato com a história, com os personagens, com os temas e os valores abordados em um livro, por exemplo, entre outras questões.

Para melhor explicar essa relação da literatura com o “consumidor”, e não necessariamente com o conceito clássico de “leitor”, Even-Zohar diferencia os consumidores “diretos” dos “indiretos”:

Para começar, o consumo direto de textos integrais foi e segue sendo periférico para a maioria dos consumidores “diretos” de “literatura”, sem falar dos “indiretos”. Todos os membros de qualquer comunidade são ao menos consumidores “indiretos” de textos literários. Em tal qualidade, nós, como membros da comunidade, simplesmente consumimos uma quantidade de fragmentos literários, digeridos e transmitidos por variados agentes culturais e integrados no discurso diário. Fragmentos de velhas narrações, alusões e frases feitas, parábolas e expressões cunhadas, todo isto e muito mais constitui o repertório vivo depositado no armazém de nossa cultura (EVEN-ZOHAR, 2013b, p. 33).

Dentro da cultura da convergência e na era digital, nas quais um livro é adaptado a diferentes suportes e traduzido para diferentes linguagens, como para a televisão e para o cinema, esse *consumo indireto* da literatura se torna ainda mais comum, porém muito mais efetivo do que aquele gerado pelo senso comum, que transmite histórias e personagens literários através dos anos de “boca a boca” e de forma “precária”, se comparada às tecnologias de mídia e seu apelo visual. Muitas vezes, é justamente esse contato indireto com obras literárias que conduz o consumidor/espectador ao papel de consumidor/leitor, como veremos ao longo deste capítulo.

Essa ideia, obviamente, nos possibilita analisar autor, leitor e literatura em diferentes papéis e contextos daqueles canônicos. Pensar a literatura a partir dessa ideia de um

polissistema é colocá-la em sintonia com seus mecanismos de circulação, com as estratégias de inserção da literatura no espaço público por meio do mercado e das instituições literárias (MAROZO, 2018). Nesse sentido, a abordagem literária não se restringe mais *apenas* ao texto, mas se amplia em relação à sua produção, recepção e circulação em um sistema muito mais amplo, no qual autores se tornam também produtores, roteiristas, celebridades..., os leitores se tornam também espectadores, internautas, *gamers* (jogadores)..., e a literatura ganha novas formas de se manifestar para muito além do texto.

Segundo Even-Zohar:

Neste enfoque, a “literatura” não pode ser concebida nem como um conjunto de textos, uma junção de textos (o que parece um enfoque mais avançado), nem como um repertório. Os textos e os repertórios são apenas manifestações parciais da literatura, manifestações cujo comportamento não pode ser explicado por sua própria estrutura. Seu comportamento é explicável no nível do (poli)sistema literário. Sem dúvida, os textos são os produtos mais obviamente visíveis do sistema literário, ao menos em muitos períodos de sua história (EVEN-ZOHAR, 2013a, p. 10).

Mas não são os únicos... As obras que hoje são performadas em diferentes mídias e ganham o cinema, a televisão, os *games* (jogos) e a Internet por meio de *memes* e apropriações artísticas e culturais não podem mais ser analisadas *apenas* pela recepção dos livros, do texto impresso mas, *também*, em relação a outros polissistemas culturais, como em relação à recepção do livro impresso com a capa contendo o pôster da tradução cinematográfica, ou com menção à série a que foi traduzido; deve-se levar em conta seu público, sua presença nas redes sociais, as comunidades globais de fãs, as nossas leituras “obrigatórias” de exames de seleção e ementas de cursos, as listas dos mais vendidos e a relação público-celebridade, a figura do autor e suas declarações — tudo aquilo que pode, de alguma forma, influenciar sua leitura. Essas obras devem ser analisadas também por sua recepção *após* suas adaptações e traduções intersemióticas, levando em conta como um suporte ao qual a obra foi adaptada e/ou traduzida pode afetar a recepção destas e daquelas, não mais apenas como textos, mas como *produtos literários*, de forma mais ampla.

Essa interação entre diferentes suportes aos quais uma obra é traduzida e/ou adaptada, utilizando-se dos avanços tecnológicos da era digital e respondendo aos anseios do mercado, é o que o norte-americano Henry Jenkins (2009), professor de Estudos de Mídia Comparada do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), chama de “narrativa transmídia”.

Segundo Jenkins:

A narrativa transmídia refere-se a uma nova estética que surgiu em resposta à

convergência das mídias — uma estética que faz novas exigências aos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento. A narrativa transmídia é a arte da criação de um universo. Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs, em grupos de discussão on-line, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica (JENKINS, 2009, p. 49).

Em seu livro intitulado *Cultura da convergência* (2009), Henry Jenkins apresenta e discute o conceito que dá nome ao livro: um movimento impulsionado pela globalização, pelos mercados e pelas diversas mídias nas quais um produto (cultural ou não) performa, adaptando-se aos diferentes suportes. Esse movimento é cada vez mais perceptível no mercado editorial e na indústria do entretenimento como um todo. Com maior frequência, busca-se atingir o máximo de performance de um produto cultural ou de entretenimento. Seja um livro traduzido a um jogo eletrônico ou um jogo traduzido a um livro, como no exitoso exemplo da série literária *Assassin's Creed* (2009-), traduzida do jogo eletrônico de mesmo nome (SOUZA JÚNIOR, 2015; EBERT, 2017); ou, no caminho contrário e mais convencional, como no caso do fenômeno *Harry Potter* (1997-2007), no qual a série de livros obteve grande êxito em suas mais diversas adaptações e traduções intersemióticas (GUPTA, 2009b).

Graças às novas mídias e à convergência entre elas, bem como à convergência dessas com as já tradicionais, o livro e seu conteúdo são adaptados e traduzidos a diversas mídias, a fim de que possam ser consumidos ao máximo e em diferentes plataformas. Segundo Henry Jenkins, ao falar-nos da convergência de mídias:

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando (JENKINS, 2009, p. 29).

Esse movimento transmídia revela a liquidez dessa contemporaneidade digital, na qual a escrita não é mais o meio principal (ou o mais requisitado) para se produzir ou se obter conhecimento, especialmente entre os mais jovens — ainda que ela, a escrita, mantenha sua força e seu prestígio, sobretudo na produção acadêmica. Hoje, um mesmo conteúdo pode ser encontrado em diferentes mídias e de diversas formas: um *meme*, uma ilustração, um vídeo, uma aula *on-line*, uma entrevista, uma palestra, uma *live*, entre tantas outras.

O que é importante ressaltar, então, é que a recepção literária na era digital se expande

para além da escrita. Ainda que se trate de uma *recepção indireta*, ainda que não se tenha esse contato com a história por meio do livro físico ou do texto, a recepção pode ocorrer por meio de diversas mídias e por diferentes suportes e em diferentes formas: texto, fotos, vídeos, ilustrações, filmes, séries, entre outras, o que podemos chamar de “produto literário” com base na teoria dos polissistemas. Quando se tem contato, por exemplo, com um *meme* de uma série literária (com essa apropriação que é feita pelos fãs nas redes sociais e na Web 3.0), ainda que não se tenha lido o livro (ou seja, a materialidade do texto), tem-se o contato com a história ou com os personagens, com a referência indireta ao texto, ou seja, com um produto que surge dessa literatura.

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor — a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo (JENKINS, 2009, p. 138).

Essa convergência de mídias acaba por moldar nossas novas relações com a arte (nesta tese, especificamente, com a literatura), assim como, paradoxalmente, essa convergência é também moldada por essas novas relações e interações artísticas, sociais, culturais, e, até mesmo, sentimentais que hoje estabelecemos *com e por meio* das tecnologias de comunicação e informação da era digital. Como bem afirma o professor indiano da The Open University, Suman Gupta, em seu livro intitulado *Globalization and Literature* (2009)¹⁶:

[...] os efeitos do desenvolvimento tecnológico das redes de informação e de comunicação, os motores das forças de globalização, não são meramente representados *dentro* da literatura; eles também *atuam sobre* a literatura de forma abrangente. Levar em conta a globalização muda a própria maneira em que a literatura é pensada, disseminada e consumida, e, até mesmo, constituída (GUPTA, 2009a, p. 53, tradução nossa, grifos do autor)¹⁷.

Esses efeitos do desenvolvimento tecnológico e das redes de informação e de comunicação citados por Gupta não são um movimento futuro e não representam um risco

¹⁶ *Globalização e Literatura* (tradução nossa).

¹⁷ “[...] the effects of technological enhancement of information and communication networks, the drives of globalization forces, are not merely represented *within* literature; they also comprehensively *act upon* literature. Reckoning with globalization changes the very way in which literature is thought about, disseminated and consumed, and even constituted”.

direto à literatura, como muitos tendem a pensar — assim como outros, em outro tempo, o fizeram em relação à Prensa de Gutenberg. Eles podem representar, no entanto, como já o fazem, uma mudança nas formas como produzimos e lemos literatura. Esses efeitos *já* estão presentes tanto na produção quanto na recepção literárias, no modo como as editoras publicam e trabalham seus produtos após sua publicação, bem como nos temas tratados dentro da própria literatura que se produz na contemporaneidade, cada vez mais voltando seu olhar (ou sua escrita) para os efeitos da globalização e da era digital em nossa sociedade, como sistema global, e em nossas vidas particulares. Porém, nem todas as obras literárias, ainda que inseridas nesse contexto, são narrativas transmídias.

Para que uma obra literária ou qualquer outra obra artística e cultural seja uma narrativa transmídia, corporações dos mais diversos tipos e instâncias sociais e culturais devem agir sobre ela de forma a possibilitar essa rede de interações de multimeios que convirjam em uma mesma história contada em diferentes mídias, ou pequenas partes de uma mesma história que, juntas, construam um todo. Para tal, não apenas os autores, editores, produtores e empresários devem participar dos mecanismos mas, também, o público.

Veremos mais adiante, neste capítulo, alguns exemplos exitosos de obras literárias inseridas na cultura de convergência e como se comportam leitor e autor nesses novos modelos de produção e recepção literárias, bem como, obviamente, a performance dessas obras. Uma vez que a exumação do autor ocorre em meio às revoluções da era digital, veremos, a seguir, uma rápida contextualização desse cenário midiático e como essas transformações da era digital e o alcance do audiovisual interferem em nossa relação não apenas com a literatura mas, também, com a leitura e a escrita, de formas mais amplas.

2.1 LITERATURA E MULTIMEIOS: A “ORALIDADE SECUNDÁRIA” NA CULTURA TRANSMÍDIA

As traduções cinematográficas e televisivas de grandes clássicos literários, assim como de *best-sellers*, não são uma novidade para o mercado editorial e a indústria do entretenimento. Desde os primórdios do cinema, clássicos da literatura são traduzidos às grandes telas (MITTERAND, 2014) ou, com a popularização da televisão, traduzidos às telas menores dos aparelhos televisivos. A novidade está na diversificação de traduções intersemióticas e na relação que elas hoje, graças aos avanços da era digital, estabelecem entre si, em constante interação (MULLER; SCAMPARINI, 2013), e como isso afeta a recepção literária.

Como argumentam Rogério de Souza Sérgio Ferreira, professor da Faculdade de

Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, e Marina Leite Gonçalves, professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais:

Ao emergir na sociedade contemporânea, a pulsão das tecnologias digitais trouxe consigo novas possibilidades e perspectivas para o trabalho inventivo. O horizonte do texto literário, não ausente a essas novas expectativas, também foi afetado por essas manifestações. E nesse contexto, onde pensamento e imagem entrelaçam suas mãos, o texto literário surge em diálogo com o audiovisual, com forte ênfase nas traduções dos signos verbais para a linguagem visual. Basta zapearmos, para usar a ação do narrador zapeador de Scliar (2000), as ferramentas da tecnologia de mídia para nos depararmos com um conjunto de representações culturais que nos coloca diante de um novo espaço de conformação do texto literário. As narrativas, que por tantas vezes lemos e investigamos nas páginas dos clássicos nacionais estão, agora, em trânsito e mediadas por outros discursos na tela dos computadores ou mesmo dos celulares (FERREIRA; GONÇALVES, 2014, n.p.).

Ainda em meados dos anos 1960, o poeta e compositor inglês Dick Higgins, um dos pioneiros do movimento Fluxus,¹⁸ já havia criado o conceito de “*intermedia*”, teorizando também sobre literatura e poesia concreta: em particular, sua relação com os diferentes suportes nos quais a última poderia performar. Trabalhando com tipografia, pintura, poesia, performance, filme, entre outros, Higgins se tornou referência nesse novo modo de se fazer arte em diferentes meios, utilizando-se do termo justamente para, segundo ele, “definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas” (HIGGINS, 2012, p. 46).

Esse movimento, pois, não é algo recente, apesar de ainda sofrer certa resistência nos estudos acadêmicos, sobretudo nos cursos mais tradicionais. Em “Literatura e subdesenvolvimento”, um dos ensaios do livro *A educação pela noite & outros ensaios* (1989), o professor e crítico brasileiro Antonio Candido destaca o papel do audiovisual e suas influências na cultura e na arte, sobretudo na literatura.

Candido o faz ao dizer que não devemos esquecer, à época, “que os modernos recursos audiovisuais podem motivar uma tal mudança nos processos de criação e nos meios de comunicação”, prevendo, como hoje se faz realidade, “que quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia” (CANDIDO, 1989, p. 144), como cada vez mais se faz, sobretudo com a Internet e sua facilidade de acesso a conteúdo, seja nas redes sociais, nas plataformas de vídeo ou nos serviços de *streaming*.

Se à época de “Literatura e subdesenvolvimento” Antonio Candido já destacava as

¹⁸ Movimento artístico libertário, caracterizado pela mescla de diferentes artes, sobretudo das artes visuais mas, também, da música e da literatura. Teve seu momento mais ativo entre os anos 1960 e os anos 1970.

influências do audiovisual na recepção cultural e artística em massa, sobretudo nos países então chamados de “subdesenvolvidos” na América Latina — ou “países de terceiro mundo”, segundo as palavras do autor —, quanto mais hoje o audiovisual e o digital se fazem influentes na literatura e no bem cultural e artístico em geral. Segundo Candido:

[...] na maioria dos nossos países [latino-americanos] há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada (CANDIDO, 1989, p. 144-145).

Essa “etapa folclórica de comunicação oral” destacada por Antonio Candido, apesar de revestida de um certo sentido pejorativo pelo elitismo letrado — sempre presente, aliás, quando se fala em cultura de massa —, é, de certa forma, um retorno às sociedades orais, uma espécie de volta ao tempo antes da escrita, em que a oralidade era o meio principal, às vezes, o único, de se difundir algum conteúdo e conhecimento. Essa dinâmica antes oral é feita hoje também por meio das imagens: o audiovisual e o digital.

Ainda que a adaptação literária a outros suportes e a tradução a outros meios seja uma alternativa em uma sociedade com grandes números de analfabetos e de pessoas sem acesso a bens culturais, como as traduções em séries e novelas, por exemplo, esse caminho, no entanto, não deveria ser visto de forma pejorativa ou como uma espécie de rebaixamento de uma obra literária, tanto mais pelos fatores sociais que, no exemplo elencado por Antonio Candido, provocam esse movimento — fatores que independem da literatura e são reflexos de questões sociais muito mais amplas e aprofundadas por séculos em nossas sociedades, sobretudo nos países mais pobres e historicamente explorados.

No entanto, mesmo que essa ainda seja a realidade de muitos países, incluindo o Brasil, nos quais a cultura de massa é o único meio pelo qual grande parte das pessoas pode ter acesso a uma obra literária, ainda que traduzida para alguma mídia, hoje e já há algum tempo, o analfabetismo ou a falta de acesso à literatura não são os fatores principais dessa cultura de massa. O capital envolvido nesse movimento artístico e cultural de massa e as revoluções práticas e comportamentais causadas pela era digital e pelo avanço Web 3.0 são agora alguns dos principais fatores desse caminho pelo qual uma obra é escrita, publicada, performada e, finalmente, traduzida para outras mídias, retornando mais uma vez à sua performance, agora não apenas como uma obra literária, mas como uma *obra transmídia*, na qual a sua recepção

em um suporte acaba por influenciar a original.

Mesmo que o número de não alfabetizados no mundo tenha caído, segundo o *Relatório de Monitoramento Global de Educação para Todos*, da UNESCO, estamos vivendo em uma sociedade crescentemente audiovisual. Esses avanços tecnológicos da era digital, como o acesso à Internet e o uso de computadores e *smartphones*, tanto influenciam na queda dos números de analfabetos (UNESCO, 2015) como, paradoxalmente, contribuem para uma prática cada vez mais audiovisual.

As nossas interações e relações com essas ferramentas tecnológicas e com as diversas mídias hoje ofertadas enquadram-se no que Walter Ong (1998) chama de “*oralidade secundária*”. Em seu livro intitulado *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra* (1998), originalmente publicado no início dos anos 1980, o professor e historiador estadunidense Walter Ong discorre a respeito das origens, dos processos e, em parte, do (possível) futuro da escrita. O autor faz um percurso em seu livro no qual ele diferencia a *oralidade* da *escrita*, e aborda tópicos relacionados a essa diferenciação, dos quais, inseridos em uma sociedade afetada pela cultura escrita, nem nos damos conta.

Ong nos apresenta a escrita de uma forma com a qual, inseridos nos processos culturais e de letramento, sobretudo a escola, não estamos acostumados ou que não somos ensinados a ver. Ele retrata a escrita como uma tecnologia em si, a qual, a partir do seu uso recorrente e de sua influência em nossa sociedade, figura mais, aos nossos olhos, como uma extensão do sujeito letrado do que realmente uma tecnologia criada há milhares de anos, e a qual vem, desde então, sendo modificada e nos modificando. Como Walter Ong bem afirma:

Muitos dos aspectos do pensamento e da expressão na literatura, na filosofia e na ciência — e até mesmo do discurso oral entre pessoas pertencentes à cultura escrita —, que eram dados como certos, não são inteiramente inerentes à existência humana como tal, eles surgiram em virtude dos recursos que a tecnologia da escrita proporciona à consciência humana. Tivemos de proceder a uma revisão do nosso entendimento da identidade humana (ONG, 1998, p. 9).

Portanto, a escrita não é algo inerente à humanidade, mas, sim, uma tecnologia criada por ela, a qual afeta nossas expressões culturais e psicológicas antes consideradas como naturais à humanidade. Ao contrário desse primeiro pensamento, no qual a escrita não é tratada como uma tecnologia, Walter Ong atenta justamente para o fato de que “nossa compreensão das diferenças entre oralidade e cultura escrita não pôde se desenvolver antes da era eletrônica”, pois, segundo o autor, “os contrastes entre a mídia eletrônica e a impressão aguçaram nossa percepção do contraste anterior entre escrita e oralidade” (ONG, 1998, p. 11). A essa oralidade

da era eletrônica, Walter Ong chama de *oralidade secundária*.

Segundo Ong, a *oralidade primária* é aquela anterior à escrita, ou pertencente às culturas orais, ou seja, aquelas culturas que não desenvolveram a tecnologia da escrita. Já a *oralidade secundária* é aquela que surge após a tecnologia da escrita, como a oralidade dos telefones, do rádio e da televisão (à sua época, em 1982), e, agora, também da Internet, dos computadores e *smartphones*.

[...] designo como “oralidade primária” a oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão. É “primária” por oposição à “oralidade secundária” da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão. Atualmente, a cultura oral primária, no sentido restrito, praticamente não existe, uma vez que todas as culturas têm conhecimento da escrita e sofreram alguns de seus efeitos. Contudo, em diferentes graus, muitas culturas e subculturas, até mesmo num meio de alta tecnologia, preservam muito da estrutura mental da oralidade primária (ONG, 1998, p. 19).

Como destacado por Walter Ong, essa *oralidade secundária* acaba por reforçar práticas da *oralidade primária*, ainda que de formas diferentes, adaptadas aos novos suportes de comunicação. Uma dessas práticas da oralidade primária agora retomadas na era da Internet é a leitura compartilhada, que tem seus desdobramentos na era digital.

Com o uso das redes sociais e as plataformas de leitura digital, o compartilhamento de informações em grupos de leitura e fóruns de discussão, ou, até mesmo, nos próprios aplicativos de escrita e leitura, como no caso do Wattpad,¹⁹ fazem com que os antigos clubes do livro sejam resgatados em uma nova interface (digital), e faz também com que práticas ainda mais antigas, como a leitura oral em público, ganhem novos suportes por meio de *podcasts* em estações de rádio e *sites* (como os da BBC²⁰ e da editora Penguin²¹), além de vídeos de leituras, palestras e entrevistas de autores no YouTube e na televisão. Essa nova leitura compartilhada, impulsionada por essa oralidade secundária que advém das mídias já elencadas por Ong anteriormente, ganha agora uma nova plataforma que amplia e democratiza ainda mais seu alcance, e o faz em dimensões globais: as redes sociais.

Ao falar-nos do caminho da oralidade para a escrita, e da escrita para a impressão, Walter Ong atenta para o fato de que a última possibilitou um acesso mais fácil ao livro como um objeto que a partir daquele momento não era mais apenas um registro da oralidade, mas um

¹⁹ <https://www.wattpad.com/>.

²⁰ <https://www.bbc.co.uk/programmes/p003jhsk/episodes/downloads>.

²¹ <https://www.acast.com/thepenguinpodcast>.

livro, com todas as suas implicações práticas, artísticas e mercadológicas. Nesse “novo mundo” da impressão, como o próprio autor o chama, o livro deixou de ser simplesmente o registro de algo falado, como os primeiros manuscritos, para se tornar uma coisa em si.

Segundo Walter Ong:

Nesse novo mundo, o livro assemelhava-se menos a uma elocução e mais a uma coisa. A cultura manuscrita conservava um sentimento do livro mais como uma espécie de elocução, uma ocorrência no curso da conversação, do que como um objeto. Sem páginas de rosto e muitas vezes sem título, um livro de uma cultura pré-impressão, manuscrita, é normalmente catalogado por seu *incipit* (uma forma verbal latina que significa “começa”) [...] Com a impressão, como vimos, chegam as páginas de rosto. As páginas de rosto são rótulos. Elas atestam o sentimento do livro como uma espécie de coisa ou objeto. Muitas vezes, nos manuscritos medievais ocidentais, em vez de uma página de rosto, o texto podia ser introduzido por uma observação dirigida ao leitor, exatamente como uma conversação podia começar com uma observação de uma pessoa a outra [...] A herança oral está operando aqui, pois, embora as culturas orais obviamente possuam meios de se referir a histórias ou outras recitações tradicionais (as histórias das Guerras de Tróia, as histórias de Mwindo e assim por diante), títulos semelhantes a rótulos como esses não funcionam muito bem em culturas orais: Homero dificilmente teria começado uma recitação de episódios da *Iliada* anunciando “*A Iliada*” (ONG, 1998, p. 144, grifos do autor).

O livro passou a ser, então, um objeto com uma finalidade além do simples registro oral, o qual se documentava e se arquivava a fim de que não se perdesse o conteúdo da elocução. O livro passou a ser um objeto a se ter em casa, e a se ter com a finalidade da leitura, e não apenas do registro.

Antes escrito para que o que fora dito não se perdesse, o livro a partir da impressão tornou-se a coisa a ser dita em si. Essa posse do objeto que diz algo por si só, um poema, uma história... influenciou também o que Walter Ong chama de “percepção da privacidade pessoal” (ONG, 1998, p. 149), isto é, o surgimento da leitura individual e, conseqüentemente, a necessidade de se ter o objeto exclusivamente para essa leitura em casa, ou seja, o livro. E podemos aqui destacar o papel da Reforma Protestante nesse valor individual da leitura e da posse do livro em casa, sobretudo nos países europeus — no caso específico, a posse da Bíblia e sua leitura e interpretação pessoais. É essa ideia de leitura individual que construiu nossa percepção corrente de livro, desse objeto que preenche nossas estantes à espera de que seja eventualmente lido sem uma necessidade imperativa que não seja a simples leitura.

No entanto, essa percepção de um objeto que carrega o germe da leitura em si, independentemente de qual seja a necessidade ou o estímulo inicial dessa leitura, não existia anteriormente à impressão. O livro não era nada mais que um registro de algo que fora dito, e

não algo que, em sua essência, existe para que seja lido, como veio a se tornar após a sua popularização por meio da prensa.

Aqui podemos destacar a ficção teológica *The Pilgrim's Progress* (1678), do escritor e pregador inglês John Bunyan, como um exemplo de “livro a se ter em casa” para que fosse lido e relido. Esse é um exemplo daquela nova relação com o livro, o qual ganhava importância e propósito para além do simples registro. Afinal de contas, tratava-se de uma espécie de guia da fé, uma alegoria cristã de grande importância para os fiéis, um *best-seller* da época.

Da mesma forma que a impressão modificou o sentido do livro, de formas práticas e artísticas, a era digital também o faz. Por estarmos justamente nesse momento de transição, somos “nós” — os nascidos e crescidos na era analógica —, a geração da negação, da surpresa e da novidade, aquela que vê com suspeita as modificações causadas pela era digital na literatura, assim como foi a geração que presenciou a invenção da prensa. Mas as gerações atuais e as que ainda estão por vir, as quais já nascem e nascerão em plena era digital, não irão ter essas mesmas percepções que nós, inicialmente analógicos, ainda temos.

É um tanto quanto difícil para nós pensar o livro sob essa perspectiva anterior à Prensa de Gutenberg — ou a escrita como uma tecnologia, de forma mais ampla —, pois já estamos, como sociedade, muito acostumados ao livro como o percebemos hoje — e à escrita, como se fosse natural à espécie humana, e não uma tecnologia criada e aprimorada por dezenas de milênios de evolução cognitiva e, mais tarde, cultural. O mesmo irá ocorrer com as revoluções da era digital em longo prazo, apesar de agora não entendermos ou podermos mensurá-las.

Como nos lembra Chartier, as mudanças não são novidades na literatura e as novas tecnologias de hoje demandam mudanças práticas, assim como as novas tecnologias do passado também o fizeram:

[...] dentro da longa duração da cultura escrita, toda mudança (o aparecimento do códice, a invenção da prensa, revoluções em práticas de leitura) produziu uma coexistência original de ações do passado com técnicas novas. Toda vez que tal mudança ocorreu, a cultura escrita conferiu novos papéis a velhos objetos e práticas [...]. É exatamente uma tal reorganização da cultura escrita que a revolução digital requer, e pode-se supor que, como no passado, escritos serão redistribuídos entre os velhos e novos suportes que permitam sua inscrição, sua publicação e sua transmissão (CHARTIER, 2014a, p. 126).

Se hoje passamos por esse momento de transição e de um certo desconforto, as próximas gerações, ao contrário, não irão. E quanto mais distantes historicamente elas estiverem de nós, menos irão sentir os anseios e dúvidas que hoje sentimos em relação ao futuro da literatura, da cultura, da arte e da sociedade de forma geral. Assim como hoje não olhamos para o livro impresso como um suporte de transição, muito menos temos a percepção de que a

escrita seja uma tecnologia, por já estarmos tão acostumados com os mecanismos da sociedade e inseridos neles, os futuros pesquisadores e leitores comuns também não olharão para os livros digitais ou para a produção transmídia com o mesmo cuidado ou apreensão com que hoje o fazemos.

Esses são processos os quais, ao longo dos anos, tendem a se estabilizar e a se enraizar na sociedade, como nossa atual relação de dependência com o audiovisual, a qual não se deu da noite para o dia, mas ao longo das décadas e por meio das evoluções tecnológicas. Se a escrita e, posteriormente, a impressão fizeram com que a visão tomasse o lugar da audição, como destacado por Walter Ong (ONG, 1998, p. 139), quanto mais hoje, conectados a diferentes telas de diversos tamanhos e funcionalidades, não apenas a visão, mas a visão e a audição (ou seja, o audiovisual) vêm tomando o lugar da leitura e da escrita.

Traduções cinematográficas e televisivas, vídeos em plataformas como YouTube, Vimeo ou, até mesmo, nas próprias redes sociais, nas postagens e nos *stories*, *podcasts* em *sites* e *blogs*, áudios em aplicativos de mensagens, chamadas de vídeo com o Skype, FaceTime, Zoom, Google Meet e, também, os *emojis*, as figurinhas, os GIFs e os *memes* reforçam nossa predileção atual pela visão, pela audição e, sobretudo, pela união dos dois: o audiovisual.

A afirmação de que “Uma imagem vale mais do que mil palavras” certamente é reforçada quando se resume um sentimento ou uma situação por meio de um *emoji*, de uma figurinha, ou de uma imagem viralizada na Internet. E se as imagens vierem acompanhadas de áudio ou de uma trilha sonora como nas novelas, nos filmes, seriados e anúncios publicitários, a *atração* e, também, mais que isso, sua *persuasão*, certamente serão maiores do que no conteúdo escrito, apenas. Não porque este seja pior que o outro — ou melhor —, mas porque estamos cada vez mais acostumados a um mundo audiovisual, graças a uma espécie de *letramento midiático* ou *letramento audiovisual*, com o qual já estamos familiarizados, como a narrativa cinematográfica, por exemplo.

No cinema, já estamos acostumados a jogos de câmera e outras técnicas narrativas que servem de ferramentas para se contar uma história: a trilha sonora que conduz o sentimento da cena, o enquadramento que direciona, ou não, o olhar do espectador, o encadeamento de cenas, o qual nos permite, por exemplo, dizer a qual personagem pertence a mão que escreve uma carta, entre outras técnicas narrativas às quais já estamos acostumados e de que nem nos damos conta graças ao letramento audiovisual pelo qual passamos ao consumir esses produtos. E as influências desse consumo não se resumem apenas à capacidade de se entender a narrativa de uma produção audiovisual.

As revoluções midiáticas pelas quais passamos e as que ainda estão por vir não se

resumem apenas à nossa forma de consumir determinado produto cultural ou artístico. Engana-se quem pensa que as discussões a respeito das influências da era digital se restrinjam ao suporte e ao consumo. Essas revoluções pelas quais estamos passando, assim como as que já vieram décadas e séculos atrás, modificam nossa relação com o mundo de forma mais ampla, e não apenas em relação à arte e à cultura.

Em seu livro *A escrita: há futuro para a escrita?* (2010), o filósofo tcheco da teoria da comunicação, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser, vai além das técnicas de narração cinematográfica ao afirmar que até mesmo sentimentos (ou *ideais* de sentimentos) são fabricados a partir de narrativas ou poéticas. Isso não se aplica apenas à narrativa e à poética cinematográficas, mas o autor coloca o papel destas em um lugar de destaque, graças à grande influência da mídia audiovisual em nossas vidas. Ao falar-nos a respeito da poética e diferenciá-la da poesia (FLUSSER, 2010, p. 85-90), no que o autor chama de poesia no termo *lato* — o sentido das coisas, as experiências, os sentimentos —, e poesia no termo *stricto* — o jogo de palavras e/ou linguagens —, Flusser ressalta que “[n]em sempre estamos cientes do que devemos à poesia, no sentido lato da palavra: quase tudo que percebemos e vivenciamos. Fazer poesia é a produção de modelos de experiência [...]” (FLUSSER, 2010, p. 86).

Desses modelos de experiência, Vilém Flusser destaca o “modelo amoroso hollywoodiano”, o qual, segundo o autor, “parece ser o mais recente e o maior elo de desenvolvimento linear”, que tem sua origem em concepções de amor anteriores, como as concepções do amor cristão, dos judeus e dos gregos, numa espécie de “árvore genealógica das concepções amorosas”, caracterizando o que Flusser chama de “imperialismo estético” (FLUSSER, 2010, p. 87).

O modelo amoroso hollywoodiano — não o budista nem o da África Central — canaliza a experiência amorosa do presente, porque os canais da mídia são construídos de acordo com um padrão de fundo histórico e imperialista. Após a superação desse padrão, os canais podem se ligar de outra maneira. [...] Para uma adaptação dessa natureza não é necessária uma revolução histórica (uma revolta dos fracos contra os fortes). Semelhante adaptação já se encontra em curso porque a mídia, de acordo com sua estrutura de comunicação, exige ser sintonizada transversalmente. E, por isso, inúmeros modelos de percepção até então reprimidos já urgem agora nos canais que nos alimentam. Nós já percebemos agora de uma maneira muito mais complexa do que as gerações anteriores. Não só nossa vida amorosa, como também nossa experiência de cores, sons e sabores tornam-se cada vez mais complexas (FLUSSER, 2010, p. 87-88).

O que vale ressaltar aqui é justamente o poder do audiovisual de influenciar, ou até mesmo moldar nossos estilos de vida, nossas visões de mundo, sentimentos e comportamentos

sociais dos mais diversos, como no exemplo de modelo amoroso elencado por Flusser. Se as mídias têm o poder de influenciar instâncias mais subjetivas dos sujeitos e da sociedade como um todo, quanto mais elas podem influenciar nossa relação com a literatura. E isso se aplica também às revoluções da era digital como um todo e, mais recentemente, da Web 3.0.

Se em 1987, ano de publicação original de seu livro, Vilém Flusser já destacava o papel do audiovisual em nossa experiência humana e a complexidade pela qual essa experiência haveria de passar, graças, em parte, às mudanças midiáticas à época, quanto mais hoje podemos falar a respeito dessas influências em nossas experiências artísticas, culturais e sociais.

A recepção de uma obra literária hoje não se limita mais apenas ao livro, e, muitas vezes, o caminho dessa recepção é feito da tradução intersemiótica para a obra original. Muitas das vezes, o leitor de uma obra literária passa a ter conhecimento sobre o livro ou interesse nele por meio de suas traduções para o cinema e/ou para a televisão, e não o contrário, ou ainda por meio das resenhas de *booktubers* na Internet (CELESTE; DEFILIPPO, 2019). E isso diz muito a respeito de nosso momento atual como sociedade audiovisual, conectada à rede, cada vez mais apressados e, em alguns aspectos, cada vez mais desatentos, ou desinteressados em textos longos e complexos, recorrendo dessa forma aos *posts* e vídeos.

Na era das redes sociais e do audiovisual, as mensagens e as narrativas vêm acompanhadas de facilitadores: imagens, sons, interatividade... características muitas vezes ausentes na literatura de forma analógica, o que pode desestimular muitos dos leitores, sobretudo os mais novos, tão imersos nos filmes, nas séries, nos jogos e nas redes. Esse contato muitas vezes diário e por horas com o ambiente conectado (*on-line*) acaba por nos influenciar em nossa maneira de usar os nossos cérebros e de empreender nossas leituras, tanto dentro do universo digital (na Internet) quanto fora dele, em nossas leituras tradicionais. Ainda que estas possam ser tradicionais, como a leitura de um livro de papel, uma vez influenciados pelos modelos de leitura e de processamento cognitivo reforçados pela Internet, corremos o risco de reproduzi-los em nossas mais diversas leituras: no sentido estrito, do texto, e, também, no sentido amplo, da leitura de mundo.

Assim como a Internet faz com que muitos leitores se sintam desmotivados de ler textos longos ou analógicos, desprovidos dos *hiperlinks*, ela também influencia nossa relação com o mundo de forma mais ampla. Katherine Hayles, professora da Duke University, em seu artigo, “Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes”,²² atenta para esse fato que para muitos pode passar despercebido ou, até mesmo, ser encarado com certo

²² “Hiperatenção e atenção profunda: a divisão geracional nos modos cognitivos” (tradução nossa).

desdém, principalmente por parte dos puristas literários e dos negacionistas das revoluções cognitivas e comportamentais pelas quais estamos passando na era digital. Como bem afirma Hayles, nossa relação com as mídias digitais é algo que influencia não apenas nossas ações práticas (como a comunicação por aplicativos de mensagens, por exemplo), mas que afeta nossas formas de convivência social e, até mesmo, a forma como pensamos.

As mídias em rede e programáveis são parte de um cenário em rápido desenvolvimento que transforma a forma como os cidadãos dos países desenvolvidos fazem negócios, conduzem suas vidas sociais, comunicam-se uns com os outros e — talvez o mais significativo — pensam. [...] estamos no meio de uma mudança geracional nos estilos cognitivos que apresenta desafios à educação em todos os níveis, incluindo as faculdades e universidades. Quanto mais jovem for a faixa etária, mais pronunciada será essa mudança; já é aparente nos estudantes universitários de hoje, mas seus efeitos plenos provavelmente só serão percebidos quando os jovens que estão agora com 12 anos chegarem às nossas instituições de ensino superior (HAYLES, p. 187, 2007, tradução nossa)²³.

Katherine Hayles distingue entre os conceitos de *hyper attention* (hiperatenção) e *deep attention* (atenção profunda). Segundo o artigo da professora, *deep attention* é o estilo cognitivo caracterizado pela concentração em um único objeto por longos períodos, ignorando estímulos externos e conectando-se a um fluxo de informação apenas. Já a *hyper attention* se caracteriza pela alternância de foco de forma rápida entre diferentes tarefas, preferindo-se múltiplos fluxos de informação e estimulação, com baixos níveis de tolerância ao tédio (HAYLES, 2007). Para exemplificar essas diferenças, Hayles faz a distinção entre a leitura de um romance, *Orgulho e preconceito* (1813), de Jane Austen, e um jogo de videogame, *GTA — Grand Theft Auto* —, cujas missões consistem, entre outras tarefas, em roubar carros pelas ruas. Apenas por essa comparação já é possível perceber as diferenças significativas entre os dois tipos de atenção.

Apesar de a autora utilizar o exemplo de um jogo eletrônico, podemos hoje dizer que a *hyper attention* está presente também em nossas leituras diárias de hipertexto, saltando de um *link* a outro, ou ainda nas dezenas — ou centenas — de *posts* que visualizamos em nossas redes sociais, um atrás do outro e de forma desconexa, com múltiplos fluxos de informação e de forma muito rápida e superficial. Esse contato diário com as mídias digitais e as horas que passamos conectados a elas vêm mudando nossas formas de ler, de nos relacionarmos e de ver e viver o

²³ “Networked and programmable media are part of a rapidly developing mediascape transforming how citizens of developed countries do business, conduct their social lives, communicate with one another, and — perhaps most significant — think. [...] we are in the midst of a generational shift in cognitive styles that poses challenges to education at all levels, including colleges and universities. The younger the age group, the more pronounced the shift; it is already apparent in present-day college students, but its full effects are likely to be realized only when youngsters who are now twelve years old reach our institutions of higher education”.

mundo — sobretudo nas novas gerações, as quais já nascem dentro desse cenário digital e *hiperconectado* da Web 3.0.

Quanto a isso, é preciso destacar que o artigo de Hayles foi publicado em 2007, quando a influência das redes sociais em nossas vidas não havia atingido níveis tão significativos como hoje, bem como a sua variedade disponível para os usuários. Se a autora já destacava essa influência nas formas de nos relacionarmos social e cognitivamente numa época na qual redes sociais como Facebook, Twitter, Instagram e TikTok não tinham o mesmo alcance que agora têm (ou sequer existiam), quanto mais hoje devemos nos importar com tais influências, as quais, como pronunciado por Hayles, já atingiram o ensino superior e, até mesmo, a pós-graduação. E isso diz respeito diretamente ao nosso objeto de trabalho e de estudo: a literatura.

Nicholas Carr (2011), escritor estadunidense finalista do Prêmio Pulitzer, em seu livro *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*, cita o artigo da professora da Universidade da Califórnia, Patricia Greenfield, publicado na renomada revista norte-americana *Science*, “Technology and Informal Education: What Is Taught, What Is Learned”²⁴ (2009), que traz à discussão a “resenha de mais de cinquenta estudos sobre os efeitos dos diferentes tipos de mídia no intelecto e na capacidade de aprendizagem das pessoas” (CARR, 2011, p. 195).

Ela [Patricia Greenfield] concluiu que “todas as mídias desenvolvem algumas habilidades cognitivas às expensas de outras”. Nosso uso crescente da net e de outras tecnologias baseadas na tela levou ao “desenvolvimento amplo e sofisticado de habilidades espaço-visuais”. Podemos, por exemplo, girar objetos na nossa mente melhor do que costumávamos ser capazes de fazer. Mas o nosso “novo fortalecimento da inteligência espaço-visual” vai de mãos dadas com um enfraquecimento de nossas capacidades para o “processamento profundo”, que fundamenta “a aquisição de conhecimento consciente, a análise indutiva, o pensamento crítico, a imaginação e a reflexão” (CARR, 2011, p. 195).

Essa espécie de “treinamento” que vem sendo feito com os nossos cérebros acaba por reforçar o crescimento das mídias em nossa relação com o mundo de forma geral. Na literatura, essa relação extrapola as páginas dos livros e ecoa pelas telas de cinema, televisões, *smartphones*, computadores e *games*, influenciando tanto a nova produção literária quanto sua recepção. Com maior frequência, os produtores de conteúdo e de entretenimento querem agradar essa geração da *hyper attention*, conectada às mídias como nenhuma outra.

Livros impressos publicados a partir de textos presentes na Internet e a partir de jogos eletrônicos, assim como jogos, séries de televisão, novelas e filmes lançados a partir de obras

²⁴ “Tecnologia e educação informal: o que é ensinado, o que é aprendido” (tradução nossa).

literárias; bem como, ainda, os movimentos nas redes sociais, como os *instapoets*,²⁵ a profusão de páginas e grupos nas redes sociais formados por fãs-leitores-espectadores que compartilham imagens, *memes*, vídeos de obras literárias, e também suas impressões de leitura e suas experiências como espectadores-consumidores de suas traduções intersemióticas. E isso tem se tornado cada vez mais uma dinâmica do mercado cultural. Nesse sentido, tanto os consumidores formam o mercado como o mercado forma os consumidores.

As diversas adaptações e traduções intersemióticas de um livro contribuem para que este deixe de fazer parte apenas da indústria cultural e passe a fazer parte de vez da indústria do entretenimento. É esta que possibilita que um livro se torne não apenas comercializável como um produto editorial mas, também, como filmes, séries, peças de teatro, *games*, roupas, parques temáticos, entre tantos outros que se possa imaginar. Portanto, a indústria cultural atribui um valor mercadológico ao livro como objeto físico, ao passo que a indústria do entretenimento atribui um valor mercadológico ao *conteúdo* imagético de um livro, o qual pode — e deve, sob essa perspectiva capitalista — ser adaptado, traduzido e replicado o máximo possível.

Um exemplo disso são as séries literárias ou os livros que fizeram sucesso na cultura da convergência, ou ainda que foram (re)descobertos pelo público por suas traduções intersemióticas para a televisão ou para o cinema, e que ganharam continuações as quais, inicialmente, não eram previstas pelos autores ou pelas editoras. As performances dessas séries e desses livros na era digital, no entanto, impulsionaram a escrita dessas continuações, pois o sucesso de público na cultura da convergência (por exemplo, os espectadores de um filme ou de uma série) apontam para o surgimento de um público em potencial para os novos livros: os novos leitores-espectadores-internautas e fãs.

O mercado, inserido nos mecanismos da convergência de mídias, é o responsável por criar e deslocar os papéis de autor, roteirista, produtor, assim como os papéis de leitor, espectador, internauta, *gamer* (jogador), fã, consumidor, de acordo com seus interesses e de acordo com as mídias nas quais uma obra literária performa. E é ele também o responsável pela exumação do autor nas revistas, nos jornais, *sites* e programas de televisão, por trabalhar a imagem do autor como celebridade, como figura da mídia e como a *autoridade* por trás dos processos criativos. Ainda que vários agentes tenham seu papel nessa dinâmica da convergência, e dos mais variados (entre diretores, produtores, roteiristas, *designers*...), é o nome do autor que confere unicidade e credibilidade aos diversos trabalhos que se multiplicam na cultura da convergência.

²⁵ Movimento mundial de poetas que publicam seus poemas no Instagram.

Toda essa discussão a respeito da influência do mercado na literatura, das mídias e do audiovisual em nossa relação com a leitura faz com que tenhamos uma nova percepção para que possamos aqui discutir o papel da exumação do autor na era digital. Nesse cenário de convergência, como demonstrado, a *autoridade* do autor pode ser tanto concentrada quanto diluída, a depender dos processos nos quais sua história for inserida, e a depender também, como veremos a seguir, de questões mais pontuais, como no exemplo das comunidades de fãs e da influência das mídias e do público na recepção literária e nos papéis desempenhados por autor e leitor na era digital.

2.2 O FENÔMENO *HARRY POTTER*

Publicada em sete volumes, de 1997 a 2007, a série infantojuvenil da autora britânica Joanne (Kathleen) Rowling, mundialmente conhecida como J. K. Rowling, alcançou grande sucesso, tanto dentro do mercado editorial quanto nos mais diversos mercados da indústria do entretenimento, e para muito além de seu público original. Os livros contam a história do menino órfão que dá nome à série, criado pelos horríveis tios, e que descobre sua verdadeira natureza mágica. Ao completar 11 anos de idade, Harry Potter é levado para estudar na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, localizada no Reino Unido, e na qual se passa a grande maioria das aventuras do menino bruxo e de seus melhores amigos, Rony Weasley e Hermione Granger. As histórias que compõem os sete livros narram as maravilhas e os perigos do mundo mágico vividos pelos personagens e, principalmente, em relação ao vilão da série, Lord Voldemort.

Traduzida em 2001 ao cinema, a série *Harry Potter* ganhou oito filmes até o ano de 2011, tornando-se uma das franquias mais rentáveis da história do cinema, ultrapassando 7,5 bilhões de dólares em bilheterias ao redor do mundo, segundo o *site* da *Fortune* (RAPP; THAKKER, 2017), e exorbitantes mais de 500 milhões de livros vendidos em oitenta idiomas (POTTERMORE, 2018). Mas seu sucesso não se resume apenas aos universos literário e cinematográfico.

Tendo, inicialmente, atraído público e crítica por seu valor literário — sobretudo pela forma como um livro de literatura infantil se apresentava à época —, *Harry Potter* foi aos poucos ganhando seu espaço no mercado editorial e na história da literatura: livros longos, de enredos complexos (se comparados à maioria dos livros infantis) e com diversas referências clássicas, desde mitologias à filologia, além dos números exorbitantes de venda de *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997), primeiro volume da série que vendeu mais de 100 milhões

de livros. No entanto, foi após a primeira tradução para o cinema que *Harry Potter* começou a deixar de ser apenas um fenômeno literário para se tornar um fenômeno cultural dos anos 2000, e que ainda hoje demonstra sua vitalidade.

As traduções intersemióticas dos livros de Rowling fizeram com que seu público e seu sucesso como produto cultural de marca registrada (*trademark*TM) se ampliassem significativamente em um curto espaço de tempo e de forma vertiginosa. A partir daí, *Harry Potter* deixava de ser apenas uma série literária traduzida para o cinema para se tornar *game*, brinquedos, jogos, roupas, acessórios, parques temáticos, atração turística, peça de teatro, objeto de estudos acadêmicos, notícia recorrente nas maiores e mais respeitadas agências de notícias do planeta, além de referência cultural e comportamental para uma legião de fãs ao redor do mundo.

Ler *Harry Potter* pela primeira vez marcou um momento de definição para muitos da Geração Y. É um verdadeiro fandom baseado no mundo; seu contexto é fantasticamente amplo. Quase qualquer pessoa pode se relacionar com ele em quase qualquer forma que quiser. Tem algo ali para azarões, populares, quem gosta de roupas, cozinheiros, artesões, atores, estudiosos, atletas, rebeldes, românticos e excluídos tímidos (FRAAD-BLANAR; GALZER, 2018, n.p.).

A série então se tornou um dos maiores exemplos — se não o maior — de como uma obra literária pode ser trabalhada na cultura da convergência. Seus filmes e seus mais diversos tipos de adaptações e traduções intersemióticas ocorreram durante as publicações dos sete livros da série. Logo, trata-se de um nicho cultural influenciando o outro, ou a performance de uma mídia influenciando a performance da outra em pleno desenvolvimento da série, e em pleno desenvolvimento e expansão das próprias redes sociais. Essa adaptação à cultura da convergência fez com que o seu público e sua influência como produto cultural crescessem em alcance de forma muito rápida e expressiva: número de livros vendidos ao redor do planeta, bilheterias bilionárias, ações de *marketing*, produtos de consumo dos mais diversos, livros e estudos acadêmicos, notícias em *sites*, jornais e revistas, entre tantos outros.

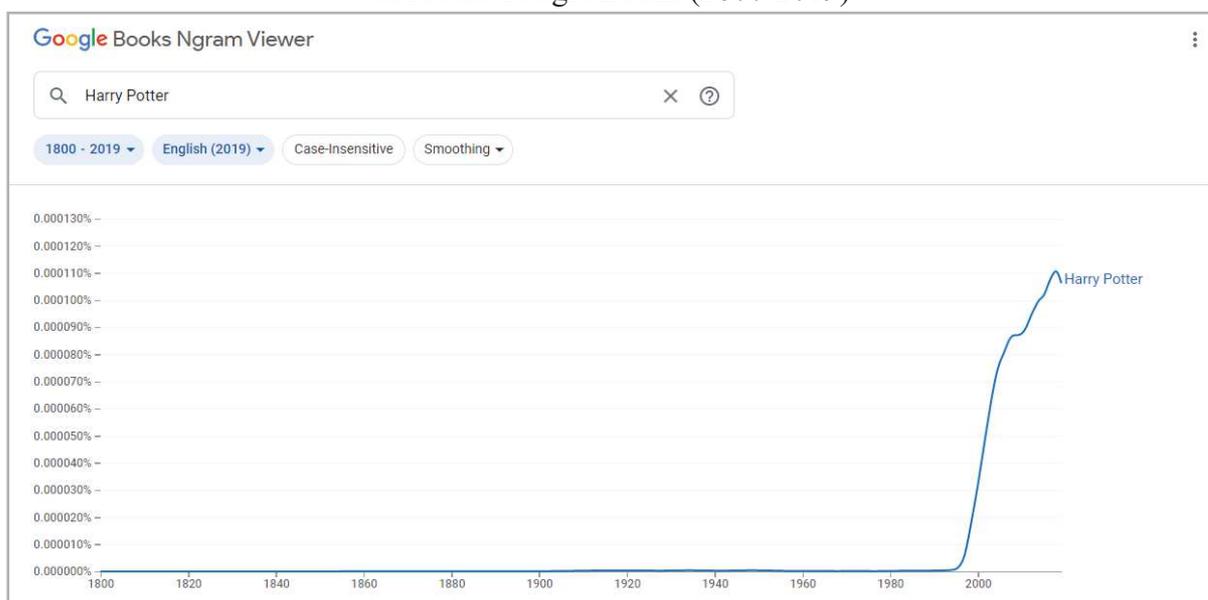
Tendo surgido na virada do milênio e se consolidado como um sucesso da indústria do entretenimento já no início da primeira década, o fenômeno cultural que a série *Harry Potter* se tornou beneficiou-se em grande parte das novidades tecnológicas da era digital, sobretudo com a proliferação dos *sites*, *blogs* e redes sociais nas duas primeiras décadas do século e suas influências no modo de consumo de bens culturais. Nessas novas mídias digitais e por meio delas, a série encontrou um espaço de sobrevivência para além das páginas dos livros e das telas de cinema, tornando-se um dos maiores exemplos da convergência de mídia na

contemporaneidade e um dos maiores produtos da cultura *pop*.

Essas são algumas das influências significativas da era digital e do capitalismo em uma performance literária — e, em um escopo mais amplo, na própria noção de cultura. Assim como é necessário repensar a produção e a recepção da literatura na era digital, também é necessário repensar a análise literária sob alguns aspectos mais amplos, mas nem por isso menos importantes, como o impacto das traduções intersemióticas e as influências das mídias na recepção literária. As humanidades digitais e a teoria dos polissistemas nos ajudam justamente a lançar um novo olhar sobre a literatura: sua produção e recepção em novos meios, sua circulação, sua relação com as mídias, entre outros aspectos que devem ser levados em conta no atual cenário.

Como é possível perceber por meio da análise da ferramenta Ngram Viewer,²⁶ a qual analisa a ocorrência de um ou mais termos entre mais de 5 milhões de livros no banco de dados do Google Books, a frequência do termo “Harry Potter”, a partir de 2000, cresceu vertiginosamente em pouco tempo, como demonstrado no gráfico a seguir (Figura 1); alavancada, certamente, pelas traduções intersemióticas da série, as quais ampliaram significativamente seu alcance como produto cultural e objeto acadêmico.

Figura 1 - Gráfico do Ngram Viewer da ocorrência do termo “Harry Potter” no banco de dados do Google Books (1800-2019).



Fonte: Ngram Viewer (2021)

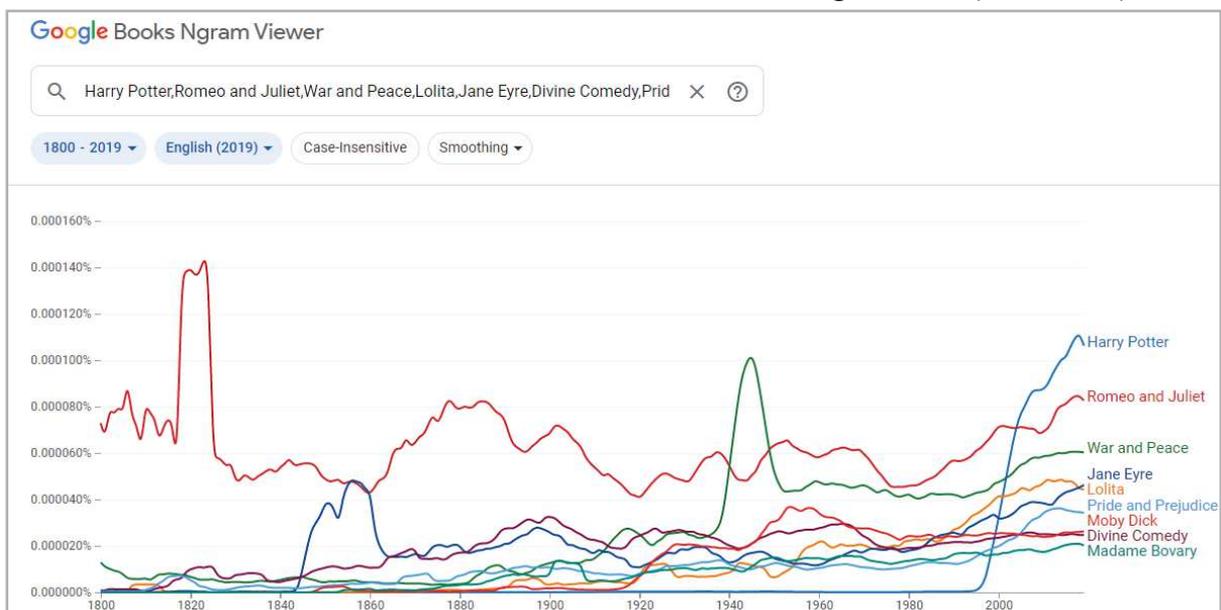
Quando se analisa a série em comparação a outras obras literárias, o crescimento vertiginoso de citações de *Harry Potter* em tão pouco tempo se torna ainda mais perceptível,

²⁶ <https://books.google.com/ngrams>.

principalmente se levarmos em conta a diferença de tempo entre as publicações de clássicos da literatura e a publicação da série. Enquanto outras obras precisaram de um tempo maior e uma fortuna crítica mais extensa para atingirem os índices do gráfico, *Harry Potter* o fez em um curtíssimo espaço de tempo.

No gráfico abaixo (Figura 2), é possível perceber a diferença entre a série *Harry Potter* e alguns dos grandes clássicos da literatura mundial: *Romeu e Julieta* (1591-1595), *Guerra e paz* (1865-1869), *Jane Eyre* (1847), *Lolita* (1955), *Orgulho e preconceito* (1813), *Moby Dick* (1851), *Divina Comédia* (1304-1321) e *Madame Bovary* (1856). A diferença entre esses clássicos e a série demonstra como em tão pouco tempo *Harry Potter* conseguiu atingir um número expressivo de citações. Esses dados nos mostram como uma obra de apelo midiático, inserida nos novos mecanismos da indústria do entretenimento e da cultura da convergência, consegue performar de maneira expressiva, até mesmo em relação a clássicos de maior fortuna crítica e prestígio acadêmico.

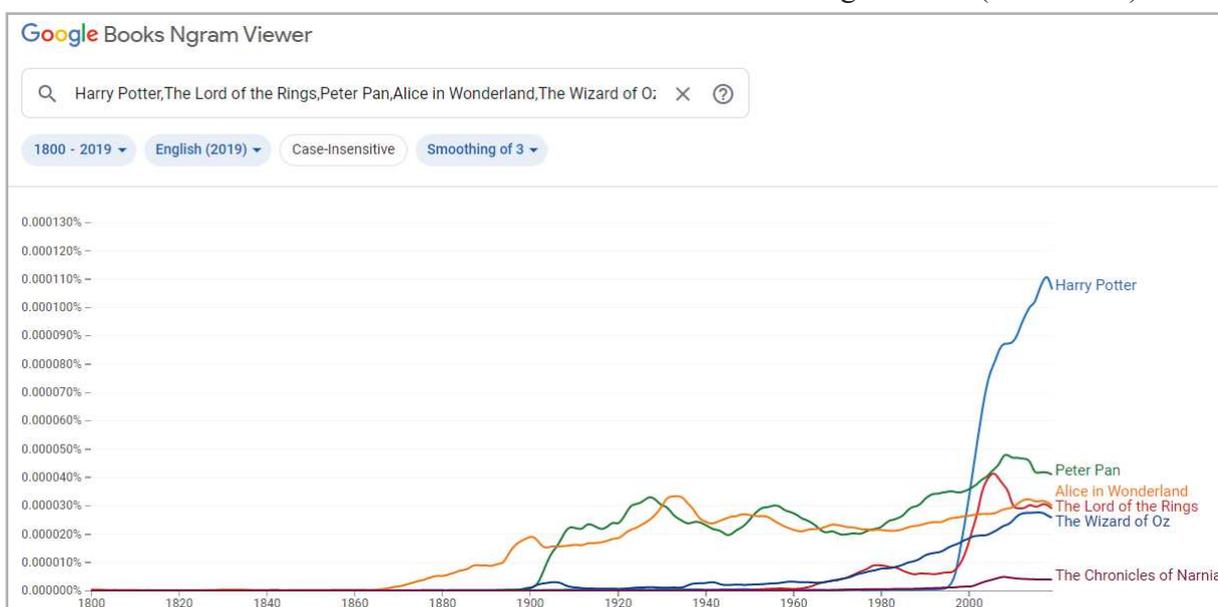
Figura 2 - Gráfico do Ngram Viewer da ocorrência do termo “Harry Potter” em comparação a clássicos da literatura mundial no banco de dados do Google Books (1800-2019).



Fonte: Ngram Viewer (2021)

No gráfico a seguir (Figura 3), é possível perceber a grande diferença na ocorrência dos termos da série *Harry Potter* em relação a alguns dos grandes clássicos da literatura fantástica, os quais foram publicados décadas antes da história do menino bruxo. O gráfico apresenta a comparação da série com os seguintes livros: *Peter Pan* (1911), *Alice no País das Maravilhas* (1865), *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), *O Mágico de Oz* (1900) e *As Crônicas de Nárnia* (1950-1956).

Figura 3 - Gráfico do Ngram Viewer da ocorrência do termo “Harry Potter” em comparação a clássicos da literatura fantástica no banco de dados do Google Books (1800-2019).



Fonte: Ngram Viewer (2021)

A interpretação desses dados, obviamente, nos permite relacionar o sucesso de *Harry Potter* às suas traduções intersemióticas e às suas diversas adaptações. Quanto a esse movimento, vale aqui destacar também, no gráfico anterior (Figura 3), o crescimento da ocorrência do termo “The Lord of the Rings” no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, após o enorme sucesso mundial de público e de crítica das traduções dos livros de J. R. R. Tolkien ao cinema, no início da década.

A trilogia cinematográfica baseada em *O Senhor dos Anéis* (1954-1955) alcançou grande sucesso de público e crítica (com cerca de 3 bilhões de dólares em bilheteria ao redor do mundo e 17 prêmios Oscar), além de *games* e outros produtos, o que, conseqüentemente, impulsionou livros, estudos e notícias a respeito do universo criado por Tolkien. Esse é outro grande exemplo da influência da cultura da convergência em um trabalho literário, o qual já gozava de grande prestígio entre as comunidades de fãs e entre a crítica literária antes mesmo dos filmes.

Como já destacado anteriormente, o público de um trabalho literário inserido na cultura da convergência, como nos casos de *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*, nunca é apenas leitor, ou espectador, ou *gamer*, ou consumidor, mas transita entre esses papéis desempenhados de acordo com o que é produzido e o que se consome. Em julho de 2011, quatro anos após a publicação do último livro da série e ano de lançamento do último filme da franquia *Harry Potter*, a Warner Bros. Entertainment Inc. e a autora anunciaram a criação do *Pottermore*, *from*

J. K. Rowling: um *site* sobre o universo de *Harry Potter*, o qual funcionaria como uma plataforma de leitura interativa para os leitores, espectadores, internautas, *gamers* e fãs da série — um único espaço para todos esses papéis.

Como o próprio nome sugere, *Pottermore* era uma plataforma na qual os leitores e fãs da série poderiam encontrar informações e histórias adicionais aos sete livros já publicados. Anos mais tarde, o *site* ganhou o novo nome de *Wizarding World*.²⁷ Além de tratar dos lugares e personagens já conhecidos do público, o *Wizarding World* é o suporte pelo qual a história se amplia para englobar fatos não contemplados nos sete volumes já publicados (como fatos e histórias do mundo mágico) e para além do nicho literário (como vídeos e jogos interativos). O *site* se tornou o espaço no qual os fãs podem encontrar os livros em formato digital, além de produtos, novidades e informações oficiais sobre as edições comemorativas ou temáticas — várias delas, aliás.

Além de toda essa conexão virtual que o *site* proporciona aos leitores da série, o *Wizarding World* é a plataforma pela qual os leitores-fãs de *Harry Potter* podem participar da história de forma interativa, com as ferramentas disponíveis no *site*. Após registrar uma conta pessoal, escolher seu nome de usuário e sua senha, o leitor-fã da série estará apto a fazer parte da história de forma muito mais próxima e interativa.

O texto adaptado e traduzido para essa plataforma digital adquire características de *game* (jogo) e conduz o outrora *leitor-espectador* através de uma experiência dentro da história que antes se limitava às páginas dos livros ou às telas de cinema. Por meio de imagens, áudios, vídeos e, sobretudo, por meio da interatividade da plataforma, o *Wizarding World* possibilita uma imersão virtual na história, o que faz com que o leitor-espectador seja agora também *gamer*, e se sinta ainda mais dentro do universo da série: tanto dentro do mundo mágico criado por Rowling como dentro do próprio fenômeno literário em si.

As trocas e misturas com diferentes áreas são, portanto, uma das características mais marcantes das obras de literatura veiculadas no meio digital e, conseqüentemente, também da literatura eletrônica. Diante disso, não se pode deixar de ressaltar que a literatura produzida nessa plataforma também troca frequentemente influências com a que é produzida no meio impresso, evidenciando a dificuldade de apontar características narrativas que só possam estar presentes em um único gênero ou dispositivo (FONTOURA, 2017, p. 5-6).

Uma vez dentro do mundo mágico virtual de J. K. Rowling, o usuário pode ser escolhido para uma das casas de Hogwarts (a escola de magia e bruxaria da série), descobrir

²⁷ <https://www.wizardingworld.com/>.

qual é sua varinha mágica, praticar feitiços e desempenhar tarefas dentro dos jogos. Todas essas funcionalidades, é preciso mais uma vez ressaltar, contam com a opção de compartilhamento nas redes sociais, para que o fenômeno seja ainda mais disseminado. Como afirma a professora Katherine Hayles, em seu livro *Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário* (2009):

Ao mesmo tempo, e porque a literatura eletrônica é normalmente criada e executada em um contexto de rede e meios de comunicação digital programáveis, ela também é movida pelos motores da cultura contemporânea, especialmente jogos de computador, filmes, animações, artes digitais, desenho gráfico e cultura visual eletrônica. Nesse sentido, a literatura eletrônica é um “monstro esperançoso” (como os geneticistas chamam as mutações adaptativas) composto por partes extraídas de diversas tradições e que nem sempre se posicionam juntas e de forma organizada (HAYLES, 2009, p. 21).

O leitor-espectador, inicialmente preso às páginas dos livros ou às telas de cinema, entra nesse universo antes apenas apreendido pelas palavras impressas no papel ou presentes nas telas dos cinemas, computadores, *smartphones* e *tablets*. Agora, ainda que de forma virtual, o leitor passa a ser parte daquele universo por meio de funcionalidades e interatividades inatingíveis no livro como suporte (AGNER, 2017) — um universo inimaginável para os teóricos da materialidade do texto do século passado. Como bem afirma Roger Chartier:

O leitor não é mais constringido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir no coração, no centro. Que resta então da definição do sagrado, que supunha uma autoridade impondo uma atitude feita de reverência, de obediência ou de meditação, quando o suporte material confunde a distinção entre o autor e o leitor, entre a autoridade e a apropriação? (CHARTIER, 1999, p. 91).

Essa liberdade do leitor, no entanto, é limitada pelas funcionalidades e por até onde a autora e seus sócios e equipes permitem que o leitor-*gamer* possa interferir no jogo. Portanto, essa obediência questionada por Chartier permanece, mas, agora, de forma sutil e despercebida. Ainda que os leitores tenham a liberdade de intervir (ou interagir) nos *games* do *site*, essa intervenção é controlada, e em nada diz respeito ao conteúdo da história. Essa noção de *autoridade* está mais ligada a questões culturais e afetivas do que relacionada ao suporte do texto ou da história. Porém, o que não se pode negar é que as novas plataformas de leitura, de interatividade, e as ferramentas de escrita e edição deram uma liberdade até então inédita ao leitor. No entanto, de diversas formas, a figura do autor ainda pode ser reafirmada.

Além de toda a articulação da indústria do entretenimento, a autora se apresenta como a figura central desse fenômeno cultural tão amplo que sua história se tornou. Por meio de seus textos publicados no *site* e por meio de suas declarações em entrevistas e nas redes sociais, Rowling modificou a forma de sua produção literária e conseguiu manter sua obra *inacabada*

no mundo virtual (AGNER, 2017), para muito além da história que está presente na materialidade dos textos de seus livros. Seu nome, ainda hoje, atrai a atenção de parte expressiva da imprensa mundial e, claro, de seus leitores e fãs. Como argumenta Suman Gupta:

A autor(idade) de Rowling [...] encara os leitores na capa de cada um dos livros de *Harry Potter*, em todas as resenhas, entrevistas, todos os meios de cobertura da mídia. É perverso não levar em conta o autor. Compreensivelmente, o fenômeno *Harry Potter* inclui uma tempestade perfeita de interesse no autor: biografias admiráveis de Rowling estão crescendo constantemente em livrarias, entrevistas são publicadas em quantidade, ela é homenageada por várias instituições, o seu estatuto autoral é quantificado não apenas pelo prestígio, mas por seu valor financeiro, dificilmente uma resenha não mencionou as circunstâncias em que os primeiros livros de *Harry Potter* foram publicados (mãe solteira no auxílio-desemprego resume a imagem ainda que não inteiramente exata). Suas declarações sobre os livros de *Harry Potter* são tomadas como evangelho; ela é homenageada por crianças bem como por adultos. O autor foi incorporado ao fenômeno *Harry Potter*. Assim como os leitores, sem saber, se tornam participantes do fenômeno de *Harry Potter*, eles estão dentro do fenômeno mais do que em qualquer distância analítica, e Rowling também está, como autora (GUPTA, 2009b, p. 33-34, tradução nossa)²⁸.

As palavras do professor Suman Gupta serviriam bem como justificativa desta tese destinada à figura do autor e sua relação com o público. As novas relações de mídia na era digital fazem com que não apenas a literatura e o livro sejam colocados em *novas perspectivas* mas, também, as figuras do autor e do leitor, assim como todos os outros envolvidos nesses processos, ou seja: “aqueles outros criadores invisíveis que moldaram os livros juntamente com Rowling (os designers/ilustradores, editores, anunciantes/publicitários etc.)” (GUPTA, 2009b, p. 33, tradução nossa).²⁹

Com essa enorme quantidade de agentes e nessa enorme fluidez de conteúdo e plataformas em que um trabalho literário hoje performa, seu autor se torna a figura humana por trás do texto, da história, da marca, dos jogos, dos produtos. Uma vez que os personagens e as histórias em si não podem ser atingidos, senão virtualmente, e ao passo que o livro deixa de ser

²⁸ “Rowling’s author-ity [...] stares readers in the face on the cover of every one of the Harry Potter books, in every review, interview, every bit of media coverage. It is perverse not to take the author in account. Understandably, the Harry Potter phenomenon includes a perfect storm of interest in the author: admiring biographies of Rowling are cropping up steadily in book shops, interviews are published in quantity, she is honoured by several institutions, her authorial status is quantified not just by prestige but by her financial worth, hardly a review has failed to mention the circumstances in which the first Harry Potter books were published (single mother on the dole, sums up the apparently not entirely accurate picture). Her statements on the Harry Potter books are taken as gospel; she is honoured by children and adults alike. The author has been incorporated into the Harry Potter phenomenon. Just as unthinking readers become participant in the Harry Potter phenomenon, are within the phenomenon rather than at any analytical distance, so too is Rowling as the author”.

²⁹ “[...] those other invisible creators who shape those books with Rowling (the cover designers, publishers, advertisers, etc.)”.

a única plataforma de consumo, ter uma figura à qual o leitor possa recorrer de forma mais concreta e unificadora de todas essas mídias — em sua conta no Twitter, por exemplo — é um grande atrativo (AGNER, 2018b).

2.3 A (RE)DESCOBERTA DE *THE HANDMAID'S TALE*

Um outro exemplo recente da convergência de mídias e sua influência na literatura, ou, especificamente, na performance de um livro, é o caso de *The Handmaid's Tale* (1985), ou, na versão brasileira, *O conto da aia*, da autora Margaret Atwood. A história se passa em um tempo futuro na República de Gilead, na América do Norte, um estado totalitário, fundamentalista cristão e patriarcal, no qual um governo teocrático-militar acaba com as liberdades individuais, sobretudo de mulheres, homossexuais e religiosos. A personagem principal do livro, Offred/June, faz parte de uma classe de mulheres conhecidas como “aias”. Com o declínio no número de nascimentos devido à esterilidade por poluição e doenças sexualmente transmissíveis, elas são mantidas pela classe dominante apenas para fins reprodutivos.

O romance distópico da escritora canadense ganhou grande destaque e apelo midiático, além do próprio crescimento de seu público, mais de trinta anos após sua publicação original, graças à tradução do livro para uma série de mesmo título pela empresa de *streaming* norte-americana Hulu, em 2017, e sua apropriação na cultura de fãs e na cultura *pop* por grupos sociais e políticos na Internet e em manifestações políticas ao redor do mundo, sobretudo pelos movimentos feministas (NPR, 2017; LIPTAK, 2017).

Obras que são (re)descobertas anos após suas publicações ou que ganham fama e prestígio décadas mais tarde não são novidades no universo literário. Um dos maiores exemplos é *Moby Dick*, de Herman Melvill, publicado originalmente em 1851 e considerado, apenas anos mais tarde, um dos maiores romances dos Estados Unidos e um dos maiores exemplos de performance literária na indústria (BUELL, 2014). A novidade, no entanto, está na forma pela qual obras e autores são hoje (re)descobertos por meio das mídias.

Como destacado pelo professor Suman Gupta (2009), esse caminho de sucesso empreendido por uma obra literária hoje tem muito a ver com os movimentos coordenados e muito mais amplos da indústria cultural, os quais não se limitam ao mercado editorial, muito pelo contrário. Eles se espalham por diversos nichos culturais e por diversas plataformas:

[...] corporações de vários tipos [...] têm influência em catálogos de editoras e

nas prateleiras em livrarias que categorizam os livros para a atenção do público alvo. [...] Elas têm algo a ver com as celebridades da mídia que endossam livros literários para os seus seguidores (por exemplo, por meio dos ‘clubes de livros’ dos apresentadores de programas matinais da TV britânica [...] e da apresentadora americana Oprah Winfrey). As associações se desenrolam em uma rede de leitura fluente extremamente complexa que não ocorre apenas espontaneamente, mas é fabricada por uma variedade de setores (GUPTA, 2009a, p. 166-167, tradução nossa)³⁰.

A partir do momento em que *The Handmaid’s Tale* ganhou uma grande plataforma na qual pudesse performar para além de seu texto, sua apropriação e circulação, obviamente, cresceram em alcance, uma vez que o suporte digital é muito mais compartilhável e abrangente do que o suporte físico tradicional, o livro impresso. O cenário político foi também outro fator favorável ao sucesso do livro e da série de *streaming*, ganhando as ruas em diversas partes do mundo e também as redes sociais, sobretudo o Twitter, com milhares de compartilhamentos e *posts* sobre a obra. Esse sucesso midiático de *The Handmaid’s Tale*, décadas após sua publicação original, trouxe consigo também a figura de sua autora, Margaret Atwood.

Por conta do sucesso tardio e as conexões entre o enredo do livro e os acontecimentos políticos do contexto de recepção (também tardio), a nova edição da Anchor Books, publicada nos Estados Unidos, em 2017 — por ocasião da série! —, trazia não apenas a informação da tradução intersemiótica na capa mas, também, uma nova introdução escrita pela *própria* autora, na qual Atwood discute algumas questões de sua obra e dos contextos de produção original e de recepção trinta anos depois. Indo muito além do texto, Atwood oferece ao leitor uma explicação necessária em um novo contexto distante da primeira publicação (ATWOOD, 2017). Para lidar com questões extratexto que vieram à tona por conta da midiatização da obra literária e sua apropriação política em protestos mundo afora e nas redes sociais, o próprio mercado editorial recorreu à *autoridade* de Margaret Atwood para que ela mesma pudesse contextualizar sua produção literária e introduzi-la nesse novo cenário de recepção.

Segundo declarações da própria autora em entrevistas, as vendas do livro saltaram nos últimos anos graças à sua tradução intersemiótica e à apropriação que vários grupos sociais e políticos fizeram de sua distopia, como os movimentos feministas e a Marcha das Mulheres, principalmente durante as campanhas eleitorais e depois das eleições de políticos da extrema-direita em alguns países, após 2016, tornando sua história um ícone da cultura *pop* (PBS,

³⁰ “[...] corporations of various sorts [...] have something to do with publishers’ catalogues and shelves in bookshops categorize books for attention of target audiences. [...] They have something to do with media celebrities endorsing literary books for their followings (for instance, through the ‘book clubs’ of UK television breakfast-show hosts [...] and US chat-show host Oprah Winfrey [...]) The associations unwind in an enormously complex web of readerly fluidity that does not just happen spontaneously but is manufactured by a range of industries”.

2018). Em 2017, em uma entrevista à *TeenVogue* — vale ressaltar que o fato de essa entrevista estar presente em tal revista já diz muito a respeito do sucesso midiático alcançado pela autora —, quando questionada sobre o que sentia a respeito da tradução intersemiótica de seu romance, Atwood disse:

Estou me sentindo muito estranha, porque quando começamos, é claro, Trump não havia sido eleito. Mas, desde que ele foi eleito, ocorreu um aumento enorme de interesse. Você pode traçar um gráfico. Subiu vertiginosamente. Havia um *meme* nas eleições em que as pessoas estavam dizendo: “Não façam Margaret Atwood [realidade]”, e naquela enorme Marcha das Mulheres... (WARKENTIN, 2017, tradução e grifo nossos)³¹.

Tanto o contato com a série como a apropriação de seu romance se deram, em grande parte, por meio do compartilhamento nas redes sociais de *memes*, fotos e vídeos dos protestos que tomaram as ruas da capital Washington, nos Estados Unidos (EL PAÍS, 2017), e também em grandes cidades e capitais europeias, como Londres, Berlim, Paris, Roma, Amsterdã, Viena, Genebra, e em países como Quênia, África do Sul, Austrália, Japão, Nova Zelândia e, até mesmo, na Antártica (MELLO, 2017). Paralelamente a esse contato com o livro, sem dúvida, as questões políticas e sociais abordadas no romance acabaram também por serem pensadas e repensadas de acordo com os cenários atuais, como afirmado pela própria autora.

Em entrevista ao programa no Facebook Watch da emissora norte-americana PBS, *That Moment When* (2018), apresentado por Steve Goldbloom, no episódio intitulado “Margaret Atwood on why ‘The Handmaid’s Tale’ has political appeal now”,³² a autora destaca a (re)descoberta de seu romance por esses movimentos, além, obviamente, da repercussão e do sucesso de sua tradução à televisão. A última, aliás, por meio de sua direção de arte e figurinos, foi capaz de criar imagens icônicas na cultura *pop*, as quais foram e ainda são reproduzidas na Internet e em protestos ao redor do mundo, como os robes vermelhos utilizados pelas aias e seus chapéus brancos, os quais lembram antolhos utilizados para limitar a visão dos cavalos. Essa apropriação estética da série, obviamente, repercute também na recepção do livro.

Atwood ainda destaca como, mesmo após mais de trinta anos de sua publicação, a história de seu livro encontrou público, em grande parte interessado nas questões políticas e sociais de seu livro, ressaltando justamente a apropriação que os leitores do livro e os espectadores da série fizeram do romance escrito em uma era pré-Internet; bem como as

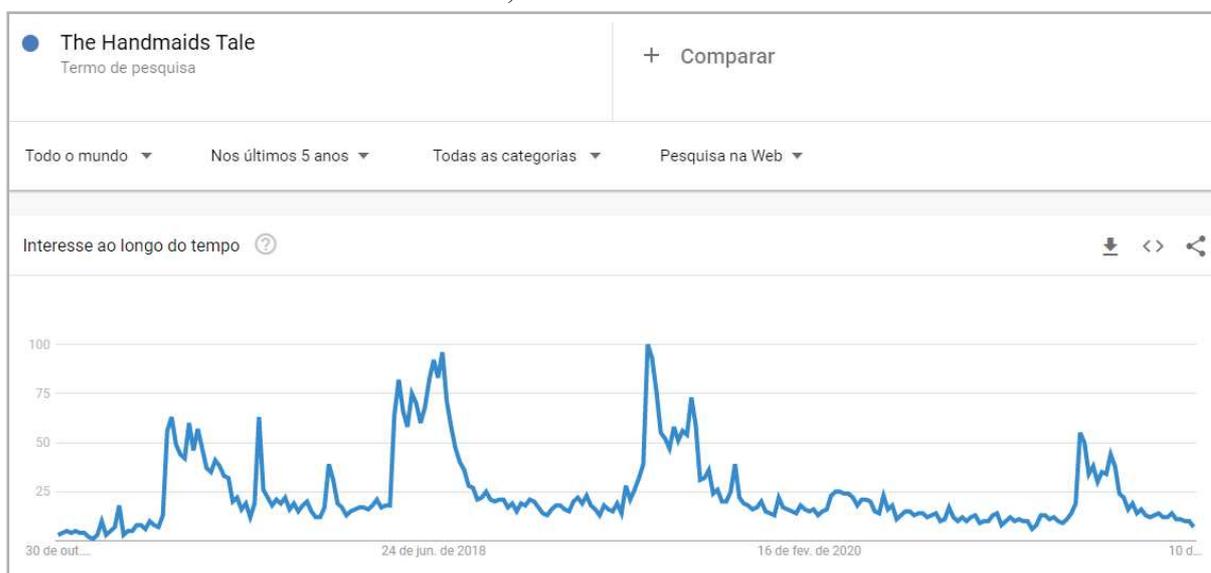
³¹ “I’m feeling very strange, because when we started, of course, Mr. Trump had not been elected. But since he has been elected, a huge uptick in interest has taken place. You can chart it on a graph. It just zoomed up. But it was a meme in the election, so people were saying already, ‘Don’t make Margaret Atwood [a reality],’ and at that huge women’s march...”

³² “Margaret Atwood em o porquê *O conto da aia* tem um apelo político hoje” (tradução nossa).

associações possíveis com políticas públicas discriminatórias, de cunho racista, homofóbico e misógino, e com governos populistas de extrema-direita, sobretudo com o governo Donald Trump, nos Estados Unidos (PBS, 2018). Essa (re)descoberta do romance por meio da série e a apropriação que foi feita nas redes sociais e pelos movimentos políticos sem dúvida foram os responsáveis pelo grande sucesso de *O conto da aia*.

Segundo a ferramenta de análise de buscas do Google, o Google Trends, o interesse pelo termo “The Handmaid’s Tale” na maior plataforma de buscas da Internet teve um grande crescimento após a estreia da série. Esses dados são importantes, pois possibilitam um novo olhar sobre a recepção da obra para além das páginas do livro, como *produto literário*. O crescimento significativo das buscas pelo termo demonstra o grande interesse do público após a tradução intersemiótica para a série de televisão no serviço de *streaming*. O gráfico abaixo (Figura 4) apresenta as buscas no Google pelo termo “The Handmaid’s Tale” feitas no mundo todo em um período de cinco anos, de outubro de 2016 a outubro de 2021.

Figura 4 - Gráfico do Google Trends das buscas pelo termo “The Handmaid’s Tale” no mundo todo, out. de 2016 a out. de 2021.



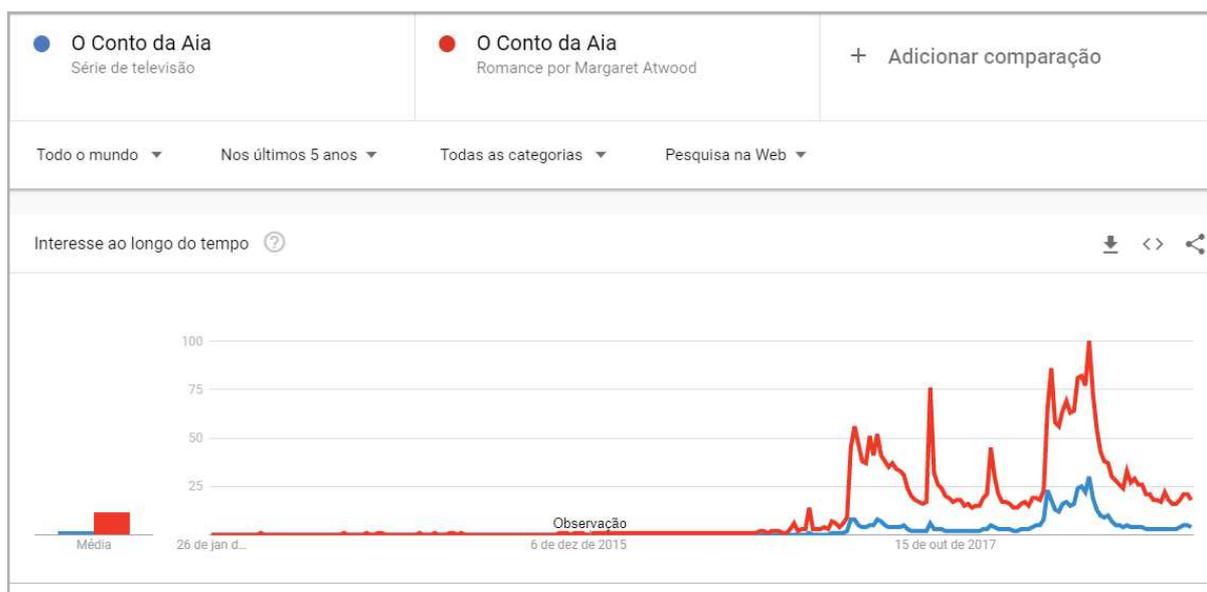
Fonte: Google Trends (2021)

Como se percebe pelo gráfico acima (Figura 4) houve um crescimento significativo das buscas pelo termo “The Handmaid’s Tale” no mundo todo a partir do ano de 2017, ano de estreia da tradução intersemiótica do romance pelo serviço de *streaming*, voltando a aumentar durante a exibição de cada nova temporada da série no período pesquisado, em 2018 (segunda temporada), 2019 (terceira temporada) e 2021 (quarta temporada).

Quando analisamos a busca por termos específicos (romance *x* série), percebe-se uma

diferença considerável entre os volumes de buscas de um e de outro. O gráfico a seguir (Figura 5) traz as buscas feitas na plataforma do Google pelos termos “O Conto da Aia” (Série de televisão) e o “O Conto da Aia” (Romance por Margaret Atwood), de janeiro de 2014 a janeiro de 2019.

Figura 5 - Gráfico do Google Trends das buscas pelos termos “O Conto da Aia” (Série de televisão) e “O Conto da Aia” (Romance por Margaret Atwood), jan. de 2014 a jan. de 2019.



Fonte: Google Trends (2019)

Pelos dados aqui constituídos, percebe-se uma busca maior pelo termo “O Conto da Aia” como “romance” do que “O Conto da Aia” como “série de televisão”. No entanto, o crescimento expressivo das buscas pelo livro se deu junto com o crescimento das buscas pela série e também a partir do mesmo ano de estreia desta, demonstrando como o *consumo indireto* da obra literária por meio da série pode ter influenciado seu *consumo direto*, fazendo com que seus espectadores se tornassem, *também*, leitores.

Logo, ainda que o volume de buscas pelo romance seja maior que o volume de buscas pela série, esta, sem dúvida, foi responsável, em grande parte, pela promoção do livro. E esse acesso ao livro por meio da série e de sua disseminação nas redes sociais, além da apropriação de sua história em questões políticas e sociais, fez com que não apenas o livro fosse (re)descoberto pelo grande público mas também influenciou a produção literária da autora, resultando na continuação do romance distópico, quase trinta e cinco anos após a publicação do primeiro volume.

Certamente, não fosse o grande sucesso de público e de crítica alcançado pela série de televisão e, conseqüentemente, pelo livro de Margaret Atwood, *The Testaments* (2019) não teria

sido escrito e publicado, ainda mais se levarmos em conta o hiato de trinta e quatro anos entre um livro e outro. A autora, também roteirista e produtora de consultoria da série, vê não apenas seu trabalho literário se tornar uma tradução intersemiótica nas telas mas, também, tem sua própria produção literária influenciada pela ação (ou pelo sucesso) dessa.

Uma outra consequência que merece destaque diz respeito aos estudos literários e culturais. Apesar de se tratar de um livro publicado em meados dos anos 1980, *O conto da aia* nunca havia sido tão estudado como é agora, após sua tradução para série de televisão e seu sucesso nas mídias e nos grupos políticos. Por exemplo, nos anos de 2016 e 2017, anos de produção e lançamento da série *The Handmaid's Tale*, respectivamente, segundo pesquisas nos cadernos de resumos do maior e principal congresso acadêmico de literatura no Brasil, o Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, a ABRALIC, não houve sequer um trabalho apresentado a respeito da distopia de Atwood (ABRALIC, 2016; 2017). No entanto, no ano de 2018, ano posterior ao lançamento da série, e após o sucesso mundial de *The Handmaid's Tale*, dois trabalhos acadêmicos abordaram o livro (ABRALIC, 2018), enquanto no ano de 2019, após a consolidação definitiva da série como um produto da cultura *pop* e referência cultural e política, esse número saltou para seis trabalhos apresentados no mesmo congresso (ABRALIC, 2019).

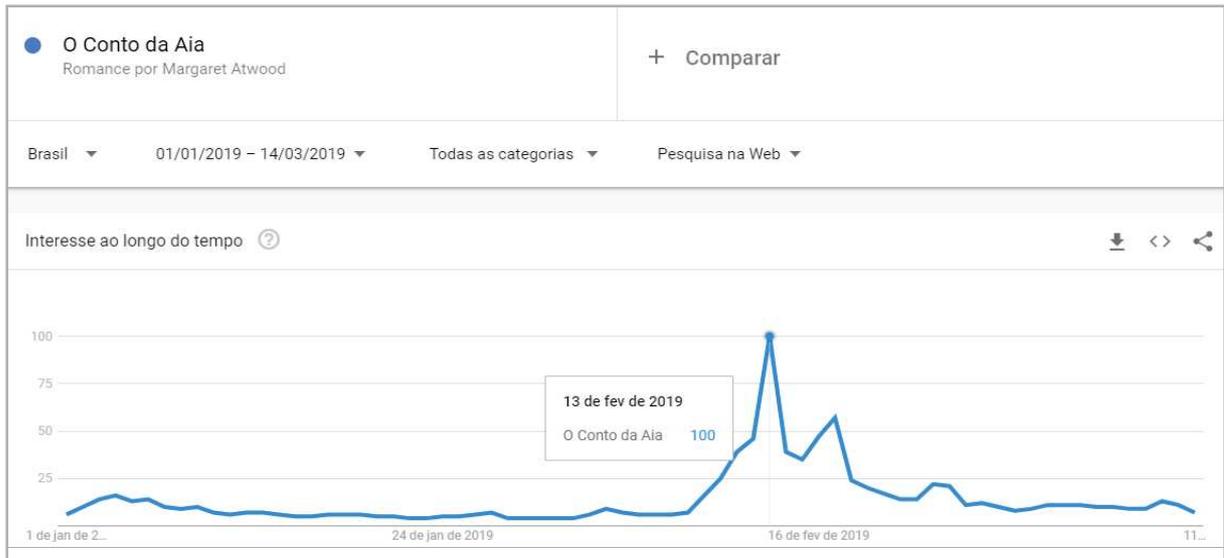
Essa inserção da literatura na cultura da convergência influencia não apenas os processos de produção e recepção mas, também, sem dúvida, os estudos literários e culturais. Ainda que, em alguns casos, de forma indireta, as influências da era digital também atingem a academia e nossas práticas de estudos e pesquisas, mesmo que, à primeira vista, pareçam imperceptíveis.

Outro movimento de destaque, e que também se deu especificamente no cenário brasileiro, foi o lançamento da série no serviço de *streaming* Globoplay, plataforma digital de conteúdo do Grupo Globo. Para a promoção da série em sua plataforma, a Rede Globo, canal televisivo de maior alcance do país, levou ao ar o primeiro episódio de “*The Handmaid's Tale: O Conto da Aia*” no dia 12 de fevereiro de 2019, no horário da programação intitulado Cine Globoplay, destinado à promoção de seus produtos na plataforma de *streaming*, o qual exibiu apenas os primeiros episódios de parte de seu catálogo.

Segundo os gráficos do Google Trends, as buscas pelo termo “O Conto da Aia”, no Brasil, na plataforma de buscas do Google dispararam no dia 13 de fevereiro de 2019, um dia após o primeiro episódio da série ir ao ar em televisão aberta, demonstrando assim um crescimento significativo no interesse do público pela história de Margaret Atwood após a sua recepção na televisão. Como os gráficos a seguir demonstram (Figuras 6 e 7), se comparadas

as buscas entre os termos “O Conto da Aia” (Romance por Margaret Atwood) e “O Conto da Aia” (Série de televisão), o interesse pelo romance de Margaret Atwood no Brasil, na maior plataforma de buscas da Internet, um dia após o primeiro capítulo da série *The Handmaid’s Tale* ter ido ao ar em televisão aberta, cresceu de forma significativa.

Figura 6 - Gráfico do Google Trends das buscas pelo termo “O Conto da Aia” (Romance por Margaret Atwood) no Brasil do dia 1º/01/2019 ao dia 14/03/2019.



Fonte: Google Trends (2019)

Figura 7 - Gráfico do Google Trends das buscas pelos termos “O Conto da Aia” (Romance por Margaret Atwood) e “O Conto da Aia” (Série de televisão) no Brasil do dia 1º/01/2019 ao dia 14/03/2019.



Fonte: Google Trends (2019)

Por meio dessas ferramentas de análise dos estudos das humanidades digitais, é possível perceber um movimento muito mais amplo de recepção literária do que a simples leitura das páginas de um livro. Entrevistas, filmes, séries, *memes*, frases, trechos selecionados, leituras de celebridades ou pessoas públicas, listas de mais vendidos, listas de leituras obrigatórias (como nas provas de seleção ou nas ementas de curso), tudo isso contribui para a recepção de uma obra literária, tanto no sentido restrito da recepção do texto quanto, mais ainda, no sentido amplo, como produto literário.

Muitas vezes, como no caso de *The Handmaid's Tale*, o primeiro contato com a obra, ou seja, sua primeira *recepção indireta*, se dá pela tradução intersemiótica, e não pela obra original, pelo livro como suporte literário, mas pelo produto literário, que pode performar em diversas mídias; ou, ainda, como nos exemplos já elencados, essa recepção se dá até mesmo de formas mais simples, por meio de *posts* e apropriações culturais da obra que se espalham pelas redes sociais, e não necessariamente pelas traduções intersemióticas clássicas para a televisão e para o cinema. Junto dessa promoção de livros que ganham as mídias digitais, ocorre também a promoção de autores, como nos exemplos de Margaret Atwood e J. K. Rowling.

Essas novas plataformas de mídias, nas quais a literatura é incorporada, acabam por produzir *novas práticas e novas formas* de leitura e de produção, além de *novos papéis* a leitores e autores, como demonstrado neste capítulo. Como afirma o historiador Roger Chartier, parafrazeando Donald McKenzie: “talvez, uma nova forma do livro produz novos autores, ou seja, que a construção do autor é uma função não apenas do discurso, mas também de uma materialidade, materialidade e discurso que na minha perspectiva são indissociáveis” (CHARTIER, 2014b, p. 62-63). Segundo McKenzie, novos leitores tornam novos os textos, e esse sentido novo que lhes é dado é devido justamente às suas novas formas (CHARTIER, 2014b, p. 62).

2.4 O CASO BOM DIA, VERÔNICA

Outro exemplo no qual a figura do autor ganhou destaque a partir da inserção da obra literária na era digital é o caso do *thriller* policial *Bom dia, Verônica*, publicado em 2016, por Andrea Killmore. O livro conta a história de Verônica, uma escritora de polícia em São Paulo, vivendo frustrações pessoais e um trabalho maçante, até que uma mulher se joga da janela de um prédio. Antes de pular, porém, ela faz uma declaração que deixa Verônica intrigada. Quando o delegado responsável pelo caso pede o seu arquivamento, Verônica decide iniciar uma investigação por conta própria. Uma dona de casa assiste ao noticiário sobre o caso e acredita

que Verônica possa ajudá-la. Ela liga para a escritora e fala sobre uma série de assassinatos de mulheres e afirma que ela mesma está em perigo, dando início ao suspense.

Na contracapa do livro, publicado pela editora DarkSide Books, há uma intrigante descrição da autora estreante no mercado editorial brasileiro: “Quanto menos você souber sobre Andrea Killmore, menos risco você vai correr”. Levando em consideração a temática do livro e seu enredo, a descrição enigmática da autora, explicitamente um pseudônimo, se apresenta mais como uma estratégia de *marketing*:

Amiga íntima do perigo, a nova autora da DarkSide Books é uma revelação que não pode se revelar, e seu verdadeiro nome continua um mistério até para a editora. Em outra vida, ela foi alguém importante dentro da polícia. Após trabalhar infiltrada em um caso e sofrer uma grande perda pessoal, a autora se viu obrigada a assumir uma nova identidade. E com ela, uma nova vocação. Escondida nas sombras, buscou na literatura a saída para vencer a depressão e não calar sua voz. Assim nasceu Andrea Killmore, pseudônimo batizado com sangue (KILLMORE, 2016, n.p.).

Segundo a editora, a autora desconhecida exigiu seu anonimato quando, por *e-mail*, enviou o manuscrito de sua estreia literária, e todo o contato dos editores com Killmore se deu por meio de seu advogado. Ainda segundo a editora, por conta de seu estilo de vida reservado, a autora não concedia entrevistas nem participava de eventos públicos. Neste caso, a própria figura autoral se tornou um personagem e um chamariz para a performance do livro, sobretudo se levarmos em conta o gênero e seu público em potencial. O mistério estava pronto e os amantes de literatura de suspense policial viam um atrativo a mais no livro: o anonimato instigante de sua autora.

Em uma entrevista feita pela própria editora em 2017, após o crescimento da curiosidade por sua verdadeira identidade, Andrea Killmore comentou a respeito de seu anonimato:

Escrevi *Bom dia, Verônica* em dez meses e precisei de mais um tempo para ter certeza de que queria mesmo que o livro chegasse ao mundo. Eu precisava me manter em segredo e sabia que muitas casas editoriais não poderiam me oferecer o anonimato. A maioria das editoras trabalha com o *marketing* ostensivo da imagem do autor, essa é a verdade (CARDOSO, 2017, n.p.).

No entanto, esse anonimato não durou por muito tempo. O livro da autora misteriosa atingiu grande sucesso entre o gênero, sobretudo para uma produção nacional e, em 2020, ganhou uma série de mesmo título na gigante do *streaming* mundial, a Netflix. Com essa enorme exposição do livro e o crescimento de público que haveria com o *streaming*, o anonimato de Andrea Killmore se desfez já durante a produção da série, e o tal “*marketing*”

ostensivo da imagem do autor” prevaleceu sobre a fantasia do mistério.

Em 2019, em uma matéria especial, o jornal *Estado de São Paulo* revelou as identidades por trás do pseudônimo antes da participação dos autores na Bienal do Livro, onde se encontrariam com o público e distribuiriam autógrafos após a revelação (BRASIL, 2019). Andrea Killmore era o pseudônimo de dois autores já conhecidos e consagrados no gênero nacionalmente: Ilana Casoy e Raphael Montes.

Na entrevista para a matéria, Montes afirmou que estava curioso para saber a reação do público, pois já havia muita gente especulando na Internet sobre a real identidade de Andrea Killmore: “uma leitora afiada, depois de acreditar ter visto elementos da minha escrita e da Ilana, cravou nossos nomes no Instagram” (BRASIL, 2019, n.p.), afirmou Raphael Montes. O nome havia sido escolhido para representar os dois autores e sua literatura: *Andrea*, por ser um nome andrógino, e *Killmore*, que em inglês significa “mate mais”.

Quanto ao currículo dos autores, Ilana Casoy se destaca como uma das criminólogas mais famosas do Brasil, dedicada a estudar os perfis psicológicos de criminosos — em especial, de *serial killers* —, tendo publicado livros sobre crimes de grande repercussão nacional. Já Raphael Montes, vencedor do Prêmio Jabuti de 2020 na categoria Romance de Entretenimento, se destaca como roteirista e autor de livros policiais que já venderam mais de 100 mil cópias no Brasil e já foram traduzidos para mais de 10 idiomas (GUGLIELMELLI, 2020, n.p.).

Tais figuras do mercado editorial, que já gozavam de prestígio entre os leitores e fãs do gênero suspense policial, sem dúvidas atrairiam seus leitores antigos para o livro, agora publicado com os nomes de seus autores, e também atrairiam público e prestígio para a série (da qual, vale ressaltar, são roteiristas e produtores), considerando os trabalhos para a televisão que ambos já haviam feito anteriormente. Esse é um belo exemplo de como a figura do autor pode ser moldada em prol do interesse de editoras e produtoras, seja com o mistério do anonimato que atrai a curiosidade dos leitores, seja pela afirmação de nomes já conhecidos que atraem público e credibilidade, sobretudo em um contexto transmídia, no qual o produto literário não se restringe mais apenas ao livro.

Como demonstrado neste capítulo por meio dos estudos de caso aqui discutidos, a materialidade do texto não é mais o principal — muito menos o único — eixo de sustentação da literatura na atualidade, sobretudo em seus aspectos culturais e políticos mais amplos. Ainda que não se possa tirar conclusões universalizantes desses casos representativos (pois nem todas as produções e recepções literárias se encaixam nos exemplos aqui discutidos, e porque nenhuma teoria literária é de fato universal), não podemos negar a ocorrência cada vez maior de casos semelhantes. A materialidade do texto não é mais o principal eixo de sustentação da

literatura principalmente se levarmos em conta as transformações pelas quais a produção e a recepção literárias têm passado — e, até mesmo, a própria materialidade do texto, se levarmos em conta os novos suportes de leitura na era digital, além do compartilhamento e da interatividade dos usuários da Web 3.0, e como o texto e o conteúdo literário são apresentados hoje a esses leitores-espectadores-internautas-fãs-consumidores.

Essa diluição da materialidade do texto em diferentes formas (as quais, com base na teoria dos polissistemas podemos chamar de “produto literário”), e em diversas plataformas de consumo, deixa a obra literária muito mais vulnerável à ação de diferentes agentes, ou, “produtores”: como o autor, os diretores, os produtores audiovisuais, os figurinistas, os atores e os roteiristas, os *designers*, os programadores de *sites* e jogos, os editores, os tradutores, os ilustradores de livros, os empresários da indústria do entretenimento e, obviamente, o próprio leitor, que adquire diversos novos papéis.

Com a influência das mídias digitais e o crescimento de seu alcance na literatura, a recepção de uma obra literária não se restringe mais apenas à recepção de seu texto. As diversas traduções intersemióticas pelas quais um trabalho literário passa acabam por influenciar sua recepção não apenas como obra adaptada e traduzida para um outro meio mas, também, como obra literária em seu sentido mais estrito. As escolhas de produtores, diretores e roteiristas, por exemplo, podem afetar o modo como uma obra será recebida pelo público *após* sua tradução para o cinema ou para a televisão, como quando se lê um livro por influência de um filme ou de uma série e se pensa nos atores e cenários — ou seja, a influência de uma mídia na recepção do *texto*, aquele mesmo das teorias do primeiro capítulo!

Em tempos de convergência de mídias, a chamada recepção literária se torna recepção em um sentido muito mais amplo, pois o antigo leitor é hoje “leitor-espectador-internauta” (CANCLINI, 2008), e consumidor, e *gamer*, e fã, e autor de *fanfics*,³³ e produtor de conteúdo na rede, e crítico literário no Facebook, no Instagram e no YouTube, entre tantos outros papéis. Conseqüentemente, o alcance das análises de uma recepção e/ou de uma performance literária também cresce — ou, pelo menos, assim deveria.

Esses movimentos elencados neste capítulo demonstram, sem dúvida, a influência das traduções intersemióticas na recepção de uma história, no sentido mais amplo, bem como na recepção de seu texto, no sentido mais estrito, e como a demanda por questões sociais e políticas nas redes sociais vem influenciando nossas escolhas e formas de leitura. É necessário, pois, uma reformulação do conceito de recepção literária em um sentido mais amplo, que não se

³³ Histórias escritas por fãs com base nas histórias originais de livros e filmes que são postadas na Internet, especialmente em comunidades de fãs.

restringa apenas à recepção do texto, mas abranja aspectos mais sistêmicos e abstratos da obra literária, ainda que não menos importantes — muito pelo contrário!

Nesta tese, podemos perceber justamente a influência desses campos mais amplos na literatura. A convergência de mídias e sua conseqüente narrativa transmídia têm tornado livros em verdadeiros produtos da indústria cultural e de entretenimento, ampliando a recepção literária e influenciando sua produção e reprodução nas mais diversas plataformas de conteúdo e nas mais diferentes mídias. Com nossa conexão cada vez maior à Internet e com a praticidade dos *smartphones* e dos computadores pessoais, nossas mais diversas experiências de vida vêm sendo modificadas, desde nossos relacionamentos interpessoais até nossas produções e recepções artísticas. Como demonstrado por meio dos gráficos e dos exemplos literários e midiáticos presentes neste capítulo, parte expressiva do público leitor de hoje é, antes, público espectador ou internauta e, na grande maioria das vezes, uma junção dos dois.

Esse público, tão familiarizado com as produções audiovisuais, com as redes sociais, as mídias e suas celebridades e figuras públicas, busca a figura do autor como nenhum outro público anterior à revolução digital. Seja influenciado por suas imagens midiáticas ou ainda preocupado com posições políticas e ideológicas de seus autores, esse público percebe a figura autoral como parte essencial na recepção literária, pois esta não se resume mais apenas ao livro. Este capítulo, por meio dos exemplos citados e dos dados constituídos, se apresenta justamente como a contextualização desse cenário midiático no qual a literatura, ou parte dela, performa, e no qual a figura do autor é exumada: a era digital e a Web 3.0.

A seguir, veremos como a performance de livros e de autores na cultura *pop*, bem como o contato com obras literárias dos mais diversos contextos sociais e culturais, influencia a busca desse público da era digital pela figura do autor, seja por uma ação do mercado (sobretudo com os autores famosos de *best-sellers*, os quais são exibidos na televisão, nas redes sociais, nas revistas e nos jornais), seja por uma necessidade por parte dos leitores de entender melhor o contexto histórico e político no qual um livro foi escrito (sobretudo aqueles produzidos por autores de culturas e locais de fala diferentes daqueles dos quais seus leitores fazem parte).

3 GLOBALIZAÇÃO E CULTURA *POP*: AUTORES GLOBALIZADOS E AUTORES GLOBAIS

Mas os discursos “literários” já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto [...] O anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma.

Michel Foucault

Como demonstrado no capítulo anterior, a globalização, a cultura *pop* e a de massa exercem grande influência sobre como parte considerável da literatura é hoje produzida e recebida na era digital. Tanto a cultura de massa e a cultura *pop* quanto os processos de globalização contribuem de forma significativa e proporcionam um cenário ideal para a exumação do autor nesta era midiática e de conectividade. A cultura *pop*, obviamente, por seu próprio caráter e forma, faz com que autores, sobretudo os autores de *best-sellers*, se tornem celebridades e influenciadores, ultrapassando os limites do jogo literário até então estabelecidos entre autor, texto e leitor. Nesse sentido, crescem o poder e o alcance de sua influência — direta ou indiretamente, a depender da ação do autor sobre a recepção de sua obra.

Já a globalização faz com que os leitores possam ter acesso aos mais diversos trabalhos literários oriundos de diferentes contextos étnicos, o que, por vezes, leva esses mesmos leitores a pesquisar a respeito dos autores e dos contextos culturais de produção de seus objetos de leitura. Hoje, por exemplo, um leitor do Ocidente tem acesso às literaturas da África e do Oriente com uma facilidade significativamente maior em comparação ao século passado; sem contar ainda o fato de que hoje, graças a essa mesma globalização cultural, essas produções literárias encontram menos resistência à circulação em diferentes contextos de recepção ao redor do mundo, uma vez que a obra literária na era digital transita por diferentes instâncias e meios de forma rápida e, muitas vezes, coletiva.

Como a globalização e a era da conectividade fazem com que obras dos mais diversos contextos políticos e culturais possam ser lidas no mundo todo, elas acabam gerando essa diversificação de produção que, conseqüentemente, gera também uma diversificação de recepção. E quando se pensa na figura do autor e em seu contexto de produção literária, a era digital só contribui ainda mais para que o leitor, baseado em suas próprias escolhas ou por um

movimento dos mercados e da mídia, busque a figura do autor e seu contexto durante suas leituras.

Como visto no capítulo anterior, tanto autores quanto leitores adquirem novos papéis à medida que a literatura é influenciada pela era digital, pelo mercado e pela globalização — assim como se deu com a invenção da prensa e com a criação e a consolidação do mercado editorial séculos atrás. A globalização, como afirmado por Suman Gupta, “muda a própria maneira como a literatura é pensada, disseminada e consumida, e, até mesmo, constituída” (GUPTA, 2009a, p. 53, tradução nossa).³⁴ Nesse sentido, o escopo da análise literária se amplia e sua recepção já não pode mais ser examinada da mesma forma que décadas atrás, ou levando em conta *apenas* aspectos textuais ou puramente literários.

O professor e crítico literário argentino Néstor García Canclini (2008), em *Leitores, espectadores e internautas*, demonstra como hoje a recepção literária é afetada de diversas formas pela globalização cultural, pelas mídias, pelos aparelhos tecnológicos e pela Internet. Canclini diz que:

Você está começando um livro que explora como nos misturamos com outras culturas, não só pelas migrações. Na mesma pessoa combinam-se a leitura que se ouve num disco, livros escaneados, publicidade da televisão, iPods, enciclopédias digitais que mudam todo dia, uma variedade de imagens, textos e saberes que formigam na palma de sua mão, com a qual você liga o celular (CANCLINI, 2008, p. 12).

Não é possível mais — se se quer buscar um estudo voltado para o que *de fato* está ocorrendo às formas de se fazer e ler literatura — analisar a produção e a recepção literárias atuais sem levar em conta essas e tantas outras novas influências do mercado, da globalização e da era digital em nossas leituras de texto e, acima de tudo, de mundo. Como bem ressalta Sérgio de Sá, crítico literário e professor da Universidade de Brasília: “o entendimento da literatura parece não se satisfazer plenamente quando restrito a aspectos literários” (SÁ, 2010, p. 27), e menos ainda se levarmos em conta a presença constante das novas tecnologias não apenas em nossas leituras e escritas, mas em nossas vidas de forma geral. O próprio texto de Canclini, publicado em 2008, demonstra o anacronismo sempre recorrente na era digital, na qual a versão do iPod, citada pelo autor, não é mais sequer fabricada, graças à espantosa velocidade no surgimento de novas tecnologias e interfaces. Dissociar a literatura do cenário atual, ainda que essa presença vá de encontro à vontade de muitos, é retirá-la da vida cultural e social dos leitores, e seria o mesmo que colocá-la em um pedestal ou em uma caixa de vidro

³⁴ “[...] changes the very way in which literature is thought about, disseminated and consumed, and even constituted”.

atrás das cordas aveludadas de museus, apreciada à distância e destinada a poucos.

Conforme explica Ivana Martins, professora da Universidade Federal de Pernambuco, não é possível considerar a literatura fora dos contextos sociais nos quais ela, a literatura, e nós, seus leitores e autores, estamos todos inseridos:

A literatura [deve] ser compreendida como produção artística inserida na cultura, sofrendo influências de ordem política, social, ideológica, histórica, entre outras. [...] a obra literária é produto de um contexto maior, no qual visões de mundo, valores ideológicos de uma época, costumes, lendas, enfim, a diversidade de elementos culturais, participam ativamente, influenciando a constituição do texto (MARTINS, 2009, p. 90).

E não apenas a constituição do texto mas, também, a forma como ele é recebido sofre essas influências do contexto maior. Esta tese tem como objetivo justamente demonstrar alguns desses aspectos que extrapolam o texto e que, apesar de poderem ser debatidos e criticados, não podem ser negados como práticas cada vez mais presentes na produção e na recepção literárias dos últimos anos. Tanto a globalização quanto a cultura de massa, por exemplo, deslocam alguns dos papéis e valores literários até então teorizados como rígidos (ou preferencialmente rígidos) pela crítica, pois esses deslocamentos são mais de ordem prática do que apenas teórica; ou seja, estão frequentemente presentes na produção e recepção literárias a despeito das teorias não atualizadas. A fim de analisarmos, pois, alguns desses papéis em relação às influências da globalização e da cultura *pop* na literatura, diferencio aqui os autores e leitores *globais* dos autores e leitores *globalizados*.

Os *autores globais* são os autores de fama mundial (sobretudo os de *best-sellers*), aqueles que são lidos pelos *leitores globalizados*, isto é, leitores que leem livros da cultura de massa ou têm contato com produtos da cultura *pop* e das mídias. Já os *autores globalizados* são os autores que partem de contextos culturais e étnicos específicos, fora da cultura de massa ou da cultura *pop*, e que são lidos por *leitores globais*, os leitores que leem obras com origem em diferentes partes do mundo.

A globalização, portanto, é responsável pela criação do *autor globalizado* e pela criação do *leitor global*. Obviamente, o contato com bens culturais de diferentes partes do mundo não é novidade, mas podemos afirmar hoje, sem dúvida, que as ocorrências desses encontros têm aumentado significativamente graças à facilidade de deslocamento alcançada pelos meios de transporte e graças também à evolução dos meios de comunicação. Há séculos, a circulação de mercadorias e de bens culturais ao redor do planeta, desde as grandes navegações e as rotas comerciais, tem resultado em encontros entre diferentes povos e culturas, seja pela presença física, ou de forma virtual, por meio dos diversos produtos culturais, como a

literatura. O contato entre diferentes culturas por meio do livro leva grande parte dos leitores a buscar subsídios para suas leituras na própria figura do autor e/ou em seu contexto de produção, o qual é estranho ao receptor.

Quanto à cultura *pop*, ela é responsável pela criação do *autor global* e pela criação do *leitor globalizado*. Por seu caráter universalizador, no sentido de tornar um bem cultural ou artístico o mais acessível possível — tanto em relação às questões de mercado quanto em relação às questões estéticas —, a cultura de massa tende, muitas das vezes, a trabalhar a figura do autor como celebridade e, pelo enorme alcance de suas obras (os *best-sellers*), como influenciador, contribuindo, dessa forma, para o seu processo de exumação, seja por escolha do leitor ou por influência das mídias. Veremos, na sequência, como a globalização e a cultura *pop* contribuem para a exumação do autor por parte dos leitores e também por parte da mídia e da indústria do entretenimento.

3.1 LITERATURA E GLOBALIZAÇÃO: AUTORES GLOBALIZADOS, LEITORES GLOBAIS

Diferentemente do que muitos tendem a pensar, sobretudo em um momento histórico no qual os nacionalismos renascem e ganham força por meio de discursos xenófobos e fascistas, a globalização não é uma novidade dos tempos modernos ou das redes sociais — apesar de sua evidente intensificação nas últimas décadas, especialmente na era digital. Lois Parkinson Zamora, professora da Universidade de Houston, nos Estados Unidos, em seu artigo intitulado “Comparative Literature in an Age of ‘Globalization’”,³⁵ destaca três fatores que caracterizam a globalização, os quais servem de pano de fundo para esta discussão a respeito de como os seus processos influenciam na exumação do autor.

Segundo Parkinson Zamora:

[...] basta referir-se à globalização como um complexo de operações transculturais caracterizado principalmente por três fatores: 1) a presença das novas tecnologias de informação e de comunicação; 2) o surgimento de novos mercados globais; e 3) a mobilidade dos povos e níveis de imigração sem precedentes, com os deslocamentos culturais que os acompanham. Os dois primeiros são causais, o terceiro geralmente é um efeito: isto é, as novas tecnologias de informação e o surgimento de novos mercados globais impulsionam a imigração — de fato, frequentemente mais forçam do que facilitam (ZAMORA, 2002, p. 2, tradução nossa)³⁶.

³⁵ “Literatura comparada em uma era de ‘globalização’” (tradução nossa).

³⁶ “[...] it is sufficient to refer to globalization as a complex of transcultural operations characterized primarily by three factors: 1) the presence of new information and communication technologies; 2) the emergence of new global

Dos primeiros grandes Impérios da humanidade às Cruzadas no Oriente Médio, dos arroubos imperialistas e escravagistas das nações europeias no século XVI à crise migratória do século XXI, boa parte desses contatos culturais foi e ainda é caracterizada por zonas de conflito entre histórias e culturas distintas que entram em choque umas com as outras, muitas das vezes em processos traumáticos, principalmente se pensarmos no sangrento colonialismo europeu e nas hegemonias política e bélica dos Estados Unidos desde a Segunda Guerra Mundial. Na era da globalização digital, esses deslocamentos e choques de fronteiras ganham atualmente um caráter mais virtual do que físico. Essas fronteiras se afirmam especialmente nos campos cultural e político graças aos grandes movimentos de migração e à conectividade global por meio da ampla circulação de bens e, mais recentemente, pela conectividade da rede mundial de computadores.

Não é de hoje que esses movimentos da globalização vêm cada vez mais influenciando não apenas o trânsito de bens e capitais mas, também, o grande trânsito cultural e artístico entre diversos países. Não apenas os produtos manufaturados podem ser globalizados, mas diversos conteúdos e discursos, tais como a arte e as ideias, também o podem — e o são! —, sobretudo nos tempos atuais. Estamos em um momento histórico no qual diferentes culturas encontram menos resistência à sua circulação no mundo, em comparação a tempos passados, tanto em relação a fatores práticos quanto em relação a fatores mais subjetivos, principalmente se considerarmos a Internet — o que, como efeito colateral, tem atizado grupos nacionalistas e alimentado discursos xenófobos em vários lugares ao redor do mundo.

Apesar desses efeitos adversos do multiculturalismo, assim como a globalização acentua as diferenças entre países e culturas, ela também os torna, de alguma forma, menos estrangeiros uns aos outros. Nunca foi tão fácil, por exemplo, ler livros com origem em outros países como é agora. Essa facilidade de recepção de uma obra literária que pertença a um contexto diferente daquele do leitor, por diversas vezes, é responsável por gerar ruídos culturais e até mesmo linguísticos — podemos pensar, por exemplo, na recepção de obras estrangeiras nas quais termos da língua original, propositalmente, não são traduzidos em suas versões para outros idiomas e em como isso é interpretado pelo leitor estrangeiro.

Muitas vezes, a fim de que esses possíveis desentendimentos ou ruídos culturais e sociais na recepção de uma obra literária possam ser minimizados, o leitor comum e o

markets; and 3) the unprecedented mobility of peoples and levels of immigration, with their accompanying cultural displacements. The first two are causal, the third is usually an effect: that is, new information technologies and the emergence of new global markets impel immigration — indeed, more often force than facilitate it”.

pesquisador em literatura buscam no contexto de produção (país de origem, língua, cultura etc.) ou até mesmo na figura do autor (gênero, raça, etnia, classe social etc.) subsídios para suas leituras para que possam melhor interpretar a obra e os pontos de tensão entre a cultura original de um livro e a cultura na qual ele é posteriormente recebido, contribuindo, dessa forma, para a exumação do autor no mundo globalizado.

Como bem argumenta o professor Suman Gupta, em seu livro *Globalization and Literature* (2009)³⁷:

[...] não é apenas que a literatura representa os efeitos de tal conectividade global, mas ela própria é afetada por essa conectividade em seus modos expressivos, suas formas textuais, suas recepções como literatura. Tais conceitos como autoria literária, leitores e textualidade em si são tensionados e testados em novas formas, de modo que, provavelmente, a literatura, por assim dizer, cresce em alcance (GUPTA, 2009a, tradução nossa)³⁸.

Se, como o professor diz, a literatura é afetada por essa conectividade global, nada mais óbvio do que a urgência em se analisar as diversas influências da globalização na produção e na recepção literárias, “em seus modos expressivos, suas formas textuais, suas recepções como literatura” — como objetiva esta tese. Como afirmado por Gupta: “Tais conceitos como autoria literária, leitores e textualidade em si são tensionados e testados em novas formas”; formas para as quais não podemos fechar os olhos, pois, sob as perspectivas da globalização e da conectividade da era digital, “a literatura, por assim dizer, cresce em alcance”.

Da mesma forma que a produção e a recepção literárias do texto impresso se diferenciaram da produção e da recepção do texto manuscrito, em seu tempo, elas também o fazem hoje em relação ao hipertexto, às mídias, às plataformas de publicações e de leituras digitais, às traduções intersemióticas, ao mercado construído pela indústria do entretenimento, à globalização de mercados e culturas, entre tantos outros fatores que hoje contribuem para esses novos “modos” destacados por Gupta, essas novas “formas textuais” e suas “recepções”, fazendo com que o alcance da literatura cresça.

Assim como a recepção literária na cultura da convergência não é mais a mesma do século passado, como visto no capítulo anterior, a produção e a recepção literárias em um mundo culturalmente globalizado não são mais as mesmas. Apesar de a globalização não ser um processo recente, pois tem origem já nas primeiras rotas de intercâmbio comercial da

³⁷ *Globalização e Literatura* (tradução nossa).

³⁸ “[...] it is not merely that literature represents the effects of such global connectedness, but that it is itself affected by that connectedness in its expressive modes, its textual forms, its receptions as literature. Such concepts as literary authorship, readership and textuality themselves are stretched and tested in new ways, so that arguably literature, so to speak, grows in scope”.

humanidade, ela hoje entra em nossas casas não apenas em rótulos e etiquetas de produtos mas, também, em costumes, comidas, livros, filmes, músicas, *posts* nas redes sociais, notícias em jornais, *sites* e revistas. Ao mesmo tempo que a globalização é responsável por afirmar, ou até mesmo criar esses movimentos de mídias, esses mesmos movimentos são responsáveis por impulsionar os processos de globalização.

Essa circulação cultural entre diferentes países causa uma polifonia de dimensões globais, pois não exclui qualquer cultura do planeta, desde que ela esteja inserida em algum dos mecanismos da globalização: do capitalismo tardio ao simbolismo cultural; da mão de obra barata da China, presente nos mais diversos produtos manufaturados, às obras do artista e ativista chinês Ai Weiwei, apreciadas no mundo todo, exceto em seu próprio país de origem, ou ainda das *commodities* dos países colonizados, as quais até hoje abastecem os países ricos, até os livros publicados por autores periféricos na língua do colonizador, a qual garante uma circulação maior e sua consequente recepção global — e essas são apenas algumas das ironias da globalização.

Aliás, quanto à última ironia citada acima, muito se discute a respeito, por exemplo, das produções literárias em língua inglesa de autores de países colonizados pelo Império Britânico, ou de livros publicados em francês por autores de ex-colônias da França, o que, conseqüentemente, provoca essa exumação do autor, essa busca pelo sujeito histórico por trás do texto. Obviamente, a circulação de uma obra literária nas chamadas “*línguas de prestígio*” (como o francês) ou em uma língua de comércio (como o inglês) se torna muito mais fácil em um mundo globalizado, principalmente se levarmos em conta a circulação mundial de bens culturais e artísticos em língua inglesa, seja pensando na literatura ou em seus estudos, como artigos, livros e resumos publicados em inglês.

Como nos lembra Luiz Carlos Moreira da Rocha, doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro:

[...] na era da informação globalmente disseminada, produtos e informações são criados num contexto ou numa nação e manufaturados em outra, independente do *status quo* que caracteriza cada uma destas nações. Com isto, as identidades são móveis e problematizam as questões de tempo e espaço, as quais passam a ser entendidas e representadas de formas distintas das maneiras com que se apresentavam em eras pretéritas (ROCHA, 2010, p. 11).

Ainda que um livro possa ser escrito e lido em uma língua de circulação global, ele é capaz de carregar em si especificidades que vão muito além das diferenças linguísticas. Muitas obras, aliás, fazem questão de ressaltar tais diferenças, utilizando-se, por exemplo, de termos

“intraduzíveis” ou que remetam diretamente à cultura original do autor ou de seu contexto social, como gírias e vocabulários específicos. Mais uma vez, o que se vê na literatura inserida nos mecanismos da globalização é uma polifonia de vozes, tanto dentro de uma obra, em seu texto, quanto em relação a fatores externos, tais como as formas de produção e consumo ao redor do mundo de livros oriundos dos mais diversos países.

Essas obras literárias que ganham o mercado editorial globalizado, e não mais apenas seus países de origem, levam consigo mesmas partes de suas culturas primárias, de suas histórias e, até mesmo, partes dos contextos sociais e políticos das obras e/ou de seus autores. É isso que leva o *leitor global*, aquele que tem acesso a livros de diferentes culturas por meio da globalização, a buscar subsídios para a sua leitura fora da materialidade do texto. É dessa forma que os mecanismos da globalização contribuem para a exumação do autor. Sobretudo hoje, com “esses novos patrimônios da humanidade que se chamam Google e Yahoo” (CANCLINI, 2008, p. 11),³⁹ torna-se muito mais cômodo e prático para o leitor comum e para o pesquisador em literatura buscar informações a respeito da cultura à qual pertence um livro, pesquisar a respeito de aspectos linguísticos do idioma original e até mesmo a respeito da figura do autor.

Vários são os exemplos de obras literárias produzidas em contextos culturais e étnicos específicos que fazem com que sua leitura e sua análise acadêmica ultrapassem — e muito — os limites do texto. E isso tem ocorrido com maior frequência graças a, além dessa conectividade virtual, um dos efeitos benéficos das redes sociais em nossa sociedade: a urgência crescente de representatividade. Esse desejo de se ver como grupo em posições antes não alcançadas e a busca cada vez maior por diversidade obrigam, conseqüentemente, a uma busca pelo *lugar de fala*, pois a literatura não é produzida — muito menos recebida — em um vácuo histórico, cultural ou político.

Como destacado por Beatriz Cintra Martins, doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, há uma “circulação muito mais polifônica de falas vindas de todos os extratos sociais e, em termos globais, potencialmente de todas as identidades culturais e posições político-ideológicas existentes na atualidade” (MARTINS, 2014, p. 53). Essa polifonia, essa circulação de falas oriundas de diferentes

³⁹ Ainda que se deva destacar essa comodidade das ferramentas de busca na Internet, deve-se também atentar ao fato de que, por exemplo, o Google é acusado de monopólio, manipulação de dados, racismo e preconceito por meio de seus mecanismos de busca, os quais atenderiam somente interesses comerciais, fomentando racismo e preconceitos e lucrando com eles. No livro *Algoritmos da opressão* (2021), Safiya Umoja Noble, professora de Estudos de Gênero e Estudos Africanos da Universidade da Califórnia, examina em pormenores essas questões. Ver: NOBLE, Safiya Umoja. *Algoritmos da opressão*. Tradução de Felipe Damorim. Santo André: Rua do Sabão, 2021.

contextos sociais e culturais, essas posições político-ideológicas que encontram trânsito livre em uma sociedade globalizada fazem com que o processo de recepção de certas obras literárias tenha uma dependência interpretativa maior do seu processo de produção, isto é, de onde a obra parte, de quais extratos sociais, políticos, étnicos etc. partem essas obras e seus autores: o chamado — e tão discutido — lugar de fala.

O conceito de lugar de fala não tem sua origem bem delimitada, mas uma de suas primeiras ocorrências remonta ao feminismo negro norte-americano (RIBEIRO, 2017), o qual passou a levar em conta as diferenças entre a luta das mulheres brancas e a luta das mulheres negras nos Estados Unidos. Apesar de estarem todas lutando por um mesmo ideal, as mulheres negras tinham ainda outras demandas a serem contempladas, das quais as mulheres brancas já gozavam por direito na sociedade norte-americana. O conceito de lugar de fala abriga, pois, as particularidades e experiências vividas por sujeitos e corpos políticos, bem como seus discursos (AGNER, 2020).

Embora reivindicado pelo movimento feminista negro e, posteriormente, por diversos outros movimentos e grupos de minorias identitárias, como bem destaca a pesquisadora e filósofa Djamila Ribeiro, “Todo mundo tem lugar de fala” (RIBEIRO, 2017, p. 45). Logo, o lugar de fala *não* se restringe ao subalterno ou às minorias. *Todo* discurso parte de um lugar histórico, socialmente marcado, e é a partir desse lugar que um sujeito se expressa e constrói sua visão de mundo e sua vivência em sociedade, pois o *locus* social de um sujeito tem um papel importante — em alguns casos, determinante — para seu curso de vida e para seu posicionamento no mundo, como bem nos lembra a teórica e crítica indiana Gayatri Spivak, em seu célebre artigo, publicado em 1985, *Pode o subalterno falar?* (2010) — escrito originalmente na língua do colonizador!

Spivak, em seu artigo, mostra como alguns sujeitos têm mais chances de falar e serem ouvidos, de contar sua própria história, do que outros. Para isso, a autora distingue entre dois tipos de representação, tomando a língua alemã como suporte para os dois sentidos distintos: *Vertretung*, que diz respeito à representação em nome de alguém, uma espécie de procuração; e *Darstellung*, no sentido de uma representação dramática, teatral, na qual a forma do outro está presente, mas seu conteúdo não é autêntico (SPIVAK, 2010).

Spivak então nos alerta do perigo de se manter os imperialismos e essencialismos por meio de representações as quais, à primeira vista, têm boas intenções. Segundo a professora, o subalterno só pode falar quando for em sua própria língua e com seus próprios esquemas explicativos: em suma, por meio de sua própria cultura. De acordo com a autora, se para ser ouvido o subalterno tiver que se utilizar de outros elementos, ele jamais será de fato ouvido

(SPIVAK, 2010). Logo, para o discurso e para a representação, faz diferença, *sim*, se quem escreve é uma mulher indiana ou um homem inglês, por exemplo.

O professor de literatura e crítico palestino Edward Said (1990), em seu livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, publicado originalmente em 1978, faz uma pesquisa e uma análise de como a partir de uma relação de poder, de dominação, o Oriente é construído pelo Ocidente, e a partir de quais perspectivas históricas, culturais e políticas, tanto nas ciências (nos estudos e nas disciplinas) como nas artes (nas obras plásticas e literárias). Logo, nesse exemplo, para a análise de uma obra literária que tenha o Oriente como tema, faz diferença, *sim*, de onde ela vem, se quem escreve é um ou outro, o colonizador europeu ou o colonizado oriental. Como nos explica Said:

Os meus principais dispositivos metodológicos para o estudo da autoridade são o que se pode chamar de *localização estratégica*, que é um modo de descrever a posição do autor em um texto com relação ao material oriental sobre o qual ele escreve [...]. Qualquer pessoa que escreva sobre o Oriente deve localizar-se com relação ao Oriente. Traduzida para o seu texto, essa localização inclui o tipo de voz narrativa que ela adota, o tipo de estrutura que constrói, os tipos de imagens, temas, motivos que circulam no seu texto — tudo isso resumindo-se a modos deliberados de dirigir-se ao leitor, de dominar o Oriente e, finalmente, de representá-lo ou de falar no seu lugar (SAID, 1990, p. 31-32, grifos do autor).

Como visto, essa discussão a respeito de quem diz (ou escreve) algo e a partir de onde esse sujeito o faz (de qual contexto parte o enunciado, em relação a “o que” ou “a quem”), apesar de sua intensificação nas mídias atuais, não é novidade em nossa sociedade, muito menos nos estudos culturais e literários. A novidade está, portanto, na facilidade com que hoje se pode recorrer à figura desses sujeitos e aos seus lugares de fala por meio de pesquisas na Internet ou, até mesmo, por meio das próprias redes sociais de autores, seus *posts*, comentários e posicionamentos políticos.

Segundo Beatriz Cintra Martins, em seu livro *Autoria em rede* (2014):

[...] ainda no século XIX, a concepção do autor individual e autônomo começa a ser deslocada sob o impacto de significativos abalos sofridos nos discursos do conhecimento moderno, causados especialmente pelos pensamentos de Darwin, ao dar uma dimensão biológica ao humano; e de Marx, ao colocar a condição socioeconômica acima da autonomia individual. Paralelamente, a vida social ganha grande complexidade pelo desenvolvimento da industrialização, e de todas as instituições que a sustentam, fazendo emergir uma concepção mais social do indivíduo. Sua soberania não pôde mais ser vista como puramente autônoma, mas em articulação com as grandes estruturas da sociedade moderna (MARTINS, 2014, p. 43).

A exumação do autor nesta tese não se trata, pois, da busca de um *gênio criador*

autônomo, mas da valorização de sua figura autoral, da busca de uma produção literária que advém das características históricas e sociais dos indivíduos que produzem um texto literário e, sobretudo, de como isso pode influenciar na recepção de uma obra — ou seja, a busca desse contexto por parte do leitor global e globalizado, inserido na cultura de mídias e na era da informática e da comunicação.

A busca pela figura do autor, a sua exumação, não se trata de uma busca no sentido metafísico, mas sociológico, no qual o sujeito é fruto do meio e de suas interações. Logo, buscam-se na figura do autor as influências sociais e culturais, e até mesmo linguísticas, de seu contexto de produção, e não pura e simplesmente a pessoa em si — ainda que se possa, de acordo com as escolhas do leitor, analisar a figura pessoal do autor a fim de influenciar a recepção de sua obra, sobretudo em um momento no qual autores são expostos não apenas como escritores mas, também, como sujeitos empíricos.

O sol na cabeça (2018), livro de estreia do escritor brasileiro Geovani Martins, é um exemplo não apenas da busca pelo lugar de fala de um autor para subsidiar a leitura do texto — e até mesmo para justificá-lo — mas, também, da recepção de uma obra literária por meio de sua performance nas redes sociais e nas mídias tradicionais, como entrevistas do autor à televisão, matérias em jornais e revistas com manchetes do tipo: “Geovani Martins: como a favela me fez escritor” (MARTINS, 2018) e “O fenômeno literário Geovani Martins” (DW, 2018); além da recepção e da repercussão do livro por parte de seu público celebridade e por parte de outros autores famosos.

Chico Buarque foi um dos primeiros a lê-lo. Segundo suas palavras, “ficou chapado”. Lázaro Ramos publicou sua foto com o livro nas redes sociais. Nelson Motta foi taxativo: “bagulho doido”. Marcelo Rubens Paiva o classificou como “o livro mais importante da literatura recente”. Milton Hatoum simplesmente evocou Lima Barreto: “Se Lima Barreto estivesse vivo, sem dúvida leria com emoção as narrativas deste livro tão necessárias em tempos de intolerância, ódio e ignorância”. Já o cineasta João Moreira Salles foi mais longe: “Uma nova língua brasileira chega à literatura com força inédita” (LÍNGUA PORTUGUESA, 2018).

A coletânea de contos escrita por Geovani Martins já havia sido vendida a editoras de nove países e os seus direitos de tradução para o cinema já haviam sido negociados antes mesmo de ser publicada no Brasil pela Companhia das Letras (LÍNGUA PORTUGUESA, 2018). A publicação ocorreu após a participação do autor na Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), em 2017, e a indicação de seus contos à editora por um outro autor, Antonio Prata (DW, 2018), colunista da *Folha de São Paulo* e roteirista de produções da Rede Globo. Tais conexões e suas influências, obviamente, não podem ser deixadas de lado, tanto quanto à indicação como

quanto ao lugar de fala de seu autor, o qual não é menosprezado pelas críticas e análises literárias — muito pelo contrário.

As diversas entrevistas, críticas e matérias publicadas a respeito de *O sol na cabeça* fazem questão de situar para o leitor a posição do autor na cartografia do mapa social brasileiro, tanto no cenário nacional como na imprensa estrangeira, como no caso da revista alemã *Der Spiegel*: “Martins, 27, cresceu nas favelas da Rocinha e Vidigal e escreve de maneira seca, incisiva e às vezes agradavelmente travessa” (BUß, 2019, tradução nossa);⁴⁰ ou ,ainda, como no caso do jornal britânico *The Guardian*: “Martins, que cresceu nas favelas do Rio e não teve nenhum estudo formal, tornou-se um modelo local com seu livro de estreia” (PHILLIPS, 2018, tradução nossa).⁴¹

Informações como nascido em Bangu, “já morou na Rocinha e hoje reside no Vidigal. Estudou só até a oitava série do Ensino Fundamental” (VEJA, 2018), ou, ainda, “um jovem vindo das comunidades cariocas, que trabalhou como homem-placa e como atendente de lanchonete” (LÍNGUA PORTUGUESA, 2018) são recorrentes em críticas e resenhas a respeito do livro de Geovani Martins. Isso se dá tanto pelas temáticas dos contos que compõem seu livro de estreia (racismo, segregação racial e exclusão social) quanto pela linguagem de seu texto, que é tido por alguns como o “novo Realismo”, a fim de situá-lo como um retrato das vivências e da linguagem entre os jovens de periferia no Brasil ou, no caso específico, nas periferias da cidade do Rio de Janeiro. Como diz a matéria no site brasileiro da *Deutsche Welle* (DW):

Martins fala sobre preconceitos e contrastes do Rio de Janeiro — entre brancos e negros, ricos e pobres, morro e asfalto —, os quais ele mesmo reflete. Como morador da favela, ele conseguiu ascender socialmente, mas ainda enfrenta preconceitos. Ele conta que, certo dia, logo após receber uma boa remuneração por seu trabalho literário, abordou uma pessoa na rua para fazer uma pergunta e ouviu como resposta: “Não tenho trocado” (DW, 2018).

Um livro com essa temática — e, sobretudo, com as vivências e a linguagem das favelas — e que fosse escrito por um sujeito que partisse de um lugar de fala diferente daquele dos jovens das comunidades do Rio de Janeiro, certamente não teria a mesma recepção que o livro escrito por Martins. Isso, no entanto, não significa que apenas um grupo possa escrever sobre determinado tema. A literatura e o próprio texto — para fazermos um aceno às teorias do primeiro capítulo — são capazes de performar sem a necessidade de uma identificação direta

⁴⁰ “Martins, 27, ist in den Favelas Rocinha und Vidigal aufgewachsen, er schreibt trocken, pointiert, streckenweise angenehm verschmitzt”.

⁴¹ “Martins, who grew up in Rio’s favelas and did not have any formal study, became a local role model with his debut book”.

ou uma vivência de fato do que se narra — e isso fica óbvio quando se consideram, por exemplo, narrativas fantásticas. O que nos importa aqui é a recepção. Isto é, como os leitores, a crítica e os pesquisadores irão se comportar em relação a um livro escrito por esse ou por aquele outro sujeito histórico que parte de um lugar de fala diferente daquele por ele narrado.

Não podemos negar que faz, sim, diferença o fato de *O sol na cabeça* ter sido escrito por um jovem negro das favelas do Rio de Janeiro que escreve sobre outros jovens negros das favelas do Rio de Janeiro, o que podemos chamar de *literatura identitária*. Esse fato confere maior credibilidade ao que é narrado e, também, à própria linguagem, a qual não é vista como um artifício literário forçado, muito pelo contrário: como já dito, ela é vista como o “novo Realismo”: o do jovem negro favelado nas grandes cidades de um país tão desigual como o Brasil.

Essa questão de se levar em conta o lugar de fala de um autor está, portanto, na recepção, sobretudo em um momento histórico no qual essas vozes antes silenciadas reivindicam seus lugares de fala e suas representatividades nos mais diversos espectros da sociedade, e em um momento no qual as redes sociais proporcionam um espaço para a circulação de seus discursos como nunca antes.

Aliás, em entrevista ao *El País*, em 2019, Geovani Martins fez uma declaração socialmente muito forte ao dizer que havia percebido “que era negro na Flip, porque era o único” (GORTÁZAR, 2019). Não se pode deixar de levar tais questões em consideração em um campo de estudo e com um objeto de análise tão socialmente vulneráveis como a literatura e seus estudos culturais, sobretudo em um momento no qual as redes sociais deram vozes aos mais diversos sujeitos históricos e políticos, os quais agora reivindicam seus lugares de fala e representatividade de suas identidades.

Um exemplo desse movimento, que parte principalmente das redes sociais, foi a recepção de *American Dirt* (2020) pela comunidade hispânica nos Estados Unidos e em países da América Latina. O romance escrito pela estadunidense Jeanine Cummins se tornou um tópico polêmico em redes sociais como o Twitter e o Facebook, nas quais leitores latino-americanos, em especial os mexicanos, postaram suas impressões nada receptivas em relação ao controverso livro de Cummins; ou, como bem resumido pela matéria do jornalista mexicano Pablo Ferri, publicada no *site* do *El País*: “[...] a última grande polêmica editorial nos EUA que ultraja a comunidade latina: hispânicos se rebelam contra um romance, escrito por uma branca, que aborda o narcotráfico e a imigração, cheio de ‘estereótipos’ e ‘erros’” (FERRI, 2020).

O livro conta a história de mexicanos perseguidos pelo narcotráfico, Lydia e Luca, mãe e filho que tentam fugir para os Estados Unidos. O cartel de Acapulco, onde se passa a

ação, ataca a família de Lydia e Luca, matando marido e pai dos protagonistas do romance. Mãe e filho planejam chegar a Denver por meio de um trem cargueiro que migrantes do México e da América Central utilizam há anos para viajar até a fronteira dos Estados Unidos, conhecido como *La Bestia*. O romance retrata o chefe do cartel de Acapulco como um sujeito sanguinário e, ao mesmo tempo, culto e sensível, romantizando não apenas as relações do narcotráfico mas, também, da própria protagonista com o personagem. O livro retrata de forma simples a crise de segurança pública causada pelos cartéis mexicanos e reduz a migração a “uma aventura como nos filmes”, como escreve a própria autora” (FERRI, 2020).

A princípio, a performance do livro parecia ter tudo para ser um grande sucesso. O tema era recorrente nos noticiários e nas políticas xenófobas do governo Trump, jornais influentes nos Estados Unidos publicaram resenhas positivas a respeito da obra, a editora já havia vendido os direitos para a tradução cinematográfica, e foi feita “sua consagração: a influente apresentadora de televisão Oprah Winfrey a recomendou para seu clube de leitura” (FERRI, 2020), o qual, há décadas, tem o poder de alçar um livro às listas dos mais vendidos em questão de horas.

No entanto, a recepção do romance de Cummins não foi como esperado: “Com todo respeito, esta parece a pior escolha possível de um livro para 2020”, disse, no Twitter, a escritora mexicana Valeria Luiselli, em resposta ao vídeo no qual Winfrey divulgava o romance em sua conta na rede social (FERRI, 2020). Escritores e jornalistas nos Estados Unidos, de origem latino-americana, “se lançaram contra a obra, descrevendo-a como um compêndio de ‘estereótipos’ e ‘erros’. Além disso, acusam a autora, Jeanine Cummins, e a editora de apropriação cultural e total falta de sensibilidade” (FERRI, 2020). A partir daí, críticas ao livro e à autora passaram a viralizar nas redes sociais.

[...] pouco a pouco a irritação da comunidade latina começou a ser ouvida. Primeiro, por uma questão de apropriação cultural, pelo direito (ou não) de uma mulher branca, criada em Maryland, moradora de Nova York, contar uma história totalmente alheia a ela. E segundo, sobretudo, pela qualidade do romance, que muitos qualificam de péssimo (FERRI, 2020).

Talvez, caso *American Dirt* não tivesse os “estereótipos” e os “erros” tão criticados pelos membros da comunidade hispânica nos Estados Unidos e por leitores e escritores da América Latina, o sujeito histórico da autora e seu contexto nem sequer fossem percebidos, muito menos contestados. Mas o que temos é o fato de que, na recepção do texto, o lugar de fala de sua autora não apenas pesou em sua recepção mas, também, segundo muitos críticos, contaminou sua escrita, uma vez que Cummins escreveu a partir de um *locus* social que, em

parte, influenciou sua produção literária estereotipada e repleta de erros.

Com o seu crescimento nas redes sociais, a polêmica transbordou para as mídias tradicionais, como os jornais impressos e os programas de televisão. A matéria do *The New York Times* dizia: “*American Dirt* se tornou um *best-seller*, mas sua editora, Flatiron, cancelou uma turnê planejada do livro e mais de 100 escritores assinaram uma carta aberta pedindo a Winfrey que reconsiderasse sua escolha” (DE LEÓN, 2020, tradução nossa).⁴² A apresentadora, no entanto, decidiu encarar o assunto e convidou para o episódio de seu clube do livro escritoras latinas para debaterem o tema a partir de seus lugares de fala.

Porém, na contramão desses exemplos aqui apresentados, para corroborar a sua “morte do autor”, Barthes cita as contribuições da linguística para a anulação da voz do autor no texto, ou, para usar a palavra por *ele* escolhida, a sua “destruição”, afirmando que todo o processo de enunciação é vazio. Como disse Barthes à época:

[...] a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la (BARTHES, 2004a, p. 60).

Ainda que a linguagem possa reconhecer apenas um “sujeito” e não uma “pessoa” — com todas as ressalvas que essa afirmação merece —, os leitores não o fazem em regra. Bem longe disso. A recepção de várias obras literárias de contextos específicos está baseada, em grande parte, na “pessoa” que escreve, e não no sujeito-linguístico-impessoal alardeado por Barthes, isso tanto na crítica acadêmica quanto na recepção direta dessas obras pelo leitor comum.

A recepção de obras como *Nossa Senhora das Flores* (1943), *Tempo de migrar para o norte* (1966), *Se a rua Beale falasse* (1974), *Uma pálida visão dos montes* (1982), *Amada* (1987), *Girls of Riyadh* (2005), *Americanah* (2013), para nos atermos apenas a esses ínfimos exemplos na história da literatura, leva muito em conta as “pessoas” de seus autores (a saber: Jean Genet, Tayeb Salih, James Baldwin, Kazuo Ishiguro, Toni Morrison, Rajaa al-Sanea e Chimamanda Ngozi Adichie), e não apenas seus “sujeitos” linguísticos. Se essas obras tivessem sido escritas por outros sujeitos históricos com configurações sociais, culturais, étnicas e de

⁴² “‘*American Dirt*’ became a best seller, but its publisher, Flatiron, canceled a planned book tour and more than 100 writers signed an open letter asking Winfrey to reconsider her pick”.

gênero que não as de seus autores, talvez suas produções não fossem as mesmas, refletindo de alguma forma o contexto pessoal de seus autores. E, mesmo que seus textos se mantivessem exatamente como foram escritos, talvez suas recepções não fossem as mesmas por parte da crítica e do público.

Não se trata, no entanto, de *reduzir* essas e outras obras literárias às figuras de seus autores, ou afirmar que obtiveram sucesso de crítica e de público *apenas* por suas configurações históricas e sociais, mas, sim, de dizer que essas mesmas configurações são cada vez mais levadas em consideração por parte do leitor em sua recepção, no sentido de se conferir uma legitimidade de discurso a certos trabalhos literários, sobretudo aqueles com forte carga identitária. Questões como posicionamentos ideológicos, lugar de fala, contextos históricos e sociais, entre outros, têm se tornado relevantes entre os leitores, fãs e espectadores de hoje. Ainda que o leitor especializado possa separar o sujeito histórico do autor de sua obra, baseado em leituras teóricas muito distantes do grande público, os leitores comuns têm frequentemente levado em conta essas questões de lugar de fala e de posicionamentos pessoais dos autores, vivos ou mortos. Até mesmo a crítica e a pesquisa acadêmica demonstram seu interesse na figura do autor, sobretudo a partir de uma visão multiculturalista, em obras literárias de contextos sociais e culturais específicos. Basta pensarmos em teóricos como Santiago (2000), Cornejo Polar (2000), Spivak (2010), Said (1990), Appiah (1997), Bhabha (1994), Hall (1990), entre tantos outros.

Isso, mais uma vez, *não* significa dizer que apenas determinadas pessoas podem escrever sobre determinados temas, mas a literatura não é produzida e muito menos recebida em um vácuo. Estamos cada vez mais, como leitores e como sociedade em geral, ligados a questões de representatividade, de legitimidade e de discursos, principalmente se levarmos em conta a recepção literária que é feita por movimentos que são essencialmente identitários e que, obviamente, têm suas demandas também identitárias. Toda pessoa, que eventualmente seja um autor, parte de um lugar de fala (SPIVAK, 2010; ALCOFF, 1996; RIBEIRO, 2017; AGNER, 2020), e isso diz muito sobre sua produção literária: livros consumidos, classe social, escolaridade, nacionalidade, cultura, gênero, raça, etnia, contexto histórico, entre outros fatores que, além da produção, podem influenciar a recepção de uma obra — como no exemplo citado de *American Dirt* (2020) e sua polêmica a respeito da representação de latinos.

Cabe aqui enriquecer essa discussão com o pensamento do filósofo e teórico russo Mikhail Bakhtin em relação ao autor e ao sujeito. Ao discutir a respeito da autoria, o escritor e filósofo russo distinguiu o *autor-criador* do *autor-pessoa*. O primeiro seria um elemento da obra e o segundo seria um elemento da vida. Para Bakhtin, o *autor-criador* é aquele responsável

por dar forma ao objeto estético. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929), Bakhtin afirma que é justamente por meio da imagem do autor que este se apresenta “como sujeito que veicula o processo criador e ao mesmo tempo representa a si mesmo” (BAKHTIN, 2005, p. X). Sendo assim, a escrita, ainda que feita por esse *autor-criador* (chamado por Barthes de “sujeito linguístico”), carrega em si partes do *autor-pessoa* (chamado por Barthes de “escritor”, o corpo responsável por performar a escrita). Como explica Juciane dos Santos Cavalheiro, professora da Universidade do Estado do Amazonas, Bakhtin apresenta o romance como:

[...] o gênero em que se orquestra esteticamente uma diversidade social de linguagens. O discurso do sujeito falante no romance, resultante de um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais, é *representado artisticamente pelo próprio discurso* do autor-pessoa — aquele que tem a fala refratada. É ele quem direciona todas as vozes alheias e entrega a construção do todo artístico a uma voz criativa. Essa voz, também refratada, porque é uma *voz segunda*, a do *autor-criador*, é uma voz social que ordena o todo estético (CAVALHEIRO, 2008, p. 76, grifos da autora).

Dessa forma, Mikhail Bakhtin não descarta as influências do *autor-pessoa* em sua performance como *autor-criador*, aquele responsável pela criação estética, muito menos descarta os discursos sociais presentes em uma obra. Como dito por Monique Franco, historiadora, doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, no prefácio “Diga-me quem és e não te direi quem sou”, do livro de Beatriz Cintra Martins, *Autoria em rede* (2014), o reconhecimento da autoria está ligado a questões de nossa história e cultura muito mais amplas que as puramente literárias, indo muito além do texto (FRANCO; In: MARTINS, 2014). A professora ressalta, pois, nossa dificuldade em lidar com o anonimato, como também levantado por Michel Foucault:

Parodiando o ditado popular, o título do prefácio aqui proposto, “Diga-me quem és e não te direi quem sou”, sugere, de um lado, a dificuldade de lidarmos com o anonimato, essa autoria que escapa sempre e parece invalidar, assim, o regime moral identificatório e por isso repressivo no qual transitamos com maior ou menor resistência, com maior ou menor aderência; pois a ausência do autor implica ainda a quebra de um estatuto meritocrático baseado num sujeito e seu “ideal de ego” (FRANCO; In: MARTINS, 2014, p. 12)

Essa dificuldade em validar textos literários sem autoria é algo que reflete tanto em nossa recepção como leitores comuns quanto em nossa recepção como pesquisadores. Quantos são os exemplos de obras literárias sem autoria que são trabalhadas pela academia? Quanto do prestígio de uma dissertação ou de uma tese está no autor de seu objeto de estudo, e não no texto? Quando se trabalha, por exemplo, uma obra menos aclamada ou com menor fortuna crítica de determinado autor, e é justamente sua figura autoral que confere um suposto prestígio

ao trabalho acadêmico, e não a obra em si?

Ainda que parte considerável da crítica e da academia diga se valer apenas do texto, muitas vezes com o intuito de se obter um certo caráter científico, também carregado de um suposto prestígio, a verdade — ou a hipocrisia — é que, quando se trata de nomes consagrados da literatura e nomes rechaçados pela crítica, o texto muitas vezes nem é levado em conta, dando-se precedência aos preconceitos acadêmicos e/ou elitistas. E caso o texto seja levado em conta, ele é, ainda assim, relegado a uma posição inferior por esses tais preconceitos e pela própria figura do autor, prestigiada ou não.

Como dito por Foucault:

[...] a qualquer texto de poesia ou de ficção, perguntar-se-á de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou valor que nele se reconhece, depende da maneira como se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, o texto chegar até nós anônimo, a operação imediata que se realiza é a de encontrar seu autor (FOUCAULT, 2009, p. 276).

Aqui se encontra uma diferença importante entre as formas como Foucault e Barthes se posicionam contra a figura do autor. Foucault não nega, de todo, as influências extratexto do processo de produção na recepção de uma obra ao criar sua *função autor* — ainda que seu artigo corrobore o desaparecimento do autor como “indivíduo singular”. Em vez dessa morte, ele fala numa “pluralidade de egos” ou “várias posições-sujeito” que a função autor pode adquirir. Na apresentação⁴³ da edição brasileira do livro de Roger Chartier, no qual o historiador francês faz uma revisão da genealogia da figura do autor feita por Michel Foucault 30 anos antes, Luzmara Curcino, professora do Departamento de Letras da Faculdade Federal de São Carlos, ressalta que:

[...] ao contrário de validar a certidão de óbito em interpretações demasiadamente apressadas da ideia aventada por Roland Barthes, Foucault opta por remontar às condições de seu nascimento [do autor] e por traçar as regras históricas e culturais de seu funcionamento em nossa sociedade (CURCINO; In: CHARTIER, 2014b, p. 8).

Diferentemente de Barthes, ainda que contra essa centralidade da crítica na figura do autor, Foucault levou em conta as influências extratexto para compor sua *função autor*. Dessa forma, ela pode, a depender dos contextos e da “necessidade”, fazer-se presente de uma forma ou de outra: como a *função autor* que é passível de ser punida, a *função autor* que escreve um

⁴³ “Roger Chartier leitor de Michel Foucault, o respeito a um legado e o enfraquecimento de seus limites: reflexões sobre a autoria”.

prefácio, entre outras. Como nos diz Muchail a respeito dessas formas adquiridas pela *função autor* de Foucault, “o autor é também sinalizado e definido pelos próprios textos que, por sua vez, podem remeter, não a um indivíduo singular, mas a uma ‘pluralidade de egos’ ou a ‘várias posições-sujeitos’”, como propriamente dito por Foucault (e exemplificado por Muchail), em que uma pode ser “a posição-sujeito do autor que fala em um prefácio, outra a do que argumenta no corpo de um livro, outra, ainda, a que avalia a recepção da obra publicada ou a esclarece” (MUCHAIL, 2002, p. 131).

Mesmo tendo diminuído sua *figura pessoal* a uma *função* nos textos, Michel Foucault o fez sem negar a nossa necessidade, como sujeitos inseridos em contextos históricos e sociais, de levar em conta em nossas interpretações quem foi o responsável por escrever algo, como o fez e de onde partiu esse discurso. O sentido, o *status* e o valor de uma obra, como afirmado por Foucault, ainda se encontram em grande parte dependentes de seu contexto de produção.

Segundo Foucault, a *função autor* “não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar” (FOUCAULT, 2006, p. 55). Logo, ainda que Foucault não defenda a crítica centrada na figura pessoal do autor (assim como Barthes), ele argumenta que a sua *função autor* abarca “posições-sujeitos”, vários “eus” que estão ligados a questões extratexto, não necessariamente, ou “pura e simplesmente”, como ele o diz, à pessoa do autor. Mas a *função autor* pode se desdobrar em “posições-sujeitos” que lhe sejam de alguma forma atribuídas, como a *função autor* que escreve um livro e a *função autor* que o reedita.

Logo, como já argumentado nesta tese, o texto está em relação à sua *leitura*, e não em relação a si mesmo. O texto se basta para falar ao leitor, mas o que se entende dessa fala varia de acordo com os contextos nos quais ele é recebido, ou de como se interpreta, no momento histórico de sua leitura, o seu contexto de produção — como já citado no exemplo ficcional do conto de Borges, “Pierre Menard, autor do Quixote”, no qual a obra é analisada de acordo com seu “novo” autor e sua “nova” época de produção e recepção.

Essa busca pelo autor e por seu lugar de fala, pelo contexto de produção de uma obra literária, pode ser vista por alguns críticos como uma “*superinterpretação*”, termo utilizado pelo escritor e crítico italiano Umberto Eco (2005), pois, na visão deles, essa busca seria o mesmo que extrapolar as interpretações possíveis (ou plausíveis) de uma obra. Vivemos, de fato, em um momento histórico no qual a “*superinterpretação*” ganha força, voltada não apenas para a literatura, mas em relação ao mundo e à sociedade de forma geral, sobretudo nas redes sociais. Em uma época marcada por discursos de pós-verdade e desinformação, muitas pessoas têm extrapolado as interpretações possíveis dos mais diversos textos e das mais diversas ideias:

de artigos científicos a livros de história, de ideologias a posições políticas.

Segundo o historiador e crítico italiano, a “*superinterpretação*” é aquela que busca um sentido não permitido pelo texto, que extrapola a razoabilidade interpretativa de uma obra, e a “*interpretação paranoica*” é aquela que busca motivos misteriosos que levaram o texto a ser constituído como o foi (ECO, 2005). Segundo Eco, ao falar-nos da “*interpretação paranoica*”:

O paranoico não é o indivíduo que percebe que “enquanto” e “crocodilo” aparecem curiosamente no mesmo contexto: o paranoico é o indivíduo que começa a se perguntar quais os motivos misteriosos que me levaram a reunir estas duas palavras em particular. O paranoico vê por baixo de meu exemplo um segredo, ao qual estou aludindo (ECO, 2005, p. 57).

No entanto, a hipótese da exumação do autor aqui discutida não deve ser precipitadamente encarada como uma “*superinterpretação*”, muito menos ainda deve ser tratada como uma “*interpretação paranoica*”, pois não se busca um segredo por trás do texto que esteja na figura do autor. Há de se convir que fazer a leitura de uma obra literária buscando informações complementares ao texto, relacionadas ao seu autor ou ao seu contexto de produção, não se trata de extrapolar as interpretações possíveis de uma obra; muito pelo contrário, trata-se de buscar ao máximo essas interpretações. Como bem observado pelo professor Antoine Compagnon, no capítulo intitulado “O autor”, em seu livro *O demônio da Teoria* (2014): “Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras [...] trata-se de sair dessa falsa alternativa: o texto ou o autor” (COMPAGNON, 2014, p. 94).

Ler, por exemplo, os livros da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, com o conhecimento de suas origens e de sua formação, de suas falas e entrevistas, de seus ativismos pessoais, de seu contexto de produção, não é se perguntar quais foram os “motivos misteriosos” que levaram a autora à confecção de seu texto, mas faz com que o olhar do leitor possa ser direcionado a questões particulares, as quais poderiam passar despercebidas ou não aparentar ter relações diretas com a figura da autora, como o uso intencional do idioma *igbo* (ou *ibo*) em seus livros, para citarmos apenas um exemplo.

A escolha da autora de utilizar-se do idioma de origem de sua família, sem traduzir os termos para o leitor estrangeiro, obviamente reflete sua intenção na construção de seu projeto literário (MacFARQUHAR, 2019). Não se trata de uma busca paranoica, mas de entender os contextos de produção da autora que possibilitaram tal artifício literário e cultural presente em sua obra. Saber, pois, do contexto social e histórico de Chimamanda é entender, por exemplo,

a presença do idioma *igbo* em suas obras, assim como tantas outras referências que partem de seu lugar de fala: uma mulher negra, nigeriana, de ascendência de um grupo étnico africano (MacFARQUHAR, 2019).

Segundo as próprias palavras da autora, seu ponto de vista é muito *igbo*. “Insistentemente e conscientemente eu quero que o seja, *igbo* é a minha visão de mundo. É a minha identidade, algo de que eu sou profundamente orgulhosa. Os nigerianos, como um todo, nós realmente deveríamos ser muito orgulhosos de nossa cultura [...]”, afirma a autora no trecho presente no artigo intitulado “Chimamanda Ngozi Adichie: trajetória intelectual e seu projeto literário”, de Alyxandra Gomes Nunes, doutora em Estudos Étnicos e Africanos no Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia. “Eu acho que já passou da hora de valorizarmos o que somos pelo que somos. Nosso país pode ter muitos problemas, mas ainda temos uma cultura da qual podemos nos orgulhar”, termina a autora (ADICHIE, s/d, p. 2, apud NUNES, 2016, p. 140, tradução nossa).⁴⁴

Como argumentado por Anderson Bastos Martins, professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora: “[...] a escrita política proveniente das esferas periféricas do mundo contemporâneo é, em grande medida, uma escrita de si, uma literatura do ‘eu’ que se recusa a passar ao outro a tarefa de narrar sua história” (MARTINS, 2016, n.p.). É a reivindicação de seus lugares de fala, de suas próprias histórias, a reivindicação de que suas vozes historicamente silenciadas sejam agora ouvidas. São também aquelas “produções literárias nas quais o autor deseja expressamente assumir posição em face dos problemas” (CANDIDO, 2011, p. 180). Como nos explica o professor Antonio Candido:

Disso resulta uma literatura empenhada, que parte de posições éticas, políticas, religiosas ou simplesmente humanísticas. São casos em que o autor tem convicções e deseja exprimi-las; ou parte de certa visão da realidade e a manifesta com tonalidade crítica (CANDIDO, 2011, p. 180-181).

A exumação do autor aqui não se trata, pois, de uma busca paranoica pela figura do autor, mas de se entender o contexto de produção do qual parte e no qual se forma seu projeto literário, as influências do sujeito histórico que adentram esse projeto (de forma deliberada ou não), e como essas influências são recebidas e interpretadas pelo leitor na ponta final, já em outro contexto que não o original. Não se trata, tampouco, de uma imposição da figura do autor

⁴⁴ “I think that my point of view is very Igbo. Insistently and consciously I want it to be, Igbo is my world view. It is my identity, something that I'm deeply proud of. Nigerians as a whole, we really should be keen about our culture [...] I think it is about time we started to value who we are. Our country may have many problems we still have a culture that we can afford to be proud of”.

como *senhor do sentido*. Ainda que se busque a figura do autor e de seu contexto, o sentido e as interpretações possíveis permanecem a cargo do leitor, como bem argumenta Compagnon: “O que é inesgotável é sua significação [da obra], sua pertinência fora do contexto de seu surgimento” (COMPAGNON, 2014, p. 86). No entanto, a partir dessa busca pelo contexto ou pela figura histórica do autor, o leitor passa a ter informações extratexto para a criação de seu sentido e suas possíveis interpretações, as quais, sem sombra de dúvida, passam a ser política e culturalmente mais ricas.

Quando, pois, nos estudos de literatura e globalização, ou nos estudos pós-coloniais e decoloniais, se discute a escrita ou não de um livro na língua do colonizador, por exemplo, é do autor e do seu contexto de produção que se está falando, de uma carga histórica que pertence àquele que escreve, o qual muitas vezes carrega consigo outros tantos sujeitos históricos em sua escrita que compartilham desse mesmo peso cultural e político. É do autor que se está falando, não de uma forma “paranoica” ou de uma forma a “superinterpretar” o texto, mas de uma forma a se ter uma base mais ampla de análise da obra, culturalmente falando, e a qual passa a levar em conta não apenas o texto, mas o lugar de fala de onde parte esse texto e suas implicações na produção e na recepção de uma obra, pois, como dito mais uma vez por Compagnon, “nenhum método exclusivo é suficiente” (COMPAGNON, 2014, p. 94).

Ainda no exemplo de Chimamanda, podemos, para além da presença do idioma do grupo étnico ao qual a autora pertence, citar a construção de um novo paradigma para a literatura sobre a Nigéria, *escrita por uma nigeriana*, que tende a fugir dos estereótipos ocidentais destinados ao continente africano, sobretudo às nações subsaarianas. O fato de essa construção literária (tanto a presença do idioma quanto essa desconstrução de estereótipos) partir de uma autora, mulher, nigeriana e de ascendência *igbo* torna-se, sim, relevante à sua interpretação. Portanto, poderíamos classificá-la como uma “boa interpretação”, para usarmos também o termo de Eco (2005), pois contribui para o que Compagnon chama de “sentido ulterior” (COMPAGNON, 2014, p. 86), o qual fica a cargo do leitor em diferentes tempos históricos e em diferentes contextos de recepção.

Não se trata, pois, da busca paranoica de um mistério por trás das escolhas da autora, mas de uma interpretação com base em relações histórica e culturalmente estabelecidas, sobretudo em termos de identidade e *locus* social; não se trata de reduzir o sentido do texto à origem da autora, mas de conhecer as influências culturais que estão presentes em seu texto, as quais, em enorme parte, foram herdadas de sua história como sujeito. O *leitor global*, que tem contato com obras literárias de diferentes partes do mundo por meio da globalização, busca na figura do *autor globalizado* subsídios para a leitura do seu livro que ganha o mundo, a fim de

melhor entender o contexto no qual ele foi produzido, e a fim de que esse contexto sirva de pano de fundo interpretativo, e não para que funcione como uma imposição de sentido.

Como dito por Foucault, “os discursos ‘literários’ já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto” (FOUCAULT, 2009, p. 276). Estamos em um tempo histórico no qual os sujeitos, sobretudo aqueles que durante muito tempo foram silenciados, são frequentemente trazidos à tona para além das páginas dos livros, das produções cinematográficas e de todas as outras formas de arte, cultura e discursos. Não se trata, no entanto, de reduzir as obras aos seus sujeitos históricos, numa espécie de caridade cultural ou reparação artística, mas do fato de que, por muito tempo, muitas dessas vozes e muitos desses corpos políticos não ocuparam esses espaços de fala, de produção e de visibilidade, e não levar em conta suas figuras como autores é algo considerado por muitos como injusto.

Muito se discute hoje, por exemplo, quantos livros escritos por mulheres fazem parte do chamado “cânone”, quantos livros escritos por autores negros são lidos pelo grande público, e discute-se até mesmo a escassa participação desses autores em prêmios, feiras e festas literárias. Essas questões se tornam temas de artigos, aulas e mesas-redondas em universidades e congressos de literatura e estudos culturais, e editoras e serviços de assinatura de livros promovem campanhas e coleções com foco em minorias, como a coleção *Vozes Negras*, da TAG Experiências Literárias, a qual faz o seguinte convite aos leitores: “Vamos enegrecer nossas bibliotecas?”.

Carole Boyce Davies (2003), professora de Estudos Africanos e Inglês da Universidade de Cornell, nos Estados Unidos, em seu livro *Black women, writing and identity: migrations of the Subject*,⁴⁵ originalmente publicado em 1994, discute sobre como as relações de gênero e de raça estão presentes nas escritas de mulheres negras. Além das próprias implicações linguísticas dessas relações e dos locais de origem desses discursos, Davies não deixa de lado os sujeitos históricos dessas mulheres, pois são esses sujeitos que conferem as identidades de suas produções escritas. Ela ainda ressalta a carga histórica e cultural daquelas que vieram antes, bem como suas posições históricas e políticas na sociedade (DAVIES, 2003).

Davies cita um trecho do capítulo de Nancy Miller, “Changing the Subject: Authorship, Writing and the Reader”,⁴⁶ no qual a professora estadunidense discute a respeito da morte do autor em um momento no qual os sujeitos subalternizados e suas subjetividades

⁴⁵ *Mulheres negras, escrita e identidade: migrações do sujeito* (tradução nossa).

⁴⁶ “Mudando de sujeito: autoria, escrita e o leitor” (tradução nossa).

(no caso específico, as mulheres) ganham um espaço de fala por meio de suas produções literárias. Segundo Nancy Miller, “a decisão pós-modernista de que o autor está morto, e a agência subjetiva junto com ele, não funciona necessariamente para as mulheres e encerra prematuramente a questão da identidade para elas” (MILLER, 1986, p. 106, tradução nossa).⁴⁷

Aqui podemos dizer que não apenas as mulheres — sobretudo as mulheres negras —, mas vários são os exemplos de grupos subalternizados que produzem literatura a partir de seus lugares de fala, os quais não são ignorados em sua recepção, comum ou acadêmica. Em um artigo publicado na revista francesa *Magazine Littéraire*, intitulado “L'internationale des intérieures”,⁴⁸ o francês Arnaud Genon, doutor pela Nottingham Trent University, e a professora Isabelle Grell, da École Normale Supérieure de Paris, afirmam que:

O eu se expressa, busca (se) dizer, (se) revelar, se envolver nas histórias, na História, nas terras. Com a autoficção, a língua, sempre oriunda de um grupo, se individualiza sem negar suas fontes. É inegável que o ‘eu’ se expressa de maneiras diversas segundo o país, o continente, a língua, a história do país, o governo, as influências culturais. Ele não ocupa o mesmo espaço no seio da sociedade, não se expõe de forma idêntica nos diferentes suportes e nas diversas artes (GENON; GRELL, 2013, p. 50-51, apud MARTINS, 2016, n.p.).

As criações artísticas, as leituras, os discursos quase sempre carregam um pouco ou muito de seus sujeitos pessoais, e a escrita não se encontra fora disso, apesar de sua materialidade e da vida externa que o texto ganha a partir da leitura. Ainda que não se deva reduzir uma obra literária e sua interpretação à figura de seu autor, não se pode também descartar as configurações históricas e sociais do *autor-pessoa*; muito menos quando se pensa na construção dos sujeitos, os quais são formados em relação ao meio em que vivem e à alteridade que em grande parte os define.

Como bem destacado por Arnaud Genon e Isabelle Grell, “É inegável que o ‘eu’ se expressa de maneiras diversas”, e a escrita, até mesmo pelo idioma no qual ela é produzida, o qual é responsável por marcar essa produção textual, não se encontra fora dessas influências extratexto, as quais diferem “segundo o país, o continente, a língua, a história do país, o governo, as influências culturais”. Uma vez que o sujeito “não se expõe de forma idêntica nos diferentes suportes e nas diversas artes”, a busca por esse “eu” na escrita, tão diferente do “meu eu” leitor, é algo que, a partir dessas novas leituras de mundo de outros sujeitos, faz com que o leitor possa desenvolver um pouco mais de sua consciência como sujeito no mundo, sobretudo

⁴⁷ “The postmodernist decision that the Author is dead, and subjective agency along with him, does not necessarily work for women and prematurely forecloses the question of identity for them”.

⁴⁸ “O internacional das interioridades” (tradução nossa).

se pensarmos nessa construção do “eu” por meio da alteridade, como argumentava Bakhtin. Para o filósofo russo:

[...] o sujeito é uma autoconsciência que se constitui reflexivamente pelo reconhecimento do outro no discurso, isto é, um sujeito que somente tem existência quando contemplado na intersubjetividade, pois é ela que permite contemplar a subjetividade — o autorreconhecimento do sujeito pelo reconhecimento do outro. Desse modo, a alteridade — condição do que é outro, do que é distinto — decorre do princípio de que é no reconhecimento do outro que os indivíduos se constituem como sujeitos (CAVALHEIRO, 2008, p. 79).

Dessa forma, a busca pelo “outro” que escreve, ou por seu contexto de produção, é algo capaz de enriquecer não apenas o ato da leitura mas, também, a construção da subjetividade dos sujeitos e o reconhecimento de grupos que apenas por meio dos discursos conseguem atingir algum reconhecimento alheio, sobretudo em um momento no qual diversos grupos culturais se encontram uns com os outros, potencializando ainda mais a ligação de sujeitos com seus próprios repertórios culturais e questões de legitimidade.

A literatura tem se apresentado cada vez mais como uma forma de (auto)representação dos sujeitos subalternos que passam a ocupar a produção artística e cultural por meio da escrita, e é por meio dessa escrita, como nos exemplos aqui expostos, que esses sujeitos tensionam a fronteira entre o “real” e a ficção, a história e a (auto)biografia, o “eu” e o “outro”, possibilitando dessa forma a insurreição de sujeitos historicamente silenciados, identidades que foram, ao longo da história, simbolicamente “criadas” ou representadas por grupos socialmente hegemônicos, como argumentado por Edward Said em relação à representação do Oriente pelo Ocidente; e é esse modelo de produção discursiva no lugar do outro que promove o enraizamento dos estereótipos em nossa sociedade, como no exemplo de *American Dirt*.

Quando se busca, pois, a exumação do autor nesse cenário polifônico, culturalmente globalizado, buscam-se também as políticas de construção identitária presentes nesses discursos artísticos, as formas de subjetivação e diferenciação dos sujeitos e de grupos identitários; buscam-se o lugar de fala do autor em relação à alteridade de seus leitores fora do contexto de produção literária, já em sua recepção; buscam-se os processos de legitimação e autorização de discursos os quais estão intrinsicamente ligados a questões de corpo e de gênero, como o racismo e a misoginia; buscam-se ainda as diversas formas de engajamento e intervenção política e cultural por meio da literatura, na qual os diversos corpos e as diferentes vozes expõem suas subjetividades e reivindicam seu espaço de visibilidade por meio da escrita.

Como pondera Elizabeth Gonzaga Lima, professora da Universidade do Estado da Bahia:

Os ensaios “A morte do autor”, de Barthes (1968), e “O que é um autor?”, de Foucault (1969), delinearam contornos de anonimato para o autor, que passou, a partir dessas concepções, a ser considerado uma voz do discurso, destituído de identidade e portador de uma função de cultura, solapando, em última instância, sua individualidade. Na contemporaneidade, esses posicionamentos têm sido postos em xeque, seja pelo avanço dos estudos identitários, seja pela expansão dos estudos autobiográficos e mesmo pela explosão das mídias digitais (LIMA, 2016, n.p.).

Não é de hoje que a literatura tem dado voz a pessoas e grupos que por muito tempo foram silenciados. Não é à toa que a literatura tem sido trabalhada como objeto de estudo pelas críticas culturais, assim como os estudos culturais têm sido objeto da crítica literária; não à toa, a literatura está presente ao longo da história nos grandes trabalhos filosóficos e socioculturais que tentaram — e esforçadamente ainda tentam — refletir sobre nosso mundo. Da criação dos ideais de nação aos pós-colonialismos, da hegemonia europeia ao “entre-lugar” latino-americano, busca-se pela literatura e por seu espaço discursivo explicar aspectos culturais e sociais, assim como se busca também pela cultura e pela sociedade explicar aspectos literários.

É espantoso ver hoje, quando se tenta levar em consideração aspectos culturais da globalização e da era digital, como vários críticos e acadêmicos tratam essa relação entre literatura e sociedade como se fosse uma novidade nos estudos literários, ou até mesmo um risco a eles, uma contaminação externa. Para os “puristas” da literatura, quando se leva em conta a escrita do autor latino-americano e seu sujeito histórico, isso é, *sim*, uma crítica válida, mas quando se leva em conta a produção da escrita de um autor nos mecanismos do mercado e das mídias, por exemplo, já é extrapolar o campo da literatura, mas o que se encontra por trás disso, na verdade, é apenas o julgamento de valores ou o gosto pessoal.

No entanto, veremos a seguir como a cultura *pop*, as mídias e o mercado influenciam na recepção de obras literárias e de autores — a despeito da negação por parte considerável da academia —, e como esses movimentos contribuem para a criação dos *autores globais* e dos *leitores globalizados*. O autor globalizado, nas vezes em que se torna uma figura midiática para além de seu contexto de produção literária, para além de seu país, pode tornar-se também um autor global. Um grande exemplo desse caminho que pode ser percorrido por um autor, da circulação globalizada de seus livros à sua fama global, é a própria Chimamanda. Inicialmente uma autora globalizada, lida em contextos da globalização e por leitores estrangeiros à sua cultura, Chimamanda se tornou, às luzes de eventos midiáticos, às entrevistas e às palestras, aos flashes de câmeras fotográficas e às capas de revistas, uma autora global. Ficam explícitos, portanto, o fator geopolítico na condição de *autor globalizado* e o fator midiático na condição de *autor global*, como veremos a seguir.

3.2 LITERATURA E CULTURA POP: AUTORES GLOBAIS, LEITORES GLOBALIZADOS

Como já destacava o sociólogo alemão Herbert Marcuse em *Cultura e sociedade*, originalmente publicado nos anos 1970: “Agora a comunicação é tecnicamente multiplicada, facilitada em larga escala” (MARCUSE, 1997, p. 158) — quanto mais hoje, com esse movimento em massa e em escala global: basta olharmos para o lado nas ruas, no transporte público, nos corredores das universidades e, até mesmo, dentro das salas de aula e de nossas próprias casas. A conectividade da era digital, em tempo real e amplamente facilitada, é um dos movimentos que não apenas influenciam a produção e a recepção literárias, mas nossas vidas de forma geral. Nosso consumo de informações, nossas produções artísticas e culturais (de forma mais ampla), bem como o consumo da literatura (de forma mais específica), passaram por significativas mudanças nas últimas décadas.

Como prefigurado por Foucault em sua função autor, uma resposta à radicalidade da morte do autor de Barthes, essa função assume diversas formas de acordo com os contextos nos quais ela se apresenta. Como argumentado pela ensaísta argentina Paula Sibilia, professora no Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, em seu livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2016):

[...] num ensaio que abordava com certa polêmica a suposta morte do autor e que, de algum modo, desmistifica a abrangência dessa noção, Foucault constatou que “o anonimato literário não nos é suportado, apenas o aceitamos a título de enigma”. Quase meio século mais tarde, a veracidade dessa afirmação continua intacta: a função-autor ainda opera com todo o seu vigor nas obras literárias e artísticas; pelo menos, naquelas consagradas pela mídia e pelo mercado (SIBILIA, 2016, p. 204).

A mídia vê os autores como produtos a serem expostos em suas plataformas, “capazes de obter atenção e atrair *demanda e fregueses*” (BAUMAN, 2008, p. 13, grifos do autor). O autor é tanto um produto de mercado, quando se pensa em audiência, público e venda de livros, quanto um produto de valor simbólico, quando se pensa, por exemplo, no prestígio que um grande nome da literatura é capaz de conferir a um programa de televisão, a uma entrevista de jornal e ao próprio entrevistador. E até mesmo as obras “anônimas” citadas por Foucault são hoje trabalhadas pelo mercado a fim de aguçar ainda mais a curiosidade do público, não pelo texto, mas pelas figuras enigmáticas de seus autores.

Um grande exemplo é o da autora italiana Elena Ferrante, pseudônimo que já vendeu milhões de livros ao redor do mundo e que, com base no enigma de sua real identidade, atrai ainda mais leitores curiosos não apenas por sua literatura mas, também, por seu nome. Como bem afirma a jornalista da revista *Time*, Belinda Luscombe: “O anonimato em uma época em que quase todo mundo carrega uma câmera o tempo todo é tão incomum que a decisão de não ser identificada se tornou parte do apelo de velho mundo do seu trabalho” (LUSCOMBE, 2020, tradução nossa).⁴⁹

Porém, na maioria dos casos, em que os autores possuem não apenas um nome mas, também, uma figura fisicamente reconhecível, suas imagens não deixam de ser expostas nas mídias a despeito do texto; muito pelo contrário: “com boa parte da parafernália midiática voltada para a estetização da personalidade artística, a figura do autor parece estar mais viva e exaltada do que nunca” (SIBILIA, 2016, p. 205).

Em janeiro de 1993, para a posse de Bill Clinton como Presidente dos Estados Unidos, o político democrata convidou a escritora estadunidense Maya Angelou para escrever e declamar um poema durante a cerimônia, a qual foi televisionada para a nação e para o mundo todo. Angelou já era conhecida no meio acadêmico e literário, seu livro de memórias *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969) já havia vendido mais de 2 milhões de cópias até então (BERKMAN, 1993), mas foi após sua aparição em televisores por todo o país e pelo mundo afora que ela se tornou uma figura conhecida do grande público, ou, como o artigo da revista norte-americana *Entertainment Weekly* a chamou à época, uma “estrela da mídia” (BERKMAN, 1993, tradução nossa).⁵⁰

Após a performance de “On the Pulse of Morning” na posse presidencial, Angelou passou a ser convidada para diversos programas de televisão e se tornou uma figura de prestígio midiático, não só nos Estados Unidos. Maya Angelou ganhou o prêmio Grammy de Melhor Álbum Falado (*Best Spoken Word Album*) daquele ano por sua declamação do poema na posse de Bill Clinton, e suas obras alcançaram um crescimento de 600% de vendas após sua imagem e sua voz potente tomarem conta dos televisores ao redor do mundo (DOBRINSKA, 2015). Além de sua aparição na posse presidencial, algumas de suas produções se tornaram mundialmente famosas por meio de adaptações e apropriações na cultura de massa, sobretudo por parte da comunidade negra estadunidense, como no *hip-hop* e na música *pop* (CARTER, 2014), e ela chegou até mesmo a estampar uma capa da revista *Vanity Fair* ao lado de Madonna,

⁴⁹ “Anonymity in an age when nearly everyone carries a camera at all times is so unusual that the decision to remain unidentified has become part of the old-world appeal of her work, writes Belinda Luscombe”.

⁵⁰ “Media star Maya Angelou”.

em 2007, em um ensaio fotográfico em uma edição especial compartilhada com a Rainha do *Pop* (VANITY FAIR, 2007). E, em 2022, oito anos após sua morte, a autora se tornou a primeira mulher negra a estampar uma moeda de dólar nos Estados Unidos (FLOOD, 2022).

Em fevereiro de 1993, ainda sentindo os efeitos da comoção causada por sua recente performance na posse presidencial, Maya Angelou, em um comentário para a *Entertainment Weekly*, afirmou que sua aparição na posse teve seu impacto: “Antes, eu podia passar por 100 pessoas e talvez 10 delas me reconhecessem. Agora, talvez 40% me reconheçam. Se elas escutarem minha voz, outros 30% também reconhecerão” (ANGELOU; In: BERKMAN, 1993, tradução nossa).⁵¹ Esse é um belo exemplo de como a figura do *autor global* (que se torna conhecido mundialmente) é recebida pelo *leitor globalizado* (que tem contato com produtos culturais *pop* e de massa, ou produtos culturais influenciados pela globalização, como a transmissão televisiva do recital de Maya Angelou na posse presidencial norte-americana).

É inegável e facilmente perceptível que a figura do autor e o livro ganharam maior espaço na mídia nos últimos anos (SCHØLLHAMMER, 2011). Tem se tornado cada vez mais frequente a presença de autores em programas de entrevistas, em matérias de revistas e jornais impressos, principalmente daqueles de fama internacional, além da presença ativa nas redes sociais para a divulgação de seus trabalhos ou simplesmente para a midiaticização de suas figuras como escritores ou intelectuais. Não é novidade, tampouco, a presença dos nomes de autores globais em listas das pessoas mais influentes do mundo, isto é, autores que pela ação do mercado e das mídias são lidos no mundo todo pelos leitores globalizados, os quais têm contato com diferentes produtos da cultura *pop* e com os mecanismos da indústria do entretenimento.

Em seu livro, *Best-seller: a literatura de mercado* (1985), o sociólogo e jornalista brasileiro Muniz Sodré atenta para o fato de que “[é] importante ter em mente o seguinte: o circuito ideológico de uma obra não se perfaz apenas em sua produção, mas inclui necessariamente o consumo” (SODRÉ, 1985, p. 6). E, hoje, não só o *best-seller* mas também todos os subprodutos, adaptações e traduções intersemióticas que surgem a partir dele são resultado do processo de industrialização mercantil destacado por Muniz Sodré.

Como já dizia o teórico estadunidense Fredric Jameson, logo no início da última década do milênio, em seu livro intitulado *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* (1991)⁵²:

O que ocorreu é que a produção estética hoje se tornou integrada à produção

⁵¹ “Before, I could pass 100 people and maybe 10 would recognize me. Now, maybe 40 percent recognize me. If they hear my voice, another 30 percent do too”.

⁵² *Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio* (tradução nossa).

das mercadorias em geral: a urgência frenética da economia em produzir novas ondas de bens cada vez mais inovadores [...] com um ritmo de *turnover* cada vez maior [...] (JAMESON, 1991, p. 4, tradução nossa)⁵³.

E pode-se afirmar que essa integração entre a produção estética e a produção das mercadorias, já destacada por Jameson no início dos anos 1990, só fez aumentar com o passar do tempo e com a popularização do computador e do *smartphone* com acesso à Internet e suas funcionalidades, bem como com a popularização das redes sociais e sua influência em escala global. As diversas adaptações e traduções intersemióticas de um livro (ou de um *best-seller*, especificamente) são o que faz com que este deixe de fazer parte apenas da indústria cultural e se insira de vez na indústria do entretenimento. É esta que permite que um livro se torne não apenas comercializável como produto editorial, ou seja, como livro, mas, também, como filmes, séries, peças de teatro, *games*, roupas, parques temáticos, entre outros.

Ao tratar do consumo como algo institucionalizado, em seu capítulo intitulado “Le Fun-System, ou la contrainte de jouissance”⁵⁴, o sociólogo francês Jean Baudrillard (1970), em *La société de consommation*,⁵⁵ afirma que, nos mecanismos do mercado:

Você tem que experimentar tudo: pois o homem consumidor é assombrado pelo medo de “perder” alguma coisa, alguma forma de prazer qualquer. Você nunca sabe se um determinado contato, uma determinada experiência [...] irá provocar alguma “sensação”. Não se trata mais do desejo, nem mesmo do “gosto” ou uma inclinação específica que esteja em jogo; é uma curiosidade generalizada, movida por uma difusa obsessão — a “*fun-morality*”, ou o imperativo de se divertir, de explorar a fundo todas as possibilidades de se fazer vibrar, gozar ou gratificar-se (BAUDRILLARD, 1970, p. 113, tradução nossa)⁵⁶.

É o que faz com que hoje, por exemplo, o livro se torne mais do que simplesmente um objeto do qual se possa fazer uma leitura, sendo um bem de consumo a se possuir em casa, decorando sua estante na parede, um bem a se consumir como qualquer outro inserido no mercado: capas comemorativas, pôsteres de séries e filmes estampados por seus atores/personagens, edições de colecionador e de aniversário, livros acompanhados de brindes são alguns dos exemplos da ação do mercado não apenas na literatura, de forma mais ampla, mas

⁵³ “What has happened is that aesthetic production today has become integrated into commodity production generally: the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods [...] at ever greater rates of turnover [...]”.

⁵⁴ “O Fun-System, ou prazer compulsório” (tradução nossa).

⁵⁵ *A sociedade de consumo* (tradução nossa).

⁵⁶ “Il faut tout essayer: car l’homme de la consommation est hanté par la peur de ‘rater’ quelque chose, une jouissance quelle qu’elle soit. On ne sait jamais si tel ou tel contact, telle ou telle expérience [...] ne tirera pas de vous une ‘sensation’. Ce n’est plus désir, ni même le ‘goût’ ou l’inclination spécifique qui sont en jeu, c’est une curiosité généralisée mue par une hantise diffuse - c’est la ‘*fun-morality*’, où l’impératif de s’amuser, d’exploiter à fond toutes les possibilités de se faire vibrer, jouir, ou gratifier”.

na própria noção de livro como objeto, de forma mais específica.

Como bem afirma Arnon Tragino, Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo:

A transição da produção restrita para a grande produção modifica o objeto literário para o mercado de bens simbólicos, e o livro de literatura (o objeto) adquire outras formas para ser vendido depois da transição constituída. O acesso à literatura é então atravessado por esses novos valores colocados sobre o livro (TRAGINO, 2019, p. 2390).

Nossas relações com o livro e a literatura estão tão intrinsicamente ligadas uma à outra que não podemos deixar de analisar o suporte e, além dele, sua produção e circulação, ou seja, o comércio de livros. É este, por exemplo, que possibilita uma circulação mais ampla e financeiramente mais acessível de determinadas obras, sobretudo as pertencentes à cultura de massa, além de possibilitar ainda a tradução e a comercialização da literatura em diferentes países. Ainda que o livro já tivesse um valor afetivo muito grande nos séculos passados, esse valor advinha sobretudo das dificuldades em se obter um exemplar à época; hoje, esse valor é capitalizado, baseado nos “*turnovers*” do mercado, uma vez que possuir um livro atualmente é muito mais fácil do que no século XVIII, e muito disso graças ao mercado. Não fosse este, aliás, dificilmente seria possível ler grandes clássicos da literatura russa, por exemplo, uma vez que é o mercado que possibilita as traduções, as impressões e o trânsito de livros entre diferentes lugares do mundo. Toda publicação editorial tem como finalidade a busca de um mercado, que também pode ser chamado de “público” — termo preferencialmente utilizado por aqueles que preferem maquiagem as influências do capitalismo em toda a literatura.

As edições especiais, as capas comemorativas, as reedições após as traduções intersemióticas para a televisão e para o cinema, tudo isso confere ao livro um *status* de mercadoria. Ainda que já se tenha um determinado livro na estante, é preciso agora tê-lo em um novo *design*, com uma nova arte de capa, um novo prefácio, uma nova edição especial... Ou seja, a indústria cultural atribui um valor mercadológico ao livro como objeto, ao passo que a indústria do entretenimento atribui um valor mercadológico ao conteúdo de um livro, o qual pode — e deve — ser adaptado, traduzido e replicado o máximo possível. E hoje, cada vez mais, juntamente com a história, a figura do autor também se torna um produto.

Como nos lembra Sérgio de Sá, em seu livro *A reinvenção do escritor: literatura e mass media* (2010):

[...] há os escritores dos meios. Braço da indústria cultural, a lista dos *best-sellers* é construída midiaticamente. Os escritores vão à televisão, se expõem, vão ao rádio, se expõem como personagens mediáticos. As vozes são

politicamente corretas, para um público não culto esteticamente, mas geralmente moderno e progressista (ideologicamente). Estabelecem sintonia com determinado universo de leitores (SÁ, 2010, p. 190, grifo do autor).

É nesse cenário midiático que a figura do autor é exumada como nunca antes na história da literatura. Ainda que a busca pela pessoa por trás do texto não seja novidade, muito pelo contrário, essa exposição do autor na era digital atinge proporções inéditas. Os autores e seus agentes buscam cada vez mais essa sintonia com o universo de leitores, seja por meio de entrevistas, feiras de livros, palestras ou *posts* em redes sociais.

Dentro dos mecanismos do mercado — nos quais estamos todos inseridos, mesmo que não nos demos conta —, o autor também deve fazer parte do consumo: seu nome, sua imagem, seu prestígio, suas colunas em revistas e jornais, e, até mesmo, sua presença em listas de leituras obrigatórias em faculdades e cursos de pós-graduação, tudo faz parte de um mercado de bens de consumo e de bens simbólicos. Como bem nos lembra Sérgio de Sá, a vanguarda artística, os textos aclamados pela crítica e trabalhados pela academia também dependem do mercado, ainda que de forma indireta: “Eles escrevem contra o mercado, contra o consumo. Mas não são ingênuos a ponto de desconhecer que estão inseridos no mercado e no consumo. Sua fortaleza se ergue nessa consciência” (SÁ, 2010, p. 151).

O *best-seller* é, em mais de um sentido, massa de manobra da indústria da cultura. Ele permite, segundo os empresários dessa indústria, a existência da vanguarda, entendida, claro, de maneira muito diversa daquela do início do século XX. As altas vendas compensariam a publicação de livros sem apelo mercadológico (SÁ, 2010, p. 166).

Não se trata de uma apologia cega à forma como o mercado opera, pois várias são as questões a serem debatidas a respeito desse processo — e para muito além da literatura, quando se considera, por exemplo, o impacto do neoliberalismo na vida social das pessoas, sobretudo dos mais pobres, algo que deve ser, *sim*, mudado! —, mas trata-se de uma constatação de que estamos todos *ainda* dentro desse sistema. O mercado não apenas *não* é uma novidade na literatura como também foi o grande responsável por sua consolidação após a invenção da prensa, e está intrinsecamente ligado à forma como a literatura é produzida e consumida hoje: o livro como suporte. Se pensarmos ainda nas traduções e na circulação de livros para além de seus lugares de origem, essa influência do mercado aumenta significativamente. Sem ele, dificilmente teríamos clássicos da literatura mundial à disposição em nossas casas e bibliotecas sem a necessidade de sabermos a língua original na qual eles foram escritos, ou sem a necessidade de viajarmos longas distâncias para lermos os originais. Simplesmente deixá-lo de lado como se não existisse, ou como se não beneficiasse *também* o que alguns chamam de “boa

literatura”, é uma ideia social-utópica que ganha contornos de ingenuidade, pois esses críticos não são capazes de perceber essas influências em todas as esferas sociais, incluindo seus produtos de arte e cultura que consomem pensando estar “fora do mercado”.

Essa mercantilização da obra literária e do autor na cultura *pop* e de massa não é uma novidade, como gostam de pensar alguns críticos mais fervorosos do mercado. Como bem nos lembra Muniz Sodré (1985), “o folhetim oitocentista [que contou com escritores como Eça de Queirós e Machado de Assis] era determinado pelas exigências industriais e comerciais da imprensa” (SODRÉ, 1985, p. 70), e pelas exigências também de seu público — ou de seu mercado. Diferentemente do que muitos críticos dos *best-sellers* argumentam, a mercantilização da obra literária não é exclusivamente um produto do capitalismo tardio, muito menos se limita às influências pós-modernistas na arte, como muitos pensam:

Como foi notado, em 1500 já haviam sido impressos pelo menos 20 milhões de livros, assinalando o começo da “era da reprodução mecânica” de Benjamin. Se o conhecimento pelos manuscritos era um saber restrito e arcano, o conhecimento pela letra impressa vivia da reprodutibilidade e da disseminação (ANDERSON, 2015, p. 71).

Ainda segundo o historiador estadunidense Benedict Anderson, e em consonância com uma das ações do mercado tratadas neste trabalho, “[c]om efeito, Lutero se tornou o primeiro autor de *best-sellers* conhecido como tal. Ou, em outras palavras, o primeiro autor capaz de ‘vender’ os seus novos livros pela fama do próprio nome” (ANDERSON, 2015, p. 74). Dessa forma, podemos perceber que a influência da cultura de massa em novas perspectivas de conceitos teóricos já consagrados (como o de autoria) não é novidade, como muitos gostam de argumentar. Como nos explica o historiador Roger Chartier, a ação do mercado na literatura está longe de ser novidade e fez parte também da promoção de obras que hoje formam o chamado “cânone”. Entre essa antiga dinâmica de patronagem e a atual dinâmica do mercado, é justamente o nome do autor que prevalece:

[...] sobre a página de título você tem o duplo sistema do funcionamento das obras à época do modo de “patronagem”, de patrocínio. De um lado, a página de título é largamente ocupada por todos os títulos daquele a quem a obra é dedicada e, de outro, o mercado se promove, já que, como em muitas das páginas de título do começo do século XVII, toda a parte inferior é ocupada pela marca do editor e pelas indicações sobre a impressão e sobre o lugar onde se pode comprar o livro. O que está no coração desses dois sistemas — a patronagem, com a relação de dependência em relação à proteção, e o mercado, com o mecanismo da publicação no ateliê tipográfico e a butique de livreiro — é evidentemente o nome próprio, a figura do autor (CHARTIER, 2014b, p. 72).

Assim como a prensa de Gutenberg um dia tornou possível o surgimento dos *best-sellers* e seus autores, hoje, as diversas mídias elevam essa ação a outro patamar, de forma atualizada, coordenada e absolutamente mais eficaz. O que ocorre hoje, diferentemente de décadas e séculos atrás, é uma coordenação muito mais estruturada por parte da indústria do entretenimento e uma facilidade muito maior do mercado para trabalhar livros e escritores, além da própria facilidade por parte dos leitores para manter contato com seus autores.

Como explica Elizabeth Gonzaga Lima, “a aura, o mistério do ato de escrever, seduz os leitores, provocando o desejo de conhecer o escritor, de entrar em contato, o que em tempos passados só era possível por meios indiretos como documentos e entrevistas”. Nos dias de hoje, no entanto, “com a valorização constante da imagem na comunicação, circunstância que não passa incólume às estratégias de divulgação das editoras, o escritor é levado a marcar sua presença na televisão, com entrevistas, em eventos de lançamento, fotos nos jornais [...]” (LIMA, 2016, n.p.), o que torna a própria figura do autor um produto também a ser consumido pelos leitores.

A promoção de livros e autores, de adaptações e traduções intersemióticas e dos diversos subprodutos deles derivados consiste em uma clara ação do mercado para obter lucros a partir de trabalhos literários e a partir de seus autores na cultura de massa. Se o objeto “livro” é tratado pelo mercado como um bem a ser consumido e do qual se deve obter lucros por meio de novas edições, a história também deve ser trabalhada em diferentes meios para que se possa ter um alcance maior de público, incluindo-se nesse sistema *também* a figura do autor como um atrativo para a obra: o autor celebridade. Assim como no exemplo de Martinho Lutero, o qual era capaz de vender seus livros pela fama do próprio nome já nas primeiras décadas de 1500, hoje, o *autor global*, ou seja, aquela figura de fama internacional, influencia grande parte dos *leitores globalizados*, aqueles que têm contato com suas obras por meio das mídias e do mercado.

Como citado no tópico anterior, um exemplo dessa grande exposição do autor na mídia é Chimamanda Ngozi Adichie. A autora nigeriana se enquadra tanto na categoria de *autor globalizado* como na categoria de *autor global*, pois sua figura já se tornou amplamente midiaticizada com o passar do tempo. Inicialmente uma *autora globalizada*, a qual tinha sua literatura identitária lida em diferentes países do seu, Chimamanda se tornou também uma *autora global*, de fama internacional e de presença relevante na mídia e em produtos da cultura de massa. Seus TEDs “O perigo de uma única história”⁵⁷ e “Todos devemos ser feministas”⁵⁸

⁵⁷ https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br.

⁵⁸ https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists?language=pt-br.

somam mais de 34 milhões de visualizações na plataforma da conferência — isso até a escrita desta tese.

A última palestra, aliás, foi escolhida pela cantora norte-americana Beyoncé para fazer parte da música e do clipe “****Flawless*”, de seu álbum homônimo de 2013, expondo o nome de Chimamanda a parte considerável do público de cultura *pop*. A música traz trechos de sua comunicação no TED e a autora é creditada como uma de suas intérpretes, um *feat*⁵⁹ entre Beyoncé e Chimamanda. A autora ainda acumula, até a escrita desta tese, mais de 1,3 milhão de seguidores no Instagram,⁶⁰ rede social na qual Chimamanda posta seus vídeos de palestras e de formaturas universitárias das quais é paraninfa, seu estilo de moda e os vários ensaios fotográficos e capas de revista de moda e comportamento que estampam seu rosto, como *Vogue*, *Elle* e *Marie Claire*, tendo se tornado não apenas um ícone literário mas, também, um ícone *fashion*, ou o que a própria autora chama de “meu nacionalismo da moda”⁶¹ em um artigo do *Financial Times* (ADICHIE, 2017).

Um outro exemplo atual dessa exposição midiática do autor é a fama recentemente alcançada por Margaret Atwood. Após o grande sucesso mundial da série televisiva *The Handmaid’s Tale* e a (re)descoberta de seu livro, Atwood, que já gozava de prestígio literário como autora, viu sua presença aumentar significativamente em *sites*, revistas, jornais, programas de televisão, universidades, eventos e palestras. Em 2019, foi anunciado que a autora iria fazer uma turnê pelo Canadá para a promoção de seu livro *The Testaments* (“da autora de *O conto da aia*”, lê-se na capa!), além da transmissão de seu lançamento em mais de 100 salas de cinema em todo o país, respondendo aos leitores perguntas sobre sua obra (CBC, 2019). A turnê da autora para a sequência de *The Handmaid’s Tale* se expandiu por outros países, como Reino Unido, Estados Unidos e Austrália, com encontros em cinemas e teatros e transmissões ao vivo. No mesmo ano, a autora foi capa do *The Sunday Times Style*, estrelando um ensaio feito pelo famoso fotógrafo de moda Tim Walker (CANDY, 2019).

Margaret Atwood se tornou também presença recorrente em jornais, revistas e programas de televisão comentando não apenas literatura mas, principalmente, política, como quando expôs sua visão sobre o cenário político brasileiro em 2021, em entrevista à *Folha de São Paulo* (PORTO, 2021). Esse é um grande e recente exemplo da exumação do autor na era digital por parte de leitores e fãs que anseiam por conhecer seus autores favoritos, e sobretudo

⁵⁹ Abreviação da palavra em inglês “*featuring*”, que significa “em parceria com” ou “participando”, termo muito utilizado na indústria fonográfica para indicar parcerias musicais.

⁶⁰ https://www.instagram.com/chimamanda_adichie/.

⁶¹ “My fashion nationalism”.

por parte da indústria do entretenimento que visa ao *marketing* de suas obras e de suas próprias imagens públicas como autores na cultura *pop* e de massa.

Como argumenta Sérgio de Sá:

Sem dúvida. Estar na mídia é existir. [...] Estar fora da mídia é não ter visibilidade, tomada no sentido primeiro de “publicidade”. Vir a público, sair da esfera privada para entrar no jogo de argumentações dentro do que Jürgen Habermas chamou de esfera pública. De alguma forma, ao participar da mídia, o escritor testa os argumentos que estão na obra. Pode sentir a boa recepção do leitor ou perceber que está fora da ação esperada (SÁ, 2010, p. 147).

Como explica o professor e ensaísta brasileiro Silvano Santiago, nessa inserção do autor e da literatura nas mídias, “a entrevista serve muitas vezes ao escritor como trampolim para discussões públicas sobre ideias implícitas na obra literária”. Segundo o professor: “O livro é raramente apreciado pela leitura. Consume-se a imagem do intelectual, assimilam-se suas ideias, por mais complexas que sejam” (SANTIAGO, 2004, p. 65).

A fama de Atwood e o uso de sua imagem para a promoção dos livros e da série são um grande exemplo da exumação do autor demonstrada nesta tese. A conectividade global e a facilidade de comunicação trabalham a favor dessa busca pela figura do autor e do *marketing* de sua imagem como tal por parte do mercado, principalmente nos trabalhos literários que performam em diferentes mídias na cultura de massa e na cultura *pop*. Como nos explica Sérgio de Sá:

[...] a obra dos escritores construída nos *media*, a partir da entrevista, da reportagem, leva em conta a compreensão pelo leitor/espectador do que o intelectual diz, raramente do que ele escreve. A entrevista se dá como lugar de explicação da obra, como lugar de sinopse de ideias, como eventual estratégia de sedução ao texto, como lugar de montagem da imagem pública do intelectual (SÁ, 2010, p. 22).

Como afirma o professor Suman Gupta, a figura do autor “é comercializável” (GUPTA, 2009a), e ela o é em diferentes instâncias, tanto no comércio de mercadorias, quando se consideram as vendas de livros e outros produtos relacionados a autores famosos, quanto no comércio cultural de ideias, quando pensamos na “economia das trocas simbólicas” (BOURDIEU, 2005) e no prestígio ou desprestígio de um nome. Como comenta Sérgio de Sá a respeito dessa influência de um nome, “Um livro como *Budapeste* vende bem por conta da popularidade e da mitologia em torno do cantor e compositor Chico Buarque, não porque a crítica literária elogiou o romance. Tampouco o fato de ter vendido bastante significa que *Budapeste* tenha sido lido” (SÁ, 2010, p. 165).

Nesse sentido, o nome do autor (ou até mesmo sua imagem, a depender de quão famoso ele ou ela seja) passa a se tornar um produto da mídia, a fim de atrair não apenas leitores mas, também, espectadores de programas de televisão, leitores de revistas e jornais, além de atrair um número considerável de cliques e interações, tão cobiçados na era da Internet. Por exemplo, para o lançamento do filme *Animais fantásticos e onde habitam*, em 2016, a promoção do filme se baseou no nome da autora de *Harry Potter* para aumentar a expectativa do público e conferir à produção a ideia de qualidade. Os *trailers* e pôsteres do filme traziam os dizeres em destaque: “*Writer J. K. Rowling invites you to return to the wizarding world*”; ou, na versão brasileira: “J. K. Rowling, criadora de *Harry Potter*, convida você a explorar uma nova era no mundo bruxo”, enfatizando a participação da autora na produção cinematográfica, da qual foi roteirista e produtora.

Como bem destaca Suman Gupta (2009a):

O autor que é comercializável, em outras palavras, é uma superfície pura, uma imagem, uma construção fictícia para satisfazer as demandas existentes do mercado e os gostos do consumidor, e tudo isso a indústria do livro poderia capitalizar e os meios de comunicação de massa poderiam acompanhar (GUPTA, 2009a, p. 158, tradução nossa)⁶².

Aliás, quanto a essa comercialização do autor, é preciso destacar nesta tese que o próprio nome de Rowling, que estampa as capas dos livros de *Harry Potter* mundo afora, levou em conta sua figura como autor-a. Em 1997, quando do lançamento do primeiro livro da série, a Bloomsbury, editora dos livros na Inglaterra, sugeriu a Rowling que utilizasse as iniciais de seu nome para assinar os livros, pois a editora temia que os leitores meninos pudessem ter preconceito em relação a um livro escrito por uma mulher. Como Rowling tem apenas um nome próprio, Joanne, ela resolveu acrescentar “Kathleen”, o nome de sua avó favorita. “Nasceu, assim, J. K. Rowling” (MONTELEONE, 2004).

Esse “pequeno” acontecimento, além de escancarar a misoginia ainda presente em nossa sociedade, por si só justificaria a escrita desta tese, a qual trata justamente dessa busca pela figura autoral por parte dos leitores e da própria indústria que pode, a seu contento, trabalhar o autor da forma que melhor a beneficiar. No fenômeno *Harry Potter*, em especial, sua autora tem um papel de grande destaque. Em julho de 2011, oito anos após a publicação do último livro da série *Harry Potter* e quatro anos após a estreia do *Pottermore, from J. K. Rowling*, o *site* passou por grandes mudanças gráficas e de funcionalidades, como noticiado na

⁶² “The author that is marketable, in other words, is a pure surface, an image, a fictional construct to fulfil existing market demands and consumer tastes, which the book industry could capitalize on and the mass media could play to”.

página da revista *Time* (ROSS, 2015). Uma dessas mudanças dizia respeito diretamente à autora. Além de associar sua criação e sua produção ao nome de Rowling (*from J. K. Rowling*), o *site* carregava agora em seu logotipo a própria caligrafia da autora (Figura 8), já famosa e reconhecível entre os seus fãs (ROSS, 2015).

Figura 8 - Logotipo do *Pottermore, from J. K. Rowling* (2015).



Pottermore™
from J. K. Rowling

A partir da inserção definitiva da série na cultura de massa, performando nas mais diversas mídias e subprodutos, o mundo bruxo de Rowling se tornou uma marca registrada da própria autora e da gigante norte-americana do entretenimento Warner Bros.: “*J. K. ROWLING’S WIZARDING WORLD*”.⁶³ Até o ano de 2018, a marca registrada e seu logotipo (Figura 9), que passou a ser vinculado a todos os produtos, adaptações e traduções intersemióticas da série *Harry Potter*, não levava mais o nome do personagem, mas, sim, o nome de sua autora (JOHNSTON, 2016).

Figura 9 - Logotipo do *J. K. Rowling’s Wizarding World* (2016).



J.K. ROWLING'S
WIZARDING WORLD

⁶³ O Mundo Mágico de J. K. Rowling.

Esse talvez tenha sido o maior exemplo da exumação do autor por parte da cultura de fãs e por parte dos próprios agentes e corporações envolvidos na produção e recepção culturais, como editoras, produtoras, estúdios, entre tantos outros. O personagem que dá nome à série, e que antes era a grande referência desta, a partir do momento em que o universo da história passou a ter maior alcance e significado, cedeu espaço à sua autora. Uma vez que as histórias não eram mais apenas do personagem Harry Potter, mas de um universo muito maior, anterior e posterior a ele, foi preciso encontrar uma nova referência que fosse menos limitadora e o mais abrangente possível para esse mundo mágico — ou seja, sua autora.

O crítico literário e o sociólogo alemão Walter Benjamin já havia prefigurado esse acontecimento em uma nota de rodapé da edição *revisada* — vale aqui lembrar as discussões do primeiro capítulo! — de seu célebre artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, revisão publicada em 1940. Benjamin afirma que “cada vez mais, o espectador tende a substituir a unicidade dos fenômenos que aparecem na imagem cultural pela unicidade empírica do artista ou de sua atividade criadora” (BENJAMIN, 1990, p. 229). Dessa forma, a “aura da obra”, tema central do artigo de Benjamin, seria substituída pela do autor, ainda que não totalmente, segundo o teórico alemão. Porém, como argumenta a professora Paula Sibilia: “Parece evidente, por exemplo, [...] que a garantia de origem autoral da obra de arte deixou de ser algo ‘simples’, para se converter numa sorte de grife que cotiza com peso de ouro nos mercados da atualidade” (SIBILIA, 2016, p. 215). Na literatura e nas artes em geral, nomes de autores e artistas se tornam marcas, grifes que conferem a um produto ou a uma obra o peso e a credibilidade de seus nomes e de seus trabalhos anteriores, numa espécie de ciclo mercadológico.

Como explica o sociólogo francês Pierre Bourdieu, em seu livro *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996):

O capital “econômico” só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo — e ao mesmo tempo os lucros “econômicos” que eles trarão muitas vezes a prazo — se se reconverter em capital simbólico. A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de *griffe* ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação” (BOURDIEU, 1996, p 170, grifo do autor).

Um outro exemplo dos movimentos das corporações de mídia na cultura de massa, assim como no caso de *Harry Potter* e sua autora, é o de *Jogos Vorazes* (2008-2010), trilogia de autoria da norte-americana Suzanne Collins. Dez anos após a publicação do último livro da

distopia e as bilheterias bilionárias no cinema, divididas em quatro filmes de grande sucesso, os livros de *Jogos Vorazes* ganharam uma pré-sequência em 2020, a qual fora alardeada tanto pela editora, a Scholastic, quanto pelo estúdio de cinema detentor dos direitos de reprodução, o Lionsgate Motion Picture.

Em junho de 2019, Joe Drake, presidente do Lionsgate Motion Picture Group, fez um anúncio de que o grupo já vinha conversando com a autora, *ainda* durante o processo de escrita, para que pudessem continuar trabalhando juntos e de perto no filme (McNARY, 2019). Certamente, os 3 bilhões de dólares de bilheteria de *Jogos Vorazes* ao redor do mundo fizeram com que o presidente do Lionsgate Group se interessasse pela produção do filme antes mesmo de o livro sequer ser finalizado pela autora da distopia. Caso a trilogia não tivesse alcançado sucesso significativo com as vendas dos livros e com as traduções intersemióticas para o cinema, plataformas de jogos, entre outros, certamente não haveria interesse por parte da editora em publicar uma pré-sequência da distopia, muito menos haveria interesse por parte do estúdio cinematográfico em traduzi-la antes mesmo de sua publicação.

Esse exemplo, entre outros, demonstra os novos papéis que leitor e autor desempenham na cultura da convergência. Os leitores, que agora se tornam também espectadores, internautas, *gamers*, fãs e consumidores de subprodutos, são parte decisiva nos processos de recepção e, sob algum aspecto, também nos processos de produção literária. É o sucesso de público que indica ou não a continuação (e o potencial sucesso ou não) de um livro ou de uma série literária, ou ainda de outros trabalhos de um mesmo autor. Este, por sua vez, é aquele que, revestido de sua *autoridade*, confere a essas continuações uma certa credibilidade, uma certa confiabilidade no sentido de que a sequência dos trabalhos ou as traduções intersemióticas tenham o resultado esperado, tanto para editores e produtores quanto para leitores e espectadores.

É justamente nesse fato que se encontra a influência do autor em relação ao seu público, seja ele leitor ou espectador. Nem sempre essas produções autorais consistem em continuações de livros ou séries literárias, às vezes sendo roteiros cinematográficos, peças de teatro, ou outras produções literárias independentes, as quais já carregam o peso e a credibilidade de sua autoria. O público de um livro se torna então público de um autor e de suas futuras produções, sejam elas literárias ou transmídia. Tanto a figura do autor passa a ser um atrativo para o público como o público passa a ser um forte indicador de sucesso nas futuras publicações desses autores. Não à toa, tanto autores quanto leitores vêm sendo, com maior frequência, explorados pela indústria do entretenimento — ou seja, tanto os consumidores formam o mercado como o mercado forma os consumidores. Como afirma Henry Jenkins: “No

mundo da convergência das mídias, toda história é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia” (JENKINS, 2009, p. 29), e, hoje, até mesmo as histórias pessoais de autores se tornaram parte do processo de consumo, seja em entrevistas, em matérias de jornais e revistas ou na Internet.

Listas dos mais vendidos, listas das pessoas mais influentes, prêmios, jornais, revistas, *sites*, clubes de leitura, críticos, canais e perfis de literatura na Internet, público celebridade, séries e filmes — tudo isso contribui não apenas para criar o interesse no público mas, também, para que uma história, antes presa às limitações de seu suporte inicial, o livro, possa hoje performar nos mais diversos meios e de diferentes formas, ampliando significativamente seu alcance e sua relevância na cultura de massa e na cultura *pop*.

O consumo de um conteúdo, da história de um livro, desde que esteja inserido nos mecanismos da globalização, do mercado e da convergência de mídias, os quais operam todos em conjunto, torna-se um consumo em massa e em escala global, rompendo fronteiras geográficas e culturais, principalmente se levarmos em conta o grande número de traduções de um *best-seller* ao redor do mundo e, na maioria das vezes, graças à alta vendagem, seu preço mais acessível. Junto com essa grande disseminação do livro como produto, o nome do autor também ganha destaque global. A partir dessa fama pessoal do autor, o qual passa a ser visto como uma marca, nasce um novo tipo de crítica literária: a crítica autoral; não no sentido biográfico, mas nesse sentido de marca, de um nome que carrega valores, estereótipos e preconceitos anteriores até mesmo à leitura de suas obras.

Como argumenta Renato de Oliveira Dering (2012), doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás:

Nomes como J. R. R. Tolkien, J. K. Rowling, Stephen King e Umberto Eco, por exemplo, aparecem nesse novo cenário literário, que se utiliza de novos modos de produção e reprodução para fazerem literatura. Considerando que [os] novos críticos se prenderam em um passado literário, percebemos um novo problema nessa questão, nem todo crítico é leitor de literatura contemporânea de modo geral, mas a trabalha como se fosse. Muitas são as críticas ao que a massa produz e adquire sucesso de público, contudo, poucos são os críticos que se arriscam a ler e embasar suas críticas. Fala-se de autores, mas não de obras (DERING, 2012, p. 20).

Esse posicionamento de parte considerável da crítica e da academia demonstra como o nome de um autor carrega seu peso, para o bem ou para o mal, antes mesmo de seu texto, principalmente em se falando de autores da cultura de massa. Até mesmo para aqueles que assim como Roland Barthes criticam a busca da figura do autor com fins de interpretação, ela é válida quando lhes convém, sobretudo por esses autores da cultura de massa se encaixarem

na definição histórico-social feita por Barthes, na qual o autor é uma personagem moderna, produzida pela sociedade ou, neste caso, pelo mercado e pela mídia.

Esse peso negativo do autor do mercado, ou do autor de *best-seller*, se dá em virtude dos preconceitos e estereótipos sobre a produção literária da cultura de massa, assim como dos preconceitos e estereótipos sobre seus próprios leitores (NAKAGOME, 2014), os quais são julgados por suas escolhas “ingênuas”, “influenciadas”, ou simplesmente baseadas em seus “gostos” e em suas “paixões” como leitores comuns (NAKAGOME, 2014). No entanto, pouco se discute a respeito do difícil acesso a bens culturais elitizados, e quase sempre se esquece que, para muitas pessoas, sobretudo nos países mais pobres, a única fonte de cultura acessível é a cultura de massa, a qual se apresenta como a primeira formadora desses leitores.

O professor Silviano Santiago (2004), em entrevista a Sérgio de Sá e Paulo Paniago, publicada no jornal *Correio Braziliense*, comenta justamente a respeito de como muitas pessoas têm acesso a determinados temas e discussões apenas por meio da grande mídia, ressaltando como as entrevistas de autores são capazes de levar essas ideias ao grande público de forma muito mais democrática que o livro. Segundo Santiago:

Começa a existir um diálogo por escrito do autor com leitor, que não passa pelo livro, mas passa pelas ideias. Esta entrevista, por exemplo. Estou dialogando agora com pessoas que não leram meus livros, mas que passam a ficar a par das minhas ideias. E também as entrevistas que se encontram nos programas de televisão. E aí é mais interessante ainda, porque não passa pela palavra escrita. Então você tem a possibilidade de até mesmo um analfabeto ter acesso a um tipo de ideia mais sofisticada a que ele não teria acesso de maneira nenhuma. Há um elemento novo aí extremamente interessante de ser analisado. O livro é uma ponte para você ser convidado a uma entrevista. Tanto é na imprensa escrita, quanto na televisão. Sem ele você não é convidado, não tem sentido te convidar (SANTIAGO, 2002).

É por meio da cultura de massa, por exemplo, que muitas dessas pessoas têm a chance de conhecer temas maiores, como o feminismo e o autoritarismo retratados na série *The Handmaid's Tale*, ou as referências à cultura e às línguas clássicas em *best-sellers* infantojuvenis, como em *Harry Potter* (1997-2007) e *Percy Jackson e os Olimpianos* (2005-2009), e tantos outros exemplos da cultura *pop* que se apresentam muitas vezes como o único meio pelo qual várias pessoas terão acesso a um conhecimento ou a uma referência cultural e artística antes restrita a certos grupos. Como bem argumenta Patricia Trindade Nakagome, professora da Universidade de Brasília, levar em conta fatores subjetivos e individuais dos “leitores reais”, como o gosto e a experiência pessoais de leitura desses sujeitos, “pode ser um dos pontos necessários a uma crítica preocupada com a questão do leitor na contemporaneidade: para além de seu julgamento, visando à sua formação” (NAKAGOME, 2014, p. 72).

Em seu ensaio “O direito à literatura”, originalmente escrito em 1988, o crítico literário e professor Antonio Candido afirma ser “revoltante o preconceito segundo o qual as minorias que podem participar das formas requintadas de cultura são sempre capazes de apreciá-las” (CANDIDO, 2011, p. 190), o que Candido faz questão de ressaltar não ser verdade, pois as classes dominantes são frequentemente desprovidas de interesse real pela arte e pela literatura que têm a seu dispor, “e muitos dos seus segmentos as fruem por mero esnobismo, porque este ou aquele autor está na moda, porque dá prestígio gostar deste ou daquele pintor” (CANDIDO, 2011, p. 190). Ainda segundo o autor:

A distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável (CANDIDO, 2011, p. 191).

Até mesmo para aqueles que ainda possam dividir a literatura em “literatura de qualidade” e as outras, as de “não qualidade”, como bem nos ensina Antônio Candido: “Isso não quer dizer que só serve a obra perfeita”. Segundo o professor, “a obra de menor qualidade” também atua na humanização do sujeito, na sua visão e vivência de mundo de forma mais cultural e humana, e ainda nos lembra que “em geral um movimento literário é constituído por textos de qualidade alta e textos de qualidade modesta, formando no conjunto uma massa de significados que influi em nosso conhecimento e nos nossos sentimentos” (CANDIDO, 2011, p. 182).

Não é mais possível fazer uma crítica aos produtos da cultura de massa sem que antes se analisem questões muito mais amplas, pois corre-se o risco de elitizarmos ainda mais a cultura e a literatura, nessa dualidade de “alta” e “baixa” literatura. Até mesmo porque, como dito, muitos dos acadêmicos e críticos mais ferrenhos da literatura de massa nem sequer fizeram a leitura dos livros que tanto criticam. Como afirma o professor e crítico brasileiro Teixeira Coelho, em seu livro *O que é a indústria cultural* (2006): “Estudar os fenômenos ligados à indústria cultural sob o prisma dessa oposição”, entre a cultura dita superior e a cultura de massa, “constitui uma espécie de pecado original que pesa sobre a quase totalidade da teoria crítica da indústria cultural, impedindo que se enxergue nitidamente o objeto estudado”, o que, segundo Coelho, acaba “produzindo uma sequência de conceitos-fetice, isto é, de ideias presas muito mais à mente do pesquisador do que ao tema pesquisado” (COELHO, 1980, p. 13).

O crítico alemão Andreas Huyssen (2002), no capítulo “Literatura e cultura no contexto global”, presente no livro *Valores: arte, mercado, política* (2002), argumenta que:

[...] não é para dizer que a diferença entre arte erudita e cultura de massa não existe mais, quer em sociedades ocidentais ou em outros lugares, como se poderia argumentar. Ela continua a existir. E como. Sempre restarão diferenças em qualidade e ambição entre produtos culturais, diferenças em complexidade, demandas diferentes de atenção e conhecimento por parte do consumidor, audiências estratificadas de maneiras diferentes. Mas o que costuma ser uma divisão vertical se tornou, nas últimas décadas, uma zona fronteira horizontal de trocas e pilhagens, de viagens transnacionais de idas e vindas e todos os tipos de intervenções híbridas. E complexidade não se encontra apenas em um lado do antigo binário (HUYSSSEN, 2002, p. 29).

Ou, ainda, como bem afirma Sérgio de Sá: “Já não se pode dizer: tudo que é feito para satisfazer em larga escala é leviano. A comunicabilidade passa a ser valor importante. Performance” (SÁ, 2010, p. 19). Segundo Sá, o artista se vê dividido entre a necessidade de se aproximar do público e, ainda assim, experimentar esteticamente (SÁ, 2010, p. 19). Isso ocorre, obviamente, pelo poder da cultura *pop* e da cultura de massa de influenciar não apenas as performances de livros mas, também, de autores, como veremos no último exemplo a seguir.

Para encerrar esta discussão a respeito de como a cultura *pop* é uma das responsáveis pela performance de obras literárias e pela exumação do autor na era digital por meio das mídias, retorno ao evento da posse presidencial norte-americana que abriu este subtítulo, porém, 28 anos mais tarde. Em janeiro de 2021, para a posse de Joe Biden e Kamala Harris como Presidente e Vice-presidente dos Estados Unidos, o político democrata convidou Amanda Gorman para escrever e recitar um poema durante a cerimônia, a qual foi televisionada e transmitida pela Internet para o país e para o mundo todo. A posse de Biden como presidente e da primeira mulher, negra e de ascendência asiática como Vice-presidente daquele país foi uma das posses de maior repercussão midiática da história, tanto pelo conturbado momento político da época como pela grande força das redes sociais.

A jovem poeta estadunidense de 22 anos, assim como no exemplo de Maya Angelou que abriu este tópico, teve sua imagem e sua produção literária exibidas ao mundo todo, e em uma amplitude muito maior em comparação a sua antecessora, em 1993, quando nem sequer havia redes sociais e a Internet dava seus primeiros passos. Amanda Gorman se tornou um dos assuntos mais comentados da Internet antes mesmo do encerramento da posse presidencial, e seu nome e seu rosto se tornaram mundialmente conhecidos, ganhando manchetes de jornais e revistas no mundo todo, como no Brasil: “Quem é Amanda Gorman, a poeta que declamou o poema na posse de Biden” (DW, 2021), “Saiba quem é a poeta e ativista que leu poema na posse de Biden e Kamala” (COSTA, 2021), “EUA se rendem à poetisa Amanda Gorman, após recital na posse de Biden” (ESTADÃO, 2021).

Menos de duas semanas após declamar seu poema, “The Hill We Climb”, Gorman foi capa da revista *Time*, em uma conversa com a ex-Primeira Dama dos Estados Unidos, Michelle Obama, estrelando um ensaio fotográfico e vídeos para a revista em suas mídias digitais na Internet (TIME, 2021); ensaio o qual fazia uma alusão a sua antecessora, Maya Angelou, com um pássaro em uma gaiola, em referência ao livro de memórias de Angelou. No mesmo ano, a jovem autora estampou a capa da revista de moda *Vogue* e foi uma das presenças no baile de gala do Metropolitan Museum of Art, em Nova York, considerado um dos maiores eventos de luxo e de moda entre artistas e celebridades da cultura *pop*.

Em março de 2021, o poema de Gorman para a posse presidencial foi publicado nos Estados Unidos, em capa dura, com prefácio da apresentadora Oprah Winfrey, e ganhou sua versão em francês em maio do mesmo ano (RFI, 2021). A notícia da edição francesa, aliás, chamava a autora de “jovem estrela da posse do Presidente Joe Biden” (RFI, 2021, tradução nossa),⁶⁴ assim como Maya Angelou, quase 30 anos antes, havia sido também chamada de “estrela” pela grande mídia.

Após o sucesso e a repercussão da declamação de seu poema, Amanda Gorman passou a colecionar perfis de fã-clubes em redes sociais, como o Instagram, no qual a autora soma mais de 3,8 milhões de seguidores até a escrita desta tese.⁶⁵ Já no dia 22 de janeiro, apenas dois dias após a posse presidencial, seus livros já batiam recordes de pré-venda em livrarias e lojas da Internet: “Três de suas obras [...] lideravam nesta sexta-feira, 22, as vendas de livros na Amazon. [...] O que é mais surpreendente é que nenhum deles ainda foi publicado e os ansiosos novos fãs de Gorman terão que esperar até abril, ou inclusive até setembro [...]” (ESTADÃO, 2021). Já no dia 4 de fevereiro, Amanda Gorman fez história ao se tornar a primeira pessoa a declamar um poema no Super Bowl, a final da NFL (a liga de futebol americano dos Estados Unidos), um dos maiores eventos esportivos do mundo com uma das maiores audiências televisivas do planeta (HESS, 2021).

O caso do sucesso repentino e estrondoso de Amanda Gorman é um belo exemplo de como um autor, até então desconhecido do grande público e até mesmo de parte considerável do meio literário, se torna mundialmente famoso da noite para o dia, literalmente. O sucesso midiático de Gorman antecede seus trabalhos literários; afinal de contas, seus recordes de vendas foram de livros nem sequer publicados. Sua figura midiaticizada antecede suas obras, até mesmo para aqueles que não se tornaram seus leitores, e confere a elas credibilidade e um certo *status*. Compra-se antes a figura do autor, depois os livros. É um belo exemplo, ao lado do de

⁶⁴ “[...] the young star of President Joe Biden's inauguration [...]”.

⁶⁵ <https://www.instagram.com/amandasgorman/>.

Maya Angelou, de como a figura do *autor global* (conhecido mundialmente) é recebida pelo *leitor globalizado* (que tem contato com produtos culturais de massa ou produtos culturais influenciados pela globalização, como as transmissões das posses presidenciais dos Estados Unidos e do Super Bowl).

Nos dois exemplos, não apenas a midiatização das autoras é responsável por esse sucesso, mas suas próprias figuras sociais fazem com que se tornem notícia: duas mulheres negras em papel de destaque e representatividade, sobretudo em uma sociedade com profundas feridas históricas com raízes na segregação racial institucionalizada, a qual teve seu fim tardio apenas na década de 1960 em estados do sul dos Estados Unidos.

O sucesso de Amanda Gorman exemplifica como o compartilhamento e a apropriação de autores pelas mídias tradicionais e, sobretudo hoje, pelos usuários das redes sociais contribuem para reforçar suas figuras autorais como celebridades e influenciadores, aumentando significativamente o interesse em seus trabalhos e até mesmo em suas aparições públicas, bem como contribuindo para a recepção de suas obras literárias. Como bem afirma Elizabeth Gonzaga Lima: “O cenário da comunicação de massa vincula-se à imagem, à tela, à importância da visibilidade e até seu excesso, sendo o autor parte desses fatos culturais e, portanto, afetado por eles” (LIMA, 2016, n.p.).

Todas essas discussões a respeito da literatura na globalização e nas mídias da cultura de massa e na cultura *pop*, assim como suas transformações e adaptações, têm guiado este trabalho e servem de subsídio para a abordagem da hipótese levantada nesta tese: *a exumação do autor na era digital*. As discussões acerca dessas transformações pelas quais a literatura e a sociedade em geral têm passado se fazem necessárias para que se possa ter uma visão mais ampla do quadro geral em que a literatura e suas práticas (produção e recepção) se encontram inseridas atualmente. Como demonstrado ao longo desta tese, essas novas formas de se fazer e de se ler literatura têm modificado os papéis de autores e leitores nas últimas décadas.

Nesse cenário de midiatização, no qual autores são expostos e compartilhados em diversas mídias, suas falas e ações são amplificadas e disseminadas pela Internet e pelas mídias tradicionais, tanto para o seu sucesso quanto para o seu fracasso. Desde que as distâncias entre leitor e autor se encurtaram pelas redes sociais e a ligação de leitores com autores e livros adquiriu um caráter afetivo e de representatividade cada vez maior. A figura autoral e suas subjetividades têm influenciado a recepção não apenas de obras literárias de autores contemporâneos mas, também, de autores do passado, como veremos a seguir.

4 A EXUMAÇÃO DO AUTOR NA INTERNET

Eis um tempo de visibilidade, no qual pensar é aparecer.

Sérgio de Sá

Em 2015, um ano antes das celebrações dos 400 anos de morte de Miguel de Cervantes, arqueólogos espanhóis afirmaram ter encontrado seus restos mortais enterrados no Convento de las Madres Trinitarias de San Ildefonso, em Madri, local onde se dizia terem sepultado um dos maiores autores da história. Uma vez que não havia a possibilidade de confirmação por exame de DNA, o reconhecimento se deu pelas iniciais de seu nome gravadas no caixão: M. C. (LISTER, 2015). A metáfora da exumação do autor nesta tese está longe dos aspectos macabros desse episódio, mas essa ação quixotesca demonstra até que ponto o nome de um autor é capaz de mobilizar pessoas, instituições e governos — ainda mais, neste caso específico, se considerarmos a importância e o significado cultural e econômico de Cervantes para a cidade de Madri e para a Espanha.

Locais de nascimento e sepultamento, casas de autores que se tornam museus, estátuas em parques e em localidades retratadas em seus próprios livros, todos esses se tornam locais de peregrinação de leitores do mundo todo em busca da figura autoral, o que mobiliza não apenas amantes da literatura, mas empresários e comerciantes, instituições e governos que visam se beneficiar dessa fama dos autores. Pelo mundo todo, suas casas se tornam museus, livrarias, atrações turísticas e marcos históricos de seus países, como as casas de Goethe, Guimarães Rosa, Virginia Woolf, Fernando Pessoa, Ernest Hemingway, Agatha Christie, Charles Dickens, irmãs Brontë, entre tantos outros (ALMEIDA, 2018; MAFI, 2019).

Ainda que muitas dessas pessoas que visitam esses locais possam não recorrer aos autores para subsidiar as leituras de suas obras, sem dúvida elas estão em busca de suas figuras históricas, carregadas de prestígio, e que, em grande parte, são criadas e reforçadas pelos mesmos mecanismos criticados por Roland Barthes relativos à urgência do autor como figura burguesa e personagem moderna.

Outro acontecimento que reforça o culto ao autor é a grande procura por objetos pessoais e manuscritos de grandes nomes da literatura, sobretudo de autores já falecidos, cujos objetos ganham *status* de relíquia. Em 2004, a loja Christie's de Nova York colocou à venda um conto inédito escrito por Ernest Hemingway aos 25 anos de idade. O preço inicial do leilão era de 20 mil dólares (SIBILIA, 2016). No mesmo ano, uma carta erótica de James Joyce para

sua esposa Nora Barnacle foi leiloadada na Sotheby's de Londres por mais de 240 mil libras, e os lotes de uma coleção que foi propriedade do irmão de Joyce, Stanislaus, foram vendidos por mais de 721 mil libras (THE IRISH TIMES, 2004).

Na feira internacional do livro antigo, por exemplo, dezenas de colecionadores vendem manuscritos, livros e outros objetos que pertenceram a escritores famosos como Balzac, Goethe, Faulkner e Joyce. Numa dessas edições, um lote de vinte objetos vinculados a Jorge Luis Borges somava mais de dois milhões de dólares; não por acaso, ele foi apresentado como “o autor argentino mais bem cotado no mercado do livro antigo” (SIBILIA, 2016, p. 214).

Entre os autores com “reliquias” leiloadas ainda em vida, destaca-se J. K. Rowling, cuja cadeira de carvalho, usada para escrever os dois primeiros livros da série *Harry Potter*, foi leiloadada em 2016 em Nova York por 394 mil dólares, cerca de 1,4 milhão de reais à época (O GLOBO, 2016), e um manuscrito de *Os contos de Beedle, O Bardo* (2007), escrito pela autora, foi leiloadado em Londres pelo valor de 1,95 milhão de libras, ou exorbitantes 7 milhões de reais à época (ESTADÃO, 2007).

Artigos pessoais, manuscritos originais, leilões de peças particulares, guias turísticos literários, fotos postadas nas redes sociais ao lado das representações de seus autores em bronze ou em suas casas e museus — tudo isso contribui ainda mais para a exumação do autor. Se antes sua exposição ficava restrita a editoras, jornais e grandes conglomerados de mídia, hoje o leitor também é agente importante dessa midiatização da figura do autor por meio de suas postagens e compartilhamentos nas redes. A Internet tem se mostrado um local propício à exumação de autores, a essa busca pela figura histórica por trás do texto, algumas vezes polêmica, contestada, outras vezes reafirmada e até mesmo retificada, como nos dois exemplos a seguir, o de Monteiro Lobato e o de Carolina Maria de Jesus.

Nos últimos anos, muito se tem falado a respeito do racismo presente tanto no texto de Lobato quanto em sua pessoa (CORREIO BRAZILIENSE, 2012; RIBEIRO, 2015; COELHO, 2021), e muito disso tem a ver com o poder da era digital de exumar autores e levantar discussões políticas e sociais nos veículos de mídia no ambiente virtual. Apesar de as acusações não terem partido da mídia e das redes sociais, as discussões a respeito do assunto e sua repercussão se dão, sobretudo, nessas plataformas. Essa discussão a respeito da linguagem pejorativa e de cunho racista nos livros de Lobato e de sua própria figura em relação a negros e pobres ganhou força e repercussão nas redes sociais, como em *posts* e em vídeos de *booktubers*, assim como nas mídias tradicionais, como em jornais impressos e programas de televisão (REGINALDO, 2019; REDE GLOBO, 2019; COELHO, 2021). Até mesmo suas duras críticas às pinturas de Anita Mafalti e à Semana de Arte Moderna de 1922 viralizaram

na Internet por meio de *memes*, esquetes de humor e *threads*⁶⁶ no Twitter.

Esse é, de fato, um grande exemplo da exumação do autor na atualidade. Exumação, essa, pautada em grande parte nas questões sociais e políticas da sociedade *atual*, isto é, do contexto de recepção da obra em detrimento do contexto da época de sua produção. Retomando neste último capítulo as teorias que inauguraram esta tese, caso o texto fosse essa matéria impersonificada e unicamente dependente de si mesma, jamais haveria a necessidade de se discutirem textos em relação ao momento de produção e ao momento de recepção destes. Não haveria a necessidade do prefácio-não-prefácio de Foucault, muito menos das reedições das histórias do *Sítio do Picapau Amarelo* com adendos e novos prefácios a fim de contextualizar a produção de Lobato, ou a fim de alertar sobre os termos pejorativos e racistas presentes nos livros infantis e também em outras de suas produções.

Porém, levando em conta mais uma vez a impessoalidade do texto dos pensadores do primeiro capítulo, poderíamos considerar o texto de Lobato como um reflexo da linguagem de seu tempo, como muitos o fazem, um exemplo de como a sociedade da época via e tratava negros, pobres e moradores rurais, e não como uma posição pessoal do autor em relação a essas pessoas e aos temas a elas relacionados. No entanto, além da análise do texto de Monteiro Lobato, muito se tem buscado na própria figura do autor indícios inequívocos de racismo, como nas cartas escritas por Lobato e endereçadas a Renato Kehl, considerado o fundador do movimento eugenista no Brasil (DIAS, 2013; RIBEIRO, 2015). Quando, pois, escolhemos analisar unicamente seu texto, podemos reduzir os trechos racistas e de cunho pejorativo a questões puramente linguísticas, como meros reflexos da sociedade à época. Porém, quando se escolhe analisar o sujeito histórico — ou seja, a *exumação do autor* abordada nesta tese —, não há como negar não apenas a figura racista de Lobato, mas o racismo de seu texto, o qual deveria ser impessoal segundo a “morte do autor”.

Quanto a Carolina Maria de Jesus, o que se viu foi um reconhecimento tardio de sua obra e de sua figura histórica por parte do grande público. A autora se tornou um exemplo de como durante muitos anos os artistas e escritores negros foram apagados no Brasil pela elite branca, mesmo tendo alcançado altas vendas de livros, assim como também se tornou uma referência para escritoras e mulheres negras de todo o país. As temáticas sociais de seus trabalhos e seu próprio sujeito histórico encontraram forte apelo nos últimos anos, com sólida presença nas redes sociais, onde a autora é lembrada por internautas anônimos e famosos por meio do compartilhamento de suas leituras, das fotos dela e de trechos de seus trabalhos,

⁶⁶ Termo do inglês que designa um conjunto de tuítes vinculados uns aos outros para que usuários do Twitter possam postar histórias ou notícias longas, compartilhando informações e iniciando discussões entre os seguidores.

sobretudo sua obra mais conhecida, *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, publicada originalmente em 1960.

Carolina Maria de Jesus passou a ser lembrada não apenas em congressos e em cursos de literatura mas, também, em programas de televisão, em séries e novelas. Em 2019, no dia em que completaria 105 anos, a autora ganhou uma homenagem na maior plataforma de buscas da Internet, ilustrada em um dos famosos *doodles*⁶⁷ do Google (G1, 2019); dia no qual, aliás, as buscas por Carolina Maria de Jesus na plataforma atingiram seu maior número. Após esse aumento no interesse pela autora nos últimos anos, a editora Ática publicou uma nova edição de *Quarto de despejo*, em 2021, estampando a imagem de Carolina na capa, muito diferente da edição anterior. No mesmo ano, Carolina Maria de Jesus ganhou uma exposição no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, com diversos registros fotográficos e documentais da autora, como páginas e trechos manuscritos de sua obra.

Ainda em 2021, a maior editora do Brasil, a Companhia das Letras, publicou em dois volumes *Casa de alvenaria*: diário de uma ex-favelada, com prefácio das escritoras Conceição Evaristo e da própria filha da autora, Vera Eunice de Jesus. Segundo Vera: “Conceição entrou com aquele lado Carolina referência para o negro, para a comunidade negra, e eu fui pela linha da emoção, de ser filha” (MACIEL, 2021). E, a respeito dessa publicação, houve um debate acalorado entre críticos e acadêmicos de literatura, de linguística, dos estudos culturais e de relações raciais a respeito dos “desvios gramaticais” da autora, se deveriam ser mantidos ou não, o que reacendeu as discussões não apenas a respeito de seu texto mas, principalmente, a respeito de seu sujeito histórico e político (OLIVEIRA, 2021; AMARANTE, 2021); e, para essa discussão, alguns lembraram dos “desvios” de autores consagrados como José Saramago, James Joyce e os irmãos Campos, trazendo também para o debate seus sujeitos históricos e sociais (homens, brancos), e o tratamento destinado a eles (REBINSKI, 2021).

Carolina passou boa parte de sua vida adulta na favela do Canindé, em São Paulo, onde escreveu *Quarto de despejo*, publicado em 1960 com a ajuda do jornalista Audálio Dantas, que havia sido enviado à favela para fazer uma reportagem. Dantas fez a proposta de publicar seus textos no jornal *Folha da Noite*, e trechos do seu diário se transformaram em uma reportagem na mesma publicação. Segundo o próprio jornalista, houve muitas críticas e comentários negativos em relação à autora, os quais alegavam ser impossível uma mulher favelada escrever daquela forma: “Onde já se viu, uma negra semianalfabeta e ainda por cima favelada, escrevendo desse jeito” (DANTAS, 2012).

⁶⁷ Ilustrações temáticas da plataforma de buscas Google em homenagem a datas comemorativas e a diversas personalidades da história, das artes e das ciências no mundo todo.

Segundo o jornalista e crítico literário Tom Farias, biógrafo da autora:

Carolina então virou uma curiosidade, que provocou um frisson na sociedade paulistana, que só conhecia a favela por ouvir falar. A figura daquela mulher maltrapilha, que tinha uma presença forte nas ruas como catadora de papel, se tornou um objeto de curiosidade e estranhamento, que todos passaram a conhecer. [...] Imaginar uma mulher moradora da favela e semialfabetizada que escreve um livro era algo que aguçava o interesse de milhares de pessoas, e também da mídia. Isso causou muita inveja de autores renomados, que boicotaram o lançamento do livro, onde foram autografados, em uma só tarde, mais de 600 exemplares (FARIAS, 2018).

Apesar das críticas direcionadas ao sujeito histórico da autora, o livro de Carolina fez muito sucesso na época, e a autora estampou as manchetes de grandes publicações no mundo, com o jornal *Le Monde* e a revista *Time*, as quais faziam questão de destacar sua origem pobre. *Quarto de Despejo* foi traduzido para 13 idiomas, vendido em 40 países e bateu a marca de 1 milhão de exemplares vendidos antes mesmo de outros autores brasileiros consagrados alcançarem o número (VINICIUS, 2020). Ainda assim, Carolina Maria de Jesus morreu na pobreza, “vítima de um meio social que apenas a consumiu como um ‘fruto estranho’” (FARIAS, 2018), e seu livro passou décadas fora de catálogo no Brasil, o que é incomum para uma obra que tenha atingido tamanha repercussão, acendendo ainda mais o debate de como o sujeito histórico da autora pôde ter sido propositalmente apagado com os anos. Agora, com essa redescoberta de Carolina Maria de Jesus por parte do grande público, sua obra “está de volta ao mercado editorial, e a expectativa é de que muitos inéditos desembarquem nas livrarias nos próximos anos” (MACIEL, 2021). Não fosse esse resgate da autora, talvez seus trabalhos literários continuassem por muito tempo esquecidos.

Esses dois exemplos distintos da exumação do autor reforçam sua relação com a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar. Segundo a teoria do sociólogo e crítico israelense, são vários os sistemas que interagem entre si e influenciam a produção e a recepção cultural — neste caso, a literatura. Ainda que a escrita seja capaz de performar por si só, como afirmam os teóricos do primeiro capítulo, graças à sua materialidade, frequentemente nos vemos influenciados por fatores extratexto que modificam nossa percepção da literatura e a própria produção escrita.

O produto literário surge, pois, da relação entre diversos sistemas, como a língua, o mercado, o público, entre outros, os quais acabam por modificar a forma como a literatura é produzida e recebida, seja no exemplo da influência do antirracismo na recepção das obras de Monteiro Lobato, seja no exemplo da figura de Carolina Maria de Jesus e seu reconhecimento tardio por grande parte do público. Veremos, a seguir, como a teoria dos polissistemas contribui

para a hipótese da exumação do autor, a qual surge justamente de diversas interações culturais e sociais que influenciam a produção e a recepção literárias.

4.1 LITERATURA E POLISSISTEMAS: AUTOR E OBRA NA ERA DIGITAL

Como parte da cultura, a literatura é formada por várias interações e das mais diversas, o que não poderia ser de outra forma, uma vez que todo produto cultural nasce de inter-relações e interações sociais, culturais e históricas muito mais amplas. A própria “morte do autor” nasce, em parte, de uma negação da figura social conferida à autoria — um dos exemplos da influência extraliterária não apenas na literatura como arte e produto mas, também, em seus estudos teóricos, como é possível perceber pelas próprias palavras de Barthes:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida 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, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana” (BARTHES, 2004a, p. 58).

Ainda que se tente buscar uma independência do texto baseada na materialidade da escrita, várias são as influências e as variáveis que agem sobre a literatura, ou até mesmo sobre o texto, como elemento formalista. A própria língua na qual um livro é escrito se caracteriza como uma influência, não apenas em sua produção mas, também, em sua recepção, em sua circulação no mercado, estratificando seu público em potencial. Quando, pois, se pensa na era digital e na Web 3.0, autor e obra estão sujeitos às suas diversas influências, algumas das quais já foram apresentadas e discutidas neste trabalho.

Um livro que ganha uma tradução intersemiótica para o cinema, por exemplo, sofre as influências dessa nova linguagem em sua produção e, sobretudo, em sua recepção: novas capas são lançadas, novos prefácios e introduções são escritos, além de ocorrerem mudanças significativas na recepção por parte de leitores-espectadores que têm suas leituras influenciadas por escolhas de atores, cenários, figurinos, entre outras. Já o autor se encontra ainda mais exposto e vulnerável aos mecanismos do mercado e da indústria do entretenimento na era digital, o que pode provocar mudanças em sua própria relação com a obra e, principalmente, em sua relação com o público, influenciando em sua recepção, como a presença ou não nas redes sociais.

Isso nos faz refletir sobre o que de fato pode ser considerado extraliterário, uma vez que, direta ou indiretamente, muitos dos movimentos assim denominados fazem parte da

produção e da recepção literárias, como as editoras, o mercado, a academia, o público, os diversos agentes dessas instâncias, entre tantos outros. A teoria do professor Itamar Even-Zohar, a qual nos permite trabalhar a literatura como um polissistema, traz aos estudos culturais e aos estudos literários a discussão e a análise de diversos outros sistemas que não apenas agem sobre a literatura e dentro dela, mas que a constituem, fazendo assim com que a própria noção de literatura cresça em alcance. Como afirma Carolina Alves Magaldi, professora da Universidade Federal de Juiz de Fora: “Um polissistema é mais do que uma ferramenta teórica voltada para a análise da cultura e da literatura. É uma maneira de compreender o mundo a partir de conexões, impactos e interferências” (MAGALDI, 2018, p. 1).

Segundo a teoria do professor israelense, a literatura deve ser analisada como um polissistema e não apenas uma junção de textos, ainda que estes sejam, obviamente, os produtos literários mais perceptíveis e associados à literatura. Dessa forma, não estaríamos falando apenas de textos, mas de produtos literários, os quais podem ser diversos e estão suscetíveis às modificações no polissistema literário.

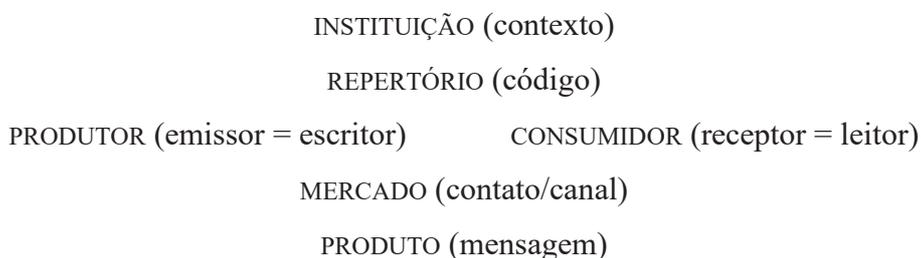
Por “produto” me refiro a qualquer performance (ou algo passível de uma performance) produtora de signos, ou seja, o que inclui um determinado “comportamento”. Assim, qualquer resultado de qualquer atividade pode ser considerada “um produto”, qualquer que seja sua manifestação ontológica (EVEN-ZOHAR, 2013b, p. 43).

Segundo Even-Zohar, “os textos e os repertórios são apenas manifestações parciais da literatura, manifestações cujo comportamento não pode ser explicado por sua própria estrutura. Seu comportamento é explicável no nível do (poli)sistema literário” (EVEN-ZOHAR, 2013a, p. 10). De acordo com o teórico, “já não é ‘textos’, como nos primeiros anos do Formalismo, nem, de modo vago, ‘textos cuja produção está constrangida por normas que regem a atividade literária dominante’, e sim a totalidade, ou melhor, a rede dessas atividades” (EVEN-ZOHAR, 2013b, p. 24-25).

Como explica Luís Fernando da Rosa Marozo, professor da Universidade Federal do Pampa, no Rio Grande do Sul, pode-se dizer, de um modo geral, que “na concepção sistêmica, o texto não é nem o único nem o mais relevante aspecto do sistema literário”. Segundo Morazo, “basta reconhecer que nenhum deles funciona de modo isolado e que as relações que estabelecem entre si afetam ou podem afetar os demais fatores” que constituem o sistema literário (MAROZO, 2018, p. 12).

Para explicar melhor a rede de atividades desses fatores que constituem o polissistema literário, Even-Zohar tomou emprestado o esquema de comunicação do linguista russo Roman

Jakobson para estruturar os elementos constitutivos do seu sistema, o qual se divide da seguinte forma:



Explicando seu esquema criado com base no de Jakobson, Even-Zohar afirma que um CONSUMIDOR consome um PRODUTO que foi produzido por um PRODUTOR, e esse produto requer um REPERTÓRIO comum, cujo uso é determinado por uma INSTITUIÇÃO e é transmitido pelo MERCADO. Dessa forma, os elementos constituintes do sistema literário não são minimizados a conceitos tradicionais e reducionistas. Os produtores, por exemplo, não são confinados a um só papel, como o do escritor, e o leitor passa a ser analisado a partir da ideia de consumidor, “pelo fato de que a literatura em sua recepção não funciona apenas em termos de leitura, pois o sujeito visa participar de outras facetas do sistema literário” (MAROZO, 2018, p. 13). E algumas dessas facetas foram justamente apresentadas e discutidas nesta tese, como o consumo literário por meio das narrativas transmídia.

As ideias de *consumidor* e *produtor* dialogam de forma direta com as mudanças práticas na produção e na recepção literárias aqui discutidas, sobretudo no segundo capítulo, o qual apresentou os novos papéis de autor e leitor na cultura da convergência, assim como toda a teoria dos polissistemas justifica a hipótese levantada nesta tese. A partir da teoria dos polissistemas, é possível compreender o texto como produto das diversas relações que operam na literatura, pois todos os elementos que constituem o sistema literário influenciam direta ou indiretamente a obra. Uma mudança em um desses elementos internos ao sistema representa uma modificação no produto final, como uma tradução intersemiótica para o cinema que ajuda na promoção de um livro, ou a busca pela figura do autor aqui discutida.

Dessa forma, o texto deixa de ser o único elemento de análise, pois passa a integrar um sistema muito maior, e o próprio conceito de literatura é repensado ao incorporar elementos tradicionalmente considerados extraliterários. A obra passa então a ser abordada a partir de um sistema complexo e muito mais amplo, no qual o texto figura, na maioria das vezes, como o produto final, mas não se reduz a ele. A teoria dos polissistemas propõe uma abordagem da literatura que não se restrinja ao texto, mas que se amplie para abarcar a relação com os vários

mecanismos de produção, recepção e circulação, que constituem a literatura como rede (MAROZO, 2018).

Como argumenta Luís Fernando da Rosa Marozo:

É a partir dessas características que somos alertados para a necessidade de perceber a literatura não apenas como uma bolsa de valores na qual alguns textos são mais valorizados que outros, mas sim um estudo sistêmico, o qual tem como prioridade averiguar por quais motivos determinados produtores, produtos e repertórios ganham valores em determinadas épocas por determinadas instituições ou determinados públicos (MAROZO, 2018, p. 10).

Esse pensamento polissistêmico “faz com que seja inserido no processo interpretativo um conjunto de questões econômicas, políticas, culturais etc.” (MAROZO, 2018, p. 18). Em outras palavras, a obra literária “não se reduz a uma forma, visto que em sua realização estão em jogo relações sociais e culturais consolidadas, o que possibilita pensá-la como um bem cultural e uma ferramenta possível de ser estudada” (MAROZO, 2018, p. 10). É nesse sentido que a teoria dos polissistemas dialoga com a hipótese da exumação do autor nesta tese. Na era digital e na Web 3.0, autor e obra estão ainda mais vulneráveis às influências do polissistema literário, pois os elementos que o constituem, como o mercado, os produtores e os consumidores, ocupam hoje novas posições e de formas dinâmicas, passíveis de modificação na liquidez do mundo virtual. Assim como uma mudança em um elemento afeta todo o sistema literário, as declarações de um autor hoje, por exemplo, crescem em alcance na era digital e são capazes de modificar o sistema, a forma como a obra é consumida ou trabalhada pelo mercado.

Ironicamente, essa ideia de relações do polissistema literário, o qual não isola o texto como objeto de análise, pode ser relacionada à “morte do autor” no sentido de que, para Barthes, a produção literária de um sujeito é um “tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004a, p. 62). Segundo Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004a, p. 62).

Analisemos, pois, as afirmações de Barthes. A primeira delas: o texto é um “espaço de dimensões múltiplas”. Se o é — e sim, ele é! —, como o texto bastaria por si só? Entre essas dimensões múltiplas que formam o texto, tanto se encontra sua recepção quanto sua produção. Se são múltiplas, não podemos, ou, pelo menos, não deveríamos analisar somente a escritura mas, também, seus processos de produção e recepção, os diversos sistemas que podem agir

sobre o texto, como, por exemplo, a língua na qual ele é originalmente escrito e a língua para a qual ele é traduzido.

A segunda afirmação: o texto é “onde se casam e se contestam escrituras variadas”. Se o é — e sim, ele é! —, as leituras de um “sujeito” (para usarmos o termo de Barthes) tido como autor, têm o poder de influenciar sua escritura, segundo a afirmação do crítico francês. Se o texto é fruto de escrituras variadas, predecessoras dele, é de se esperar que, dependendo do repertório de um tal autor, sua obra seja uma *tal* obra, e não outra. Logo, estamos falando de uma influência do polissistema literário anterior à materialidade do texto.

Há de se convir que um sujeito (autor) que tenha lido um determinado sujeito (um outro autor), segundo as próprias palavras de Barthes, irá “casar” ou “contestar” sua escritura com a dele próprio ou de um segundo ou terceiro sujeito (também autores). Logo, não apenas o processo de produção da obra de um autor poderia ser levado em conta, mas até mesmo as etapas anteriores a ele, como a construção de seu repertório de “escrituras variadas” antes como leitor. Um autor que consome determinado gênero, ou estilo de escrita, muito provavelmente, segundo o próprio Barthes, será influenciado por tal gênero ou estilo.

E, finalmente, a terceira e última afirmação de Roland Barthes, a qual, ironicamente, poderia ser usada como justificativa desta tese: “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”. Se o é — e sim, ele é! —, não é muito sensato excluir o contexto de produção de uma obra literária a favor da suposta isenção do texto. Os mil focos da cultura de um contexto de produção certamente *não* são os mesmos mil *e* um focos da cultura de outro contexto de produção específico, pois o polissistema literário é sensível às influências que são consideradas externas ao texto, ele é modificado pelos sistemas que agem dentro dele e de acordo com a interação desses mesmos sistemas. Sendo assim, muitas vezes, por trás da busca pela figura do autor está a busca por esse “tecido de citações” que são oriundas de seu contexto social, histórico e cultural, como já demonstrado no capítulo anterior.

Nesse sentido, uma mudança na recepção de um autor por parte do público, por exemplo, ocasionaria uma mudança no polissistema literário e, conseqüentemente, na forma como sua obra é lida, comercializada, analisada etc.; assim como uma ação por parte do mercado ou de qualquer outro elemento do sistema literário também tem o poder de modificá-lo, pois o sistema, segundo Even-Zohar, é uma estrutura heterogênea, dinâmica, versátil e aberta.

No polissistema literário, a figura do autor tem exercido papel determinante no que diz respeito à performance de livros e suas recepções na era digital e na Web 3.0. Em entrevistas, declarações, participações em feiras etc., a depender de como o autor é exposto e do que é dito

e compreendido, não apenas o sistema do mercado reage em conformidade, mas o sistema do público leitor também. Autores famosos e famosos autores, sujeitos e corpos políticos que produzem literatura, literatura identitária, todas essas são peças que deslocam a engrenagem do polissistema literário. O contexto histórico de determinado autor, por exemplo, ou até mesmo a língua na qual esse autor escreve, influencia o sistema literário e, conseqüentemente, a recepção de obras e autores.

Como argumenta o filósofo e teórico da literatura Siegfried Johannes Schmidt, professor na Universidade de Münster, na Alemanha:

Textos literários não são tratados como objetos autônomos ou atemporais; estão articulados com atores e suas condições socioculturais de ação. Conseqüentemente, os textos não são vistos como possuindo seu significado e sendo literários; em vez disso são os sujeitos que constroem significados a partir de textos e eles percebem e tratam textos como fenômenos literários em seu domínio cognitivo pela aplicação de normas linguísticas e convenções que internalizaram no processo de socialização nos seus respectivos grupos sociais (SCHMIDT, 1996, p. 113).

Essas condições socioculturais de ação citadas por Schmidt, que podem ser o mercado, a língua, a academia, entre tantas outras, são responsáveis por formar o polissistema literário. Como demonstrado nos capítulos anteriores, o texto está vulnerável à sua produção e à sua leitura, e ambas estão vulneráveis a questões mais amplas. A depender de uma modificação nos sistemas que formam a literatura, o produto literário será um, e não outro; ou poderá ainda sofrer as influências dessa modificação em sua recepção por parte do público leitor que interpreta o texto em um determinado tempo histórico, a partir de uma determinada condição político-social ou, simplesmente, com uma determinada informação que modifica a recepção de um livro, ou até mesmo de um autor.

Como bem nos lembram Raquel Yukie Murakami, Mestra em teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, e Patricia Trindade Nakagome, professora de Literatura na Universidade Federal de Brasília, no artigo “Autoria em questão na era da cibercultura” (2014): “Há situações em que a força de um aspecto da vida pessoal do escritor interfere no modo de ler sua obra” (MURAKAME; NAKAGOME, 2014, p. 151). Um exemplo desse movimento, no qual uma mudança no polissistema literário (nesta tese, uma mudança no sistema aortal) afeta a recepção de uma obra, é o caso de Carmen Mola, o qual veremos a seguir.

Mola era o pseudônimo de uma escritora espanhola de 48 anos, professora universitária nascida em Madri, casada e mãe de três filhos que escrevia *thrillers* policiais

ultraviolentos em seu tempo livre (GRAHAM-HARRISON; JONES, 2021). Em 2021, seus livros já haviam vendido centenas de milhares de cópias com traduções em 11 idiomas e direitos vendidos para uma tradução para a televisão, e, ainda assim, a pergunta “Quem é Carmen Mola?” permanecia sem resposta. No entanto, como dito pelo português *Diário de Notícias*, “à pergunta de 1 milhão de euros, responderam três homens” (AVÓ, 2021).

Após Carmen Mola ganhar o maior prêmio literário da Espanha para livros inéditos, com seu então manuscrito de *La bestia* (2021), o enigma foi resolvido: “Quem é Carmen Mola? Isso importa?” [...] Afinal, importa. Pelo menos, a partir do momento em que um milhão de euros estava em jogo” (AVÓ, 2021). Três homens subiram ao palco do Prêmio Planeta para receberem o troféu: os roteiristas Agustín Martínez, Jorge Díaz e Antonio Mercero. Após o episódio inesperado, a revelação gerou muita controvérsia e discussão na imprensa mundial e na Internet, principalmente nas redes sociais, sobre o real motivo pelo qual os autores haviam escolhido o nome e a identidade de uma mulher: “Para muito além de usarem um pseudônimo feminino, esses caras passaram anos fazendo entrevistas”, escreveu, no Twitter, Beatriz Gimeno, ex-diretora do Instituto das Mulheres, do governo da Espanha: “Não é apenas o nome — é o perfil falso que eles usaram para atrair leitores e jornalistas. Eles são golpistas” (BERGER, 2021, tradução nossa).⁶⁸

Em defesa, os autores disseram que havia sido uma escolha aleatória, mas alguns críticos afirmaram que, na verdade, esse foi um golpe de *marketing* astuto e, para alguns, inescrupuloso. Como dito pelo jornal *El Mundo*, a ideia de uma professora, mãe de três filhos, que ensina álgebra de manhã e que à tarde escreve romances de violência selvagem e macabra em seu tempo livre foi, ao que tudo indica, uma boa estratégia de *marketing* (BLANCO, 2021). Um dos autores, Antonio Mercero, afirmou ao jornal *El País* que os três amigos não haviam se escondido por trás de uma mulher, mas por trás de um nome (GALINDO; MARCOS; POLO, 2021). Porém, como afirmou Beatriz Gimeno, para a promoção dos livros e de Carmen Mola, houve entrevistas falsas com uma mulher que se presumia ser a autora e, até mesmo, uma foto no *site* da editora mostrando uma mulher de costas para a câmera, sendo identificada como Mola (BERGER, 2021). Após a controversa revelação, a foto antiga foi substituída por uma nova com os três autores que dividiram o prêmio e o valor de 1 milhão de euros.

Esse exemplo se encaixa tanto nas questões identitárias da figura autoral quanto nas questões de mercado e mídia destacadas nesta tese. A “troca” de autores nesse caso afetou todo o polissistema literário, sobretudo a recepção das obras atribuídas a Carmen Mola, fosse por

⁶⁸ “Quite apart from using a female pseudonym, these guys have spent years doing interviews [...] It’s not just the name — it’s the fake profile that they’ve used to take in readers and journalists. They are scammers”.

parte da imprensa e da crítica ou por boa parte do público que se sentiu enganado, especialmente em virtude de questões identitárias de gênero relacionadas ao episódio. Como explica Luís Fernando da Rosa Marozo: “A partir da visão sistêmica, os estudantes e pesquisadores têm uma visão social e cultural ampla” (MAROZO, 2018, p. 17), analisando questões extratexto que podem, como no exemplo citado, modificar a recepção de uma obra.

Isso requer pensar os “textos” como construções por um produtor, inseridos em certo contexto social, vinculados a um discurso de poder moldado segundo certo repertório aceitável e legitimado por determinadas instituições. Outro aspecto relevante nessa concepção de sistema é a abertura para análise de outros aspectos relacionados à literatura, tais como as livrarias, as feiras, as escolas, as premiações etc. (MAROZO, 2018, p. 17).

A partir do exposto, a teoria dos polissistemas nos permite justamente conceber o autor e seu contexto de produção como partes do sistema literário. Esse sistema autoral e tudo o que ele carrega, como o contexto de produção de um livro, por exemplo, tem o poder de agir sobre o produto literário e, especialmente, sobre sua recepção, como nos exemplos citados de Monteiro Lobato, Carolina Maria de Jesus e Carmen Mola, pois autores e obras estão ainda mais suscetíveis a modificações no sistema literário na era digital e na Web 3.0. Veremos, a seguir, como a figura pessoal do autor é capaz de influenciar a recepção literária de seus leitores, sobretudo em um momento no qual esses sujeitos se encontram expostos nas mais diversas mídias, sob os aplausos e as críticas do público leitor, espectador das mídias e internauta nas redes.

4.2 LITERATURA NA ERA DIGITAL: LEITORES CONECTADOS, AUTORES COMPARTILHADOS

Como afirma a citação de Néstor García Canclini que abre esta tese e, em boa medida, a justifica: “As redes virtuais alteram os modos de ver e ler, as formas de reunir-se, falar e escrever, de amar e saber-se amado a distância, ou, talvez, imaginá-lo” (CANCLINI, 2008, p. 54). Esse pequeno trecho é capaz de sintetizar muitas das influências da era digital em nosso mundo, desde as questões artísticas às comportamentais, das questões culturais às intelectuais, das questões práticas às mais subjetivas, como o sentimento humano. Vivemos em um momento histórico no qual nossas vidas têm sido absurdamente influenciadas pelas tecnologias de comunicação, e nas mais diversas instâncias.

Do Brexit à disseminação de *fake news* sobre a pandemia de COVID-19 nas redes

sociais, da invasão do Capitólio norte-americano em 2021 às eleições presidenciais e parlamentares ao redor do globo, dos vários movimentos feministas ao movimento *Black Lives Matter*, da conta bancária à *playlist* de música, da comodidade dos serviços de *streaming* ao encontro amoroso por aplicativos, estamos em pleno momento de transição de um mundo analógico a um mundo digital. E nem sempre sabemos o que estamos fazendo de fato, ou quais podem ser as consequências a médio e longo prazo, mas apenas seguindo o fluxo de novidades e facilidades tecnológicas que não param de surgir. Se a era digital é capaz de influenciar a dinâmica das democracias, as formas de consumo e, até mesmo, aspectos mais subjetivos dos sujeitos, seria muito arrogante ou ingênuo de nossa parte pensar que a literatura pudesse se manter fora desses movimentos.

Atualmente, a Internet tem o poder de mobilizar pessoas como nunca antes se viu na história da humanidade. Assuntos levantados no ambiente virtual repercutem nos meios tradicionais de comunicação, tornam-se pautas em noticiários, jornais e revistas, repercutindo também fora do espaço digital. A agenda política ganha as redes, crises nacionais e internacionais são feitas e desfeitas pelo Twitter; guerras são comentadas, repudiadas ou até mesmo incitadas por líderes mundiais na Internet; decretos, antes de serem publicados no Diário Oficial da União, são publicados nas redes sociais, numa espécie de “Twitter Oficial da União”; notas à imprensa, hoje, são *posts* nas redes por parte de políticos e figuras públicas. Nossa relação com a era digital e as redes sociais atingiu de níveis subjetivos a níveis institucionais. Até mesmo aqueles que não estão presentes na Internet ou nas mídias sociais são afetados, em algum grau, por suas influências.

No entanto, ao contrário do que possa parecer, a necessidade de nos conectarmos a outras pessoas não é uma novidade da era digital: “Humanos sempre experimentaram a urgência em se conectarem, uns com os outros e consigo mesmos” (FRAAD-BLANAR; GALZER, 2018, n.p.). Desde os primeiros estágios da evolução da espécie humana, antes mesmo que nossos antepassados deixassem as árvores para que pudessem desbravar o planeta, nossos instintos de sobrevivência em comunidade fizeram de nós animais sociais, assim como as formigas, as abelhas, os gorilas, entre tantas outras espécies. Ao passo que fomos criando os primeiros traços de cultura, outras questões além do instinto animal passaram a influenciar nossas escolhas pessoais e comunitárias, as quais carregamos até os dias de hoje.

Do ponto de vista evolutivo, um grupo de caçadores proto-humanos, que poderia encontrar algo externo para se unir, tinha mais chance de jantar naquela noite, fosse um amor compartilhado pela deusa da lua ou um desdém compartilhado desses adoradores estranhos da deusa do sol no outro lado da colina (FRAAD-BLANAR; GALZER, 2018, n.p.).

Com o surgimento e a consolidação da Internet e, sobretudo, com a propagação das redes sociais e dos aplicativos de mensagens em escala global, o mundo virtual se tornou um local propício ao surgimento das mais diversas comunidades. Se antes a formação da maioria dessas comunidades dependia, em grande parte, de questões históricas e geográficas, hoje, ela depende mais de questões ideológicas, afetivas, sociais e culturais do que qualquer outra coisa. “Há um instinto humano básico para formar comunidades com outros indivíduos em torno das coisas que têm em comum [...] Se é para fins de empreendedorismo, autoaperfeiçoamento ou para se divertir, os seres humanos encontram desculpas para se unir” (FRAAD-BLANAR; GALZER, 2018, n.p.).

De plataformas acadêmicas e científicas a fóruns de cinema e *games*, dos grupos de WhatsApp ao surgimento e organização de grupos conspiracionistas de extrema-direita na Internet, a rede mundial de computadores permitiu, como nunca antes na história da humanidade, a interação e a união virtual entre indivíduos de qualquer parte do planeta, desde que conectados à rede. Essa facilidade de comunicação e de interação com diversos sujeitos no mundo todo resultou também em uma espetacular facilidade para se formar comunidades virtuais às quais esses sujeitos se sintam, de alguma forma, pertencentes. Comunidades políticas, artísticas, culturais, acadêmicas e científicas, religiosas, sexuais, de gênero, entre tantas outras que se possa imaginar.

Ainda que a urgência em formar comunidades não seja uma novidade na história humana — muito pelo contrário, ela está intimamente ligada ao êxito evolutivo de nossa espécie —, a era digital elevou essa necessidade a níveis inéditos e, sob certa perspectiva, preocupantes. A necessidade de se estar dentro de uma comunidade e de ser visto — e como ser visto — tem se tornado uma questão comportamental e psicológica neste início de século. Ansiedade, depressão, autoestima baixa são apenas algumas das consequências dessa hiperexposição às redes sociais e aos grupos que nelas são formados. Entre essas diversas comunidades virtuais, muitas delas de alcance global, as comunidades de fãs vêm desempenhando um papel importante na recepção de bens e produtos culturais e artísticos na era digital, como a literatura.

Nessas comunidades, e não apenas nas comunidades de fãs, que são abordadas nesta tese em particular, ainda que sejam de alcance global e de formação em diversos aspectos heterogênea, seus membros compartilham as mesmas ideias, os mesmos gostos, interesses e conhecimentos de forma rápida e instantânea pelas redes sociais ou por aplicativos de mensagens. A força dessas comunidades virtuais — as quais já vinham sendo estudadas e prefiguradas pelo sociólogo e professor espanhol Manuel Castells (2003) no início do milênio

— ganha maior projeção com a consolidação das redes sociais. Essa força está justamente no fato de o senso de pertencimento a elas estar muito mais ligado a elementos que são *de fato* compartilhados entre seus membros do que àqueles que são apenas imaginados pelos membros de uma comunidade, ou impostos por convenções sociais e políticas, como no caso das “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson (2008), as nações.

A ligação entre os membros desses grupos, ainda que virtuais, é muito mais direta e considerável para esses sujeitos do que em outras comunidades nas quais eles possam estar também inseridos, como a escola, a família, o país... Comparando de forma simples, é como quando um sujeito se sente melhor interagindo em um grupo do Facebook sobre um tema que gosta do que interagindo no grupo da família no WhatsApp: de um lado, a ligação genuína, do outro, a obrigação social. Isso demonstra como a conexão entre os membros dessas comunidades virtuais é da ordem do comum, relacionada aos mesmos interesses e gostos que são compartilhados dentro dessas mesmas comunidades por seus membros, ainda que possam se limitar apenas à leitura de um livro, à recepção de um filme ou de uma série, ou ao consumo de seus subprodutos (AGNER, 2017), como no caso das comunidades de fãs — o chamado *fandom*.

Fandom se refere às estruturas e práticas que se formam em torno de peças de cultura popular. É um fenômeno muito antigo, muito humano; agir como um fã é provavelmente tão antigo quanto a própria cultura. A história é cheia de narrativas de peregrinações, pessoas viajando para um lugar, não por seu valor estético ou econômico, mas simplesmente para se sentir perto de algo importante (FRAAD-BLANAR; GALZER, 2018, n.p.).

No mundo todo, pessoas que consomem um produto cultural, como um livro, por exemplo, encontram na Internet um local convidativo para construir seus grupos de relações virtuais formados por diferentes indivíduos, os quais, juntos, são responsáveis por formar uma comunidade na qual seus interesses comuns sejam capazes de uni-los: neste caso específico, a leitura de livros. Nesse cenário de conectividade, a Internet tem se tornado um local fértil para discussões literárias: dos *booktubers* aos críticos de Instagram, dos *posts* aos comentários nas redes sociais, sejam eles de leitores comuns, autores, críticos ou estudantes de literatura (CELESTE; DEFILIPPO, 2019; DEFILIPPO; SCHØLLHAMMER, 2019).

Essa presença de discussões literárias na Internet tem causado grandes movimentações na literatura. Como bem nos lembra Juliana Gervason Defilippo, professora da UniAcademia de Juiz de Fora, e Erik Karl Schøllhammer, professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, essa nova dinâmica de consumo literário pelas redes sociais e esses críticos de Internet, sobretudo os *booktubers*, têm:

(i) movimentado o mercado editorial, aumentando a venda dos livros impressos, em uma dinâmica contrária àquela profetizada no início do século acerca da morte do livro; (ii) reavivado os quase extintos clubes do livro, atualmente através de encontros virtuais ou proporcionados e estimulados por livrarias e editoras que veem nesta oportunidade uma forma de divulgação de certa obra ou escritor; (iii) desenvolvido uma importante popularização da literatura e do livro, possibilitando ao leitor — outrora excluído e isolado em sua prática individual e solitária de leitura — a criar redes de compartilhamento, amizade e estímulo através do texto literário; (iv) transformado a estrutura de encontros literários como Bienal do Livro e FLIP, por exemplo, agora mais voltados aos leitores jovens [...]; e, finalmente, (v) inserido nas discussões acadêmicas novos campos de análise, trazendo à tona a questão da formação do leitor diante de uma outra perspectiva, agora não mais oportunizada apenas por um familiar, professor, bibliotecário ou livreiro (DEFILIPPO; SCHØLLHAMMER, 2019, p. 86).

É nesse cenário de grande interação que “a tela e a Internet fazem surgir espaços textuais públicos — como os fóruns de discussão, as famosas salas de bate-papo, os espaços de trocas instantâneas de mensagem [...] e os *blogs* — dos quais todos podem participar” (DI LUCCIO; NICOLACI-DA-COSTA, 2007, p. 668). Como destaca ainda a professora da Pontifícia Universidade Católica de Pernambuco, Adriana Dória Matos, em seu artigo publicado na revista *Hipertextus*, intitulado “Escritores de blogs: a web como espaço de criação e discussão sobre literatura” (2009):

Na medida em que estes espaços virtuais de comunicação ganham maior visibilidade, com um público heterogêneo acessando conteúdos artísticos existentes neles, é possível reconhecê-los como alternativas a suportes hoje tidos como legitimadores da arte, como espaços expositivos (museus, galerias, cinemas, teatros) e produtos editoriais (livros, revistas) (MATOS, 2009, p. 1-2).

Se antes essas discussões literárias se reservavam a clubes de leituras presenciais e a universidades e congressos, hoje elas estão presentes também na Internet, sobretudo nas redes sociais e nas plataformas de vídeo, como o YouTube. Inicialmente, esse espaço virtual de comunicação, heterogêneo, de grande e imediata visibilidade e interatividade, foi ocupado sobretudo pelos fãs das séries literárias de grande sucesso entre o público infantojuvenil. Fosse por meio de debates em fóruns e bate-papos pela Internet ou por histórias paralelas à série escritas e compartilhadas na rede pelos próprios fãs (as chamadas *fanfics*), os leitores dessas séries encontraram na Internet e na Web 3.0 um local produtivo para sua cultura de fãs (AGNER, 2018c).

Como ressaltado pelo crítico e filósofo estadunidense Michael Hardt e pelo também crítico e filósofo italiano Antonio Negri, em *Multidão* (2014): “As singularidades interagem e

se comunicam socialmente com base no comum, e sua comunicação social por sua vez produz o comum. A multidão é a subjetividade que surge dessa dinâmica de singularidade e partilha” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 258). Essa dinâmica destacada pelos autores se intensifica, obviamente, em um contexto de conexão em escala global, o qual a Internet e as mídias sociais proporcionam. Ao mesmo tempo que desejamos ser singulares, também desejamos pertencer a algo, fazer parte de grupos e ser notados e copiados, compartilhados... Essas tensões potencializadas pela era digital, obviamente, não estão fora dos processos literários de produção e recepção. Como bem afirma Roger Chartier em *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (1999): “Refletir sobre as revoluções do livro e, mais amplamente, sobre os usos da escrita, é examinar a tensão fundamental que atravessa o mundo contemporâneo, dilacerado entre a afirmação das particularidades e o desejo do universal” (CHARTIER, 1999, p. 133).

Nessa dinâmica de singularidade e partilha, ressaltada pelos três autores, a cultura de fãs se destaca há muito tempo, desde antes mesmo do surgimento da Internet. Movimentos de fãs ao longo da história, sobretudo na indústria musical, sempre foram parte importante na promoção de artistas e, conseqüentemente, em suas performances de público e vendas. O que a era digital, em particular a Web 3.0, possibilita hoje é uma facilidade de interação entre esses fãs e, agora, em escala global. Outra mudança é que, hoje, não apenas a indústria musical e a cinematográfica tiram proveito da cultura de fãs, mas o mercado editorial também o faz. Se antes não era comum encontrar comunidades de fãs de livros e de autores, hoje é — sobretudo os autores e os livros de grande sucesso na cultura *pop*, os quais se tornam referências para as comunidades de fãs nas redes sociais, especialmente entre os mais jovens.

Para entendermos o funcionamento dessa cultura e suas comunidades, é preciso recorrer ao conceito de “*comunidades interpretativas*”, de Stanley Fish. Em seu polêmico artigo “Is there a text in this class?” (1980), o professor estadunidense descreve a comunicação ocorrida entre uma de suas alunas e um de seus colegas, professor da Johns Hopkins University. No primeiro dia do semestre letivo, o colega de Fish fora questionado por uma de suas alunas: “*Is there a text in this class?*” (Tem um texto nesta aula?). Admitindo que a aluna estivesse se referindo ao texto no sentido material, o professor respondeu à pergunta com o título do livro que os alunos deveriam ler. No entanto, após a resposta do professor, a aluna esclareceu que não se referia ao texto no sentido material, mas ao texto no sentido teórico.

A partir desse exemplo, Stanley Fish demonstra o funcionamento de uma comunidade interpretativa. Tanto a interpretação feita pelo professor quanto a intenção da aluna só foram possíveis, e ambas coerentes, porque os indivíduos estavam incluídos em uma mesma comunidade interpretativa na qual tanto o texto como objeto material quanto o texto em seu

sentido teórico fazem parte de um mesmo universo conceitual, e do qual os dois compartilham conhecimentos comuns: os estudos linguísticos e literários.

Fish defende, pois, a ideia de uma leitura (de texto e de mundo) baseada em pressupostos, normas e valores comunitários compartilhados, o que ele chama de “*comunidades interpretativas*”, as quais são baseadas em convenções, códigos e ideologias compartilhadas por um mesmo grupo. Nas comunidades interpretativas de Fish, “o formalismo é, pois, anulado, da mesma forma que a teoria da recepção como projeto alternativo”; segundo Compagnon, “não existe mais dilema entre partidários do texto e defensores do leitor, já que essas duas noções não são percebidas como concorrentes e são relativamente independentes” (COMPAGNON, 2014, p. 160). Stanley Fish afirma em seu artigo que:

[A] comunicação ocorre somente dentro de um tal sistema (ou contexto, ou situação, ou comunidade interpretativa) e que a compreensão conseguida por duas ou mais pessoas é específica a esse sistema e determinada unicamente dentro dos seus limites [...] é somente em situações – com suas respectivas especificações quanto ao que interessa como fato, quanto ao que se pode dizer, quanto ao que será entendido como argumento – que somos solicitados a entender (FISH, 1992, p. 192).

O conceito de Fish, obviamente, não se aplica apenas às comunidades formadas por admiradores, mas explica de forma muito satisfatória a dinâmica que ocorre nessa relação entre a cultura de fãs e a literatura, sobretudo a recepção e a performance literárias de um livro ou de um autor na cultura da convergência.

As comunidades de fãs são um grande exemplo do funcionamento das comunidades interpretativas de Fish. Nelas, seus membros partilham dos *mesmos* conhecimentos, convenções e referências que fazem sentido para *todos* os indivíduos pertencentes a esses grupos. Ou seja, a partir da leitura de um livro, o leitor passa a fazer parte de uma comunidade interpretativa na qual discussões, *posts*, vídeos e resenhas daquela obra fazem sentido e são compreendidos por outros leitores. Essas referências, ainda que possam variar de intensidade e de uso dentro das comunidades de fãs, são as mesmas para os membros desses grupos, e, às vezes, até mesmo para além deles, a depender do sucesso e do alcance dos livros ou de seus autores. Quanto maiores o alcance e o sucesso de uma obra ou de um autor, sobretudo como produtos da cultura *pop*, maior será a apropriação dessas referências por parte de sujeitos também fora dessas comunidades de leitores.

Essa apropriação de livros e de autores feita pelo público dentro de seus grupos (como a apropriação de personagens, locais, trechos dos livros, cenas icônicas...) e sua imediata interpretação pelos fãs se encaixam no que Stanley Fish chama de “compreensão

compartilhada” (FISH, 1992, p. 205). Como bem afirma o professor norte-americano:

[A] comunicação se dá dentro de situações e que estar em uma situação é estar já em posse de (ou ser possuído por) uma estrutura de pressuposições, de práticas entendidas como relevantes com relação a objetivos e propósitos que já preexistem; é, justamente, na pressuposição destes objetivos e propósitos que qualquer enunciado é imediatamente entendido (FISH, 1992, p. 203).

Essa compreensão compartilhada, dentro da cultura de fãs, encontrou um espaço promissor para a sua consolidação. As redes sociais e a Internet, de forma mais ampla, potencializaram ainda mais essa cultura do público e de compartilhamento do comum, e nos mais diversos nichos artísticos e culturais. Até mesmo a política, pode-se dizer hoje, tem sido influenciada pelas atividades nas redes sociais e nos aplicativos de mensagens mais por uma espécie de cultura de fãs do que por questões de fato políticas.

Cada vez mais, estamos ligados emocionalmente a questões que antes nem sequer gozavam de nossa atenção: o lançamento de um filme ou a liberação dos episódios de uma série no serviço de *streaming*, o próximo *post* na rede social, os *likes* e as visualizações de nossos conteúdos, a interação alcançada, entre tantas outras questões da era digital — questões que estão diretamente relacionadas a nossos comportamentos mais subjetivos e, também, a nossos comportamentos de consumo cultural e de mercado. Nesse cenário, o público leitor passa a ser levado em conta como nunca antes o fora, pois, conectados à rede, os leitores fazem parte da promoção de livros e autores por meio de suas atividades na Internet. Comunidades de fãs e de leitores nas redes sociais têm hoje um grande poder mobilizador, o qual pode assegurar o sucesso ou o fracasso de livros e autores.

Henry Jenkins, em seu livro sobre a cultura da convergência, destaca justamente o papel desse capital emocional na era digital. Segundo Jenkins:

[...] as mídias corporativas reconhecem cada vez mais o valor, e a ameaça, da participação dos fãs. Produtores de mídia e anunciantes falam hoje em “capital emocional” ou “lovemarks”, referindo-se à importância do envolvimento e da participação do público em conteúdos de mídia (JENKINS, 2009, p. 235).

Hoje, a cultura de fãs e a participação ativa nas redes sociais por parte de leitores, espectadores, *gamers*, produtores de conteúdo e internautas de forma geral são alguns dos pontos principais para a indústria do entretenimento. Livros, séries literárias e autores têm se tornado com maior frequência e força referências da cultura *pop* e, conseqüentemente, sofrem os efeitos da cultura de fãs e seu compartilhamento na Internet, sendo uma das grandes responsáveis, hoje, pela exumação do autor na era digital. Os leitores-internautas-espectadores e fãs têm uma ligação sentimental maior com os livros, seus personagens e autores do que o

leitor comum dos séculos XVIII e XIX, o qual ainda não havia sofrido sequer os efeitos em grande escala do televisor e do cinema em sua relação com a leitura, quanto menos ainda os efeitos dessa conectividade por meio das redes sociais, as quais nem sequer existiam.

É preciso destacar, no entanto, que o livro (objeto) já gozava de grande afeto por parte dos leitores do século XVIII, por exemplo, sobretudo pela dificuldade em se obter um exemplar à época, ou ainda pelo capital simbólico da literatura naquele tempo. A mudança essencial está na ligação *afetiva* que hoje se estabelece com os autores, os personagens, cenários e acontecimentos das histórias que ganham vida para além do livro como suporte, e como isso se dá de forma mais *efetiva* por meio da Internet e do compartilhamento com outros usuários da rede, em suas comunidades interpretativas ou em suas comunidades de fãs. Ainda que essa ligação sentimental não seja uma novidade, a forma como ela se dá, sim, o é. As mídias possibilitaram um contato muito mais direto com os autores e um contato muito mais próximo com os personagens e os universos literários, ainda que de forma virtual, por meio de jogos, filmes, séries, *fanfics*...

Assim como o leitor do século XXI lê um livro como se estivesse assistindo a um filme ou jogando um *game*, o leitor de seu tempo, cada qual, foi e ainda será influenciado por fatores extraliterários que têm efeitos práticos e semiológicos em nossa relação com o mundo, de forma mais ampla, e também em nossa relação com a literatura, de forma específica. É importante ressaltar, pois, que nossa cognição como leitores e como sujeitos é também modificada através dos tempos. E a cultura de fãs diz muito a respeito dessas modificações cognitivas e comportamentais em nossa sociedade, sobretudo quando se pensa no poder mobilizador de figuras tidas como influenciadoras, as quais são capazes de induzir opiniões e comportamentos aos seus seguidores e fãs.

Se há fãs, nada mais coerente que haver também a estrela, a figura *pop* a se copiar, a se admirar, a se seguir nas redes sociais, a se ver e ouvir em entrevistas e palestras na Internet, a se deixar ser influenciado por ela. Na literatura, em sua forma estrita (o livro), essa pessoa não é ninguém além do autor. Ainda que no polissistema literário vários agentes possam ser incluídos como “figuras literárias”, quando se pensa na literatura de forma estrita, no entanto, resta-nos apenas o autor e ninguém mais para servir de referência a uma comunidade de fãs. Esse movimento, obviamente, acaba por contribuir para a exumação do autor dentro dessas comunidades. Suas ações se tornam alvo de interesse dos fãs, até mesmo suas aparições públicas se tornam eventos, e suas declarações e entrevistas crescem em alcance e influência, as quais podem, a depender da abertura por parte do leitor, interferir em suas interpretações, pois uma mudança em um dos sistemas pode modificar todo o polissistema literário.

Como já destacava Canclini (2008) em *Leitores, espectadores e internautas*, atualmente nossas leituras são acompanhadas dos mais diversos aparelhos eletrônicos, e em variados ambientes, desde o carro à sala de televisão, além de termos a companhia sempre conveniente das ferramentas de busca na Internet, como o Google, as quais nos auxiliam das mais diversas formas durante nossas leituras — incluindo a leitura desta tese! Essas ferramentas auxiliam o leitor na pesquisa por termos desconhecidos, por localidades geográficas, por críticas e resenhas, por questões culturais e políticas abordadas nos textos, além da busca pela própria imagem do autor, por suas redes sociais, por suas entrevistas e vídeos no YouTube... E essa busca é ainda maior em relação aos autores celebridades, os quais têm atrelados às suas imagens a ideia de fama, riqueza, sucesso e *glamour* e, por isso, são facilmente encontrados na Internet e se tornam referências entre as comunidades de fãs.

Essa figura *glamourizada* do autor, presente em feiras, em *premières* de filmes, em colunas de jornais, capas de revistas e programas de entrevistas cria esse apelo em parte do público que é encantado por essas questões. Como afirma a professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura no século XXI* (2016): “[...] na sociedade do espetáculo, a literatura passou a ser objeto de grandes eventos e os escritores se transformaram em celebridades mais conhecidas do que lidas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 64). E, não podemos esquecer, até mesmo no mundo acadêmico há aquelas “celebridades” que também são mais conhecidas e citadas do que de fato lidas, que movimentam congressos e são revestidas de uma aura de *glamour*, os grandes nomes que muitas vezes são responsáveis por atrair boa parte do público desses eventos acadêmicos — como a própria figura de Perrone-Moisés.

Como nos diz Sérgio de Sá:

Na sociedade dos meios de comunicação de massa, o pensamento vê-se atrelado à imagem. Quantas vezes não relacionamos o que nossos olhos veem com imagens já vistas? No cinema e na televisão, principalmente. E estamos sempre pedindo a esse mundo fora das telas que se pareça com aquele outro. Que tenha o mesmo *glamour*, charme, apelo (SÁ, 2010, p. 13).

No entanto, percebe-se atualmente um interesse *também* no sentido inverso, de que o mundo dentro das telas e dos livros se pareça mais com o outro, o de fora. A democratização do acesso às universidades e às novas mídias fez com que, por exemplo, grupos marginalizados e minorias ganhassem destaque não apenas na Internet mas, também, nas salas de aula e nos grupos de estudos, assim como nos veículos de mídia tradicionais, como a representatividade em campanhas publicitárias, em filmes e séries, em um movimento que surge a partir das novas

mídias (das redes sociais, em sua maioria, onde esses grupos encontram possibilidade de fala) e penetra as mídias tradicionais, como jornais e revistas, rádio, cinema e televisão.

Como afirma Henry Jenkins:

[...] os consumidores estão utilizando novas tecnologias midiáticas para se envolverem com o conteúdo dos velhos meios de comunicação, encarando a Internet como um veículo para ações coletivas — solução de problemas, deliberação pública e criatividade alternativa. De fato, sugerimos que é a ação — e a tensão — recíproca entre a força de cima para baixo da convergência corporativa e a força de baixo para cima da convergência alternativa, que está impulsionando muitas das mudanças que observamos na paisagem midiática (JENKINS, 2009, p. 235-236).

Essa democratização das novas mídias — ou *suposta* democratização, dependendo de um certo ponto de vista — é responsável por provocar um sentimento de proximidade entre o público e o produto consumido muito maior do que aquele provocado pelas mídias tradicionais, historicamente desprovidas de uma interatividade ou de uma conectividade mais dinâmicas que não fossem a correspondência, o telefone ou o fax. A resposta às novas mídias é imediata. Um acontecimento televisionado, como uma apresentação ou um debate político, por exemplo, pode se tornar o assunto mais comentado na Internet antes mesmo que a transmissão televisiva se encerre. Logo, diferentemente das mídias tradicionais, que impõem maior distância entre o público e o objeto, as redes sociais possibilitam uma interatividade imediata, no calor dos acontecimentos.

Além desse movimento (aparentemente) espontâneo causado pela interatividade das redes sociais e de seus usuários, que produzem e procuram conteúdo mais diversificado e representativo; ou ainda essa busca por conteúdos e produtos mais interativos e de fácil acesso, causada, em grande parte, pela comodidade e praticidade dos serviços de *streaming*, as próprias produtoras de conteúdo (editoras, estúdios de cinema, gravadoras, emissoras de televisão, rádios, jornais e revistas, agências publicitárias...) estão com maior frequência buscando essa interatividade e essa diversificação de plataformas nas quais seus conteúdos possam ser encontrados e/ou consumidos.

Não apenas a facilidade para se consumir algum produto mas, também, a facilidade para se produzir algo nas novas mídias é o que, em grande parte, atrai um público cada vez mais sedento por espaço e representatividade. É graças a essas buscas, por interatividade, conexão, espaço de fala, representatividade, coletividade, entre outras, que as produções em diferentes mídias vêm crescendo e ganhando destaque. E a literatura, sem dúvida, também entra nesse movimento. Vários são os exemplos de obras literárias e autores que obtiveram sucesso editorial ou foram (re)descobertos pelas novas gerações de leitores graças à conectividade e ao

compartilhamento em massa da era digital. Dois grandes exemplos desse movimento relacionado à figura do autor são o atual reconhecimento da escritora Carolina Maria de Jesus, como já citado, em grande parte pelas questões sociais e raciais que influenciaram esse reconhecimento tardio, assim como a também tardia afirmação da negritude do escritor Machado de Assis.

Em 2019, surgiu na Internet a campanha “Machado de Assis Real”, movimento encabeçado pela Universidade Zumbi dos Palmares. Vários leitores e ativistas nas redes sociais fizeram campanha por meio de *posts* e compartilhamentos pela recuperação da negritude daquele que é considerado por muitos o maior escritor do Brasil. A campanha consistia em colorizar a icônica foto de Machado de Assis que estampa seus livros, destacando a cor da pele do autor, e disponibilizá-la para que os próprios leitores pudessem fazer a correção. Como explica a matéria do portal de notícias G1:

O site da campanha disponibiliza a nova imagem em diversos formatos para que ela seja inserida em cima da antiga em todos os livros. “Para encorajar novos escritores negros. Para dar a chance de a sociedade se retratar com o maior autor do Brasil. E para que todas as gerações reconheçam a pessoa genial e negra que ele foi”, cita o texto da campanha (G1, 2019).

Ainda que essa reparação histórica da figura do autor pudesse ter sido feita em outro momento, certamente ela não teria a mesma repercussão que aquela obtida na era digital. Seu alcance teria sido menor, assim como a interação com o público e sua adesão poderiam ter sido muito baixas em comparação àquelas atingidas nas redes sociais e no *site* da campanha; e, certamente, não haveria uma mobilização tão grande relacionada ao sujeito histórico do autor, o qual tem cada vez mais se tornado uma referência para a comunidade negra.

Como nos explica a professora de Teoria Literária da Universidade Federal de Minas Gerais, Eneida Maria de Souza, “busca-se no outro a identificação que lhe dá direito de pertencer a um grupo ou a uma tribo”, e essa “passagem da atitude narcisista em direção à identificação tribal e comunitária implica mudanças quanto à abordagem de questões identitárias [...]” (SOUZA, 2011, p. 33), sobretudo na era da Internet e das redes sociais, as quais são fundamentalmente comunitárias. Essa identificação tribal citada por Eneida de Souza é o que faz, por exemplo, com que questões sociais e raciais sejam levadas em conta na exumação do autor, nessa busca por seu sujeito histórico que carrega consigo questões de pertencimento e de identidade não apenas pessoais, mas de toda uma comunidade.

Chimamanda Ngozi Adichie, J. K. Rowling, William Shakespeare, J. R. R. Tolkien, John Green, Paulo Coelho, Agatha Christie, Stephen King, Conceição Evaristo, Nicholas

Sparks, Jane Austen, Antoine de Saint-Exupéry, Toni Morrison, Douglas Adams, Clarice Lispector, George R. R. Martin, Arthur Conan Doyle, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, James Baldwin, Maya Angelou são apenas alguns dos exemplos de autores que se tornaram celebridades da cultura *pop* (em vida ou após a morte), ou se tornaram referências para comunidades de fãs por conta de seus trabalhos de grande sucesso de crítica e de público, assim como por questões de gênero, classe e raça retratadas em seus trabalhos literários, ou presentes em seus próprios sujeitos históricos, por conta de suas representatividades sociais, como no exemplo de Machado de Assis.

Essa identificação com o conteúdo de um livro ou até mesmo com a figura de um autor não é novidade, mas se intensifica na era digital por sua facilidade de acesso a conteúdo e o compartilhamento deste. No capítulo “Leitores conectados, leituras compartilhadas”, do livro *Estudos interdisciplinares em educação, comunicação e novas tecnologias* (2018a), atento ao fato de que, nos dias de hoje, “não basta apenas ler, mas é preciso mostrar que se leu e o que se leu em suas redes sociais, compartilhando suas leituras (o conteúdo dos livros), bem como suas experiências de leitura (o conhecimento adquirido, opinião, crítica)” (AGNER, 2018a, p. 368). Nossas leituras (digo, *nós*, os leitores-internautas, as novas gerações virtualmente conectadas) são agora acompanhadas de *posts* e *stories* em redes sociais para que nossos seguidores saibam que estamos lendo e, talvez ainda mais importante para esses “leitores internautas”, *o que* estamos lendo.

Dessa forma, estamos não apenas compartilhando uma leitura que acreditamos ser digna de compartilhamento mas, também — e certamente este é o maior fator motivador das redes sociais —, interagindo com outros “leitores internautas” e, de forma mais ampla, com outros sujeitos, no geral, que compartilham dos mesmos gostos literários, ou, ainda, dos mais diversos gostos e interesses sociais e culturais, posto que a leitura de um livro pode dizer algo a respeito do leitor, mesmo que de forma superficial.

Esse compartilhamento da leitura acaba por formar redes de conexões sociais e de interações muito mais amplas que o clube do livro tradicional, e indo muito além de questões puramente literárias. Sem as limitações físicas e geográficas, a interatividade com outros leitores ou com os potenciais leitores de um livro ou, até mesmo, com o autor que se está lendo é um dos fatores que motivam esses “leitores internautas” a compartilhar suas leituras e a interagir com outros sujeitos, numa espécie de *roda de histórias* do século XXI, adaptada às novas tecnologias de comunicação, deslocando-se do centro da aldeia para as redes sociais: “Uma vez conectados, suas leituras são compartilhadas, seja nas redes sociais, nos fóruns de discussão ou nos grupos de leitura espalhados pela Internet, isso sem contar ainda os *blogs* e

canais de vídeo destinados exclusivamente a conteúdos literários” (AGNER, 2018a, p. 370).

Com bem afirmam os professores Rogério de Souza Sérgio Ferreira e Marina Leite Gonçalves:

As novas tecnologias da imagem foram assimiladas pelo imaginário contemporâneo e o texto literário representa um lugar privilegiado para presenciar os efeitos desse fenômeno, tanto em procedimentos criativos como em receptivos. Não são poucas as experiências de escritores que utilizam as ferramentas do computador para dinamizar suas poéticas e também não são poucos os leitores que recorrem à tela do computador para lerem tanto a ficção como a crítica literária (FERREIRA; GONÇALVES, 2014, n.p.).

Com essas facilidades tecnológicas da era digital, cada vez mais nos sentimos tentados a conhecer a cara por trás do texto. Não satisfeitos, ainda queremos segui-la em nossas redes sociais, curtir suas fotos, seguir seus passos para além do ofício de escritor, conhecer seus gostos e suas crenças, até mesmo em relação a autores já mortos. Essa inserção da figura do autor na cultura *pop* atinge níveis extremos quando se consideram, por exemplo, os autores já falecidos que podem ser encontrados nas redes sociais com perfis ativos e oficiais, verificados pelas empresas de mídia digital, como no Facebook.

Até a escrita desta tese, Dostoiévski contava com mais de 3,9 milhões⁶⁹ de seguidores no Facebook, Oscar Wilde, 3,4 milhões,⁷⁰ e George Orwell, 2,5 milhões.⁷¹ Na mesma rede social, Virginia Woolf,⁷² Franz Kafka,⁷³ Charlotte Brontë,⁷⁴ Charles Dickens⁷⁵ e Jane Austen⁷⁶ somavam mais de 1 milhão de seguidores cada. Isso mostra como as redes sociais têm o poder de manter autores vivos na mente e nos celulares e computadores de leitores conectados à Internet no mundo todo, além de demonstrar como a interação do público nas redes sociais e seus compartilhamentos de leituras e de sujeitos contribuem para a performance de autores e livros, como no caso a seguir.

No ano de 2020, o mercado editorial brasileiro foi marcado pela ascensão de um romance de grande sucesso de crítica e de vendas, alavancadas sobretudo pelas redes sociais e pelo poder dos algoritmos de disseminar conteúdos e conectá-los aos usuários da Internet. Em apenas dois meses, após a grande repercussão do romance nas redes sociais, entre novembro e dezembro de 2020, o livro chegou a vender mais de 45 mil cópias, número bastante expressivo

⁶⁹ <https://www.facebook.com/FyodorDostoevskyAuthor/>.

⁷⁰ <https://www.facebook.com/OscarWildeAuthor/>.

⁷¹ <https://www.facebook.com/GeorgeOrwellAuthor/>.

⁷² <https://www.facebook.com/VirginiaWoolfAuthor/>.

⁷³ <https://www.facebook.com/FranzKafkaAuthor/>.

⁷⁴ <https://www.facebook.com/CharlotteBronteAuthor/>.

⁷⁵ <https://www.facebook.com/CharlesDickensAuthor/>.

⁷⁶ <https://www.facebook.com/JaneAustenAuthor/>.

para o mercado editorial interno do país (BATISTA JÚNIOR, 2021).

Torto arado (2019), romance aclamado pela crítica e vencedor de diversos prêmios (entre eles, o prêmio Jabuti 2020), é um exitoso exemplo de sucesso literário alcançado nas redes sociais: “Mais do que a vendagem, bem superior à média obtida nos últimos anos até mesmo por grandes nomes da literatura nacional, impressiona a repercussão do romance de Itamar Vieira Junior em redes sociais como o Instagram” (MARCELO, 2020). Como explica a matéria publicada no *site* da revista *Piauí*, “O livro que voou nas redes”, o pico de vendas de *Torto arado* coincidiu “com o *boom* de menções do livro e de seu autor nas redes sociais, em um *match* perfeito entre algoritmo e literatura de qualidade” (BATISTA JÚNIOR, 2021).

De acordo com a ferramenta digital CrowdTangle, que mensura interações nas redes sociais, “*Torto arado* virou sinônimo de likes e compartilhamentos” (BATISTA JÚNIOR, 2021). Em sete meses, entre agosto de 2019 e meados de fevereiro de 2021, a obra contava com mais de 41 mil interações no Facebook, ao passo que Itamar Vieira Junior alcançou mais de 49 mil, ultrapassando as interações do próprio romance. Já no Instagram, o engajamento do público foi ainda muito maior: mais de 350 mil interações com o nome do livro e outras 281 mil com o nome do autor. Ainda segundo a ferramenta, “mais de 50% das postagens em ambas as redes se deram entre novembro de 2020 e janeiro de 2021. No Instagram, foram 50,6 mil menções só no dia 11 de dezembro” (BATISTA JÚNIOR, 2021). Como explica Leandro Sarmatz, sócio e editor da Todavia, editora que publicou o livro no Brasil em 2019, “*Torto arado* rompeu a bolha da literatura e passou a ser postado e comentado por integrantes de toda a sociedade” (BATISTA JÚNIOR, 2021).

Em uma entrevista ao jornal *Estado de Minas*, Itamar Vieira Junior, autor do livro, comenta a respeito não apenas do compartilhamento da leitura do romance por parte do seu público mas, também, da sua estreia nas redes sociais como autor, justamente para a promoção de seus trabalhos:

Eu tenho acompanhado as redes sociais para divulgação do trabalho. Só abri uma conta no Instagram em 2018, depois que contatos começaram a divulgar leituras do meu livro anterior, *A oração do carrasco*. Passei a ter uma conta no Facebook em 2012 para divulgar o meu livro de contos, *Dias*. Acho interessante essa forma de estabelecer contato entre o autor e o leitor, algo inimaginável nos meus primeiros anos de leitura (VIEIRA JUNIOR; In: MARCELO, 2020).

O sucesso de público alcançado no compartilhamento de *Torto arado* nas redes sociais e o relato de Itamar Vieira Junior justificam a escrita desta tese de forma muito expressiva e exemplificam de forma concreta as discussões aqui levantadas. Suas palavras são exemplo e

resumo concretos de como as redes sociais influenciam as formas de se produzir, divulgar e consumir literatura na era digital, e de como as comunidades virtuais que se formam em torno dessas obras são capazes de promover livros e autores.

Na era digital, nos lembra Elizabeth Gonzaga Lima, “o escritor é convocado a compor essa cena e, com as mídias digitais, ter perfis em redes sociais, entrevistas no YouTube, participação em *blogs* construídos pelas editoras (alguns pelos próprios escritores)” (LIMA, 2016, n.p.). Ou, ainda, como sintetizado por Itamar Vieira Junior: “A rede social cumpre o papel de boca a boca, nenhum autor pode ignorar esse fato na hora de lançar um livro” (BATISTA JÚNIOR, 2021). Pode-se afirmar então que essas ações na era digital “se tornam quase uma obrigação para que o autor enrede o leitor nas malhas da rede, o que, por outro lado, provoca o efeito colateral da superexposição [...]” (LIMA, 2016, n.p.), a qual deixa esses autores ainda mais vulneráveis ao público.

Na cultura de fãs, autores e leitores se tornam, pois, agentes do processo de recepção literária, compartilhando conteúdo na Internet e atraindo mais público a um trabalho literário ou a uma figura autoral, atingindo grande sucesso por meio dos compartilhamentos nas redes sociais por parte dos leitores e pela ação dos algoritmos. Se a publicidade de uma obra nas livrarias, principalmente nas grandes cidades, onde os grandes estabelecimentos se concentram, atinge tão somente o público em potencial que frequenta esses espaços, o compartilhamento desses livros por leitores em suas redes sociais, ao contrário, é muito menos restrito e tem um alcance significativo. Como nos lembra Jenkins: “O consumo tornou-se um processo coletivo” (JENKINS, 2009, p. 30).

A circulação de conteúdos — por meio de diferentes sistemas de mídia, sistemas administrativos de mídias concorrentes e fronteiras nacionais — depende fortemente da participação ativa dos consumidores. [Isso] representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos (JENKINS, 2009, p. 29-30).

Na era digital, essa busca pelo autor é amplamente facilitada pelos meios de comunicação e por essa atividade do público, destacada por Jenkins, o qual parte em busca na Internet dessa figura por trás do livro e de seu contexto de produção. Porém, algumas vezes, essa descoberta do autor nem sequer demanda do leitor a iniciativa de buscá-lo por conta própria, pois as mídias hoje fazem questão de expor os autores sem muito esforço por parte do leitor. Muitas vezes, essa exposição acaba por influenciar a recepção literária, como quando declarações controversas de autores são televisionadas em programas e noticiários, ou são publicadas em jornais, *sites*, revistas e redes sociais, o que pode afetar a recepção de suas obras;

sobretudo se considerarmos a *cultura do cancelamento*, na qual pessoas, empresas, instituições e produtos artísticos e culturais são “cancelados” em virtude de declarações e posicionamentos políticos e sociais.

Um acontecimento que constitui um bom exemplo desse movimento são as declarações de cunho partidário ou político-ideológico feitas por autores (vivos ou mortos), as quais têm o poder de influenciar seu público leitor, mesmo décadas após as suas publicações ou suas mortes. Com os autores vivos, esse movimento é ainda mais intenso, devido à presença ainda física e ativamente política de seus sujeitos. Graças à grande exposição de autores nas mídias e à relação mais próxima com os leitores por meio das redes sociais, autor e obra são facilmente confundidos pelo público, principalmente pelo fato de que, hoje, parte da obra de um autor se faz também por sua performance nas mídias. Como argumenta Sérgio de Sá:

O escritor do novo milênio se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz nos *media*, porque a arte está obrigada a aparecer — ou a resistir, dirão alguns, como Sarlo — “diante da abundância obscena do mundo audiovisual”. Os contatos se estabelecem entre esse intelectual e um público formado audiovisualmente. As ideias acabam ficando fora do livro, nos *media*. Os *media* prevalecem sobre outras instâncias da sociedade como determinantes de postura, de lugar de avaliação da obra (total, e não apenas o texto narrativo), de esfera solitária de difusão de ideias. Assim, o prestígio está estritamente relacionado à capacidade individual para a performance. O escritor é convocado a falar no lançamento do livro. Concede entrevistas, ganha resenhas (SÁ, 2010, p. 20, grifos do autor).

Essa interação autor-mídia-leitor faz com que as declarações de autores cresçam em alcance e importância para a recepção de suas obras, sobretudo em relação a um público (sociedade) cada vez mais motivado por paixões, tanto no sentido afetivo quanto no sentido patológico. Vivemos em um momento no qual a declaração de um autor, sua posição pessoal em relação a diversos temas, pode fazer com que seu público aumente consideravelmente ou diminua drasticamente, ou ainda que mude de um espectro político e social para outro. É então nesse sentido que a teoria dos polissistemas nos ajuda a compreender esses movimentos. Uma pequena mudança no polissistema literário, como a declaração de um autor, pode modificá-lo completamente, sobretudo nas dinâmicas de comunidades de fãs e interpretativas. Esse caminho, aliás, vem sendo tomado com maior frequência por leitores em geral, sobretudo por conta da recente cultura de cancelamento e por conta de debates e repercussões de posicionamentos políticos e ideológicos de autores nas comunidades virtuais, dos vivos ou dos já falecidos.

Com maior frequência, as corporações (editoras, estúdios, produtoras, agências de

publicidade etc.) têm reforçado as comunidades e a cultura de fãs como peças importantes para o sucesso (ou não!) da recepção de um livro ou de suas traduções intersemióticas. Esse compartilhamento de conteúdo ou referências a um livro ou a determinado autor não é feito apenas de forma orgânica dentro da cultura de fãs e da dinâmica das redes sociais, pois alguns autores *não querem* estar mortos. O diário íntimo do autor está, hoje, nas redes sociais. Eles próprios se colocam à exposição dos leitores e, até mesmo, tomam para si questões interpretativas de seus trabalhos, como no exemplo a seguir.

No topo das listas de mulheres e personalidades mais ricas e influentes do mundo, J. K. Rowling se tornou uma figura pública que posta declarações das mais diversas em seu Twitter: desde política a questões de gênero e raça. Mas ela não se limita a essa figura pública. Rowling também reforça sua figura autoral, muitas vezes de forma autoritária e centralizadora, chamando para si a responsabilidade interpretativa de diversos fatos presentes ou subentendidos em suas obras. E, aqui, é preciso destacar: não apenas em relação aos seus livros mas, também, em relação às suas traduções intersemióticas — filmes e peças de teatro.

Um dos episódios dessa interferência da autora, um dos mais comentados e discutidos entre os leitores e fãs da série, entre várias de suas declarações a respeito da história, foi sobre um dos personagens mais queridos e mais importantes do universo de *Harry Potter*. Rowling havia declarado por vontade própria que o personagem Alvo Dumbledore, diretor da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts e um dos bruxos mais poderosos de seu mundo mágico, era gay.

Essa informação, obviamente, não estava presente nos livros ou nos filmes da série *Harry Potter*, e, por isso, se caracteriza como uma das maiores intervenções da autora na interpretação de seu texto. Sua declaração movimentou não apenas a comunidade de leitores e fãs, mas parte considerável da mídia. Revistas, jornais e agências de notícias das mais respeitadas no mundo repercutiram a declaração de Rowling como se o personagem fosse uma figura pública real. Apesar de não abordar diretamente a sexualidade do personagem nos livros, a partir dessa informação dada pela autora é, sim, possível estabelecer ligações na história e no próprio texto que contribuam para a construção da homossexualidade do personagem. De forma mais objetiva, destaca-se sua relação com o bruxo Gerardo Grindelwald, um antigo amigo que se tornaria um de seus maiores inimigos.

Porém, caso o leitor queira ter a liberdade de não se deixar influenciar por essa declaração da autora, essa informação em nada prejudica a leitura, e o personagem pode ser lido como o leitor bem entender, assim como sua relação com Grindelwald. No entanto, há um aspecto fundamental pelo qual não há como escapar da *autoridade* de Rowling, neste caso, para decidir ela mesma a sexualidade de seu personagem. A história de Alvo Dumbledore e Gerardo

Grindelwald se tornou uma narrativa transmídia a partir de 2016, ano de lançamento da franquia cinematográfica *Animais Fantásticos* (Warner Bros.). Com roteiro escrito por Rowling, a história narra acontecimentos do universo de *Harry Potter*, mas anteriores à série e os quais não estão presentes nos livros, exceto por uma questão: a relação entre Dumbledore e Grindelwald.

No último livro da série, há um pequeno relato dessa relação, sem se aprofundar em questões mais específicas, como a relação afetiva entre os personagens. No entanto, nos filmes, essa relação não é meramente implícita como no livro, os sentimentos homoafetivos de Dumbledore são externalizados pelo próprio personagem. E, em contraposição à liberdade interpretativa do texto como suporte de uma história, as imagens e as falas de um filme não podem ser escolhidas pelo espectador. Logo, o leitor-espectador de *Harry Potter*, a partir do momento em que tem contato com os filmes de *Animais Fantásticos*, nos quais a homoafetividade de Dumbledore é visualmente narrada, não pode mais se desligar desse fato, pois a relação aprofundada nos filmes é a mesma do trecho que se encontra presente no último livro da série de forma superficial. Este é um grande exemplo de narrativa transmídia, na qual um meio interfere na interpretação do outro, pois o personagem ganha vida em duas mídias distintas, em duas abordagens diferentes, porém de uma mesma história; além, é claro, de um grande exemplo da interferência da *autora-roteirista* na interpretação do *leitor-espectador*. Como argumenta Suman Gupta particularmente a respeito de J. K. Rowling:

Suas declarações sobre os livros de *Harry Potter* são tomadas como evangelho [...] O autor foi incorporado ao fenômeno *Harry Potter*. Assim como os leitores, sem saber, se tornam participantes do fenômeno de *Harry Potter*, eles estão dentro do fenômeno, e não separados dele por uma distância analítica, e Rowling também está, como autora (GUPTA, 2009b, p. 33-34, tradução nossa)⁷⁷.

A intenção autoral se encontra no pacto subjetivo entre autor e leitor, o qual estabelece até onde vai a vontade do autor, isto é, suas escolhas como escritor, seu estilo literário, os caminhos pelos quais o texto é capaz de guiar o seu leitor, e onde começa a liberdade deste. Trata-se de uma negociação entre as duas partes, a fim de garantir o equilíbrio entre os dois lados da balança interpretativa. Porém, algumas vezes, essa balança pode se encontrar em desequilíbrio. Um movimento mais explícito do autor, uma influência mais incisiva e que vá além do texto é uma quebra desse pacto até então subjetivo. Na maioria das vezes, essa quebra se dá por meio de declarações de autores em entrevistas e por meio de suas presenças nas

⁷⁷ “Her statements on the Harry Potter books are taken as gospel [...] The author has been incorporated into the Harry Potter phenomenon. Just as unthinking readers become participant in the Harry Potter phenomenon, are within the phenomenon rather than at any analytical distance, so too is Rowling as the author”.

mídias. Essa quebra do pacto subjetivo é a abertura para um pacto mais amplo que engloba questões midiáticas, políticas, históricas, mercadológicas, sociais, entre tantas outras.

Para além das questões literárias ou narrativas, em que alguns autores influenciam na interpretação de suas histórias, usufruindo sua *autoridade* para dizer “o que é” e “o que não é” em suas obras, a figura pessoal do autor também tem influenciado cada vez mais na recepção de trabalhos literários por meio de declarações, posicionamentos políticos e ideológicos de seus sujeitos históricos, tanto no caso de autores vivos quanto de autores (de fato) mortos, explicitando justamente a dinâmica desse novo pacto agora ampliado; e Rowling também é um exemplo desse movimento.

Como já dito, de seus gostos pessoais às suas ideologias políticas, J. K. Rowling provoca uma comoção global com suas declarações. Por meio de sua conta oficial no Twitter,⁷⁸ com mais de 14 milhões de seguidores até a escrita desta tese, Rowling responde diretamente aos mais diversos comentários dos fãs e às perguntas dos leitores a respeito da série. Com esse contato direto e recorrente com os fãs e leitores de *Harry Potter*, J. K. Rowling é sempre notícia em *sites*, jornais e revistas por revelar segredos e curiosidades da série e de seus personagens que não foram contemplados pelos livros (VINCENT, 2016), assim como por suas declarações pessoais.

Como de costume, em meados de 2020, algumas dessas notícias sobre a autora tiveram relação justamente com declarações feitas em sua conta oficial no Twitter. No entanto, essas mesmas declarações não foram a respeito da série ou de seus personagens. Rowling causou polêmica mundial ao postar uma série de tuítes de cunho transfóbico em seu perfil na rede social (SHENNAN, 2020; SMITH, 2020). As críticas vieram de seus seguidores, leitores e fãs, de outros autores e celebridades e, até mesmo, de atores da série *Harry Potter*. Muitos leitores que se sentiram diretamente atacados pelas declarações de Rowling se utilizaram de suas próprias redes sociais para demonstrarem o descontentamento com a autora e engrossarem o coro de cancelamento daquela que durante duas décadas fora reverenciada por uma comunidade planetária de leitores e fãs (conhecidos como *Potterheads*).

Cabe aqui ressaltar que, ao longo dos anos, por conta de toda a comoção causada pelo fenômeno *Harry Potter*, seus leitores e fãs desenvolveram uma ligação afetiva com a série, com seus personagens, cenários, objetos e símbolos, além, é claro, de uma ligação afetiva também em relação à sua autora. Logo, qualquer declaração de Rowling automaticamente cresce em alcance e adquire um *status* para além de sua figura como escritora, pois seu público não é

⁷⁸ https://twitter.com/jk_rowling.

apenas leitor mas também fã, admirador de sua figura pública para além das contracapas e das orelhas dos livros. Foi nesse cenário que suas declarações de cunho transfóbico ganharam as manchetes de jornais e revistas do mundo todo e causaram um alvoroço nas redes sociais.

Com toda essa repercussão, os leitores comuns, talvez pela primeira vez desde que leram um livro de literatura, tiveram que lidar com questões que há anos vêm sendo debatidas nos estudos literários: as questões de autoria. Um número significativo de leitores de *Harry Potter* ao redor do mundo não foi capaz de separar a autora da obra, e o nome e a imagem de Rowling, que durante muito tempo serviram de grife para as editoras e para a Warner Bros., deixaram de ser usados pela gigante do entretenimento, que colocou a autora de lado após as polêmicas. Mais uma vez, o mercado trabalha ou esconde a figura do autor da forma que melhor o beneficiar.

Essa dificuldade em separar o autor de sua obra se torna ainda mais difícil na relação entre J. K. Rowling e *Harry Potter* justamente por conta dessa presença constante e ativa da autora na recepção de seus livros por meio de sua rede social. Sua conta *pessoal* no Twitter foi por anos o perfil oficial pelo qual a autora não apenas se posicionava como sujeito político mas, também, como a autora de *Harry Potter*. Por anos, os posicionamentos pessoais de Rowling e sua fala como autora se confundiram em meio aos milhares de tuítes postados em seu microblogue. Como Foucault já havia deixado claro, a função autor varia através da história e a depender das sociedades nas quais está inserida e, podemos acrescentar, a depender dos mecanismos nos quais ela também está inserida. Como explica Beatriz Cintra Martins, hoje, “a comunicação pelas redes eletrônicas promove um novo deslocamento na função autor, que passa a ser predominantemente interativa, fluida e reticular” (MARTINS, 2014, p. 56).

Até mesmo autores que não postam declarações nas redes sociais são hoje alvo da mobilização destas, como no exemplo de Elizabeth Bishop, poeta estadunidense falecida em 1979. Em 2019, anunciou-se que Bishop seria a grande homenageada da Festa Internacional de Paraty do ano seguinte, a Flip 2020. A escolha da autora como homenageada gerou revolta nas redes sociais, com leitores, escritores e críticos rotulando a decisão de “lamentável”, “insultuosa” e “politicamente melancólica” (EXAME, 2019). As críticas surgiram, sobretudo, por conta dos posicionamentos políticos de Elizabeth Bishop durante o Golpe Militar de 1964, no Brasil, e suas declarações nada cordiais a respeito do país e de poetas brasileiros. Grande parte do público na Internet, aliás, só teve conhecimento dessas declarações da autora por conta do compartilhamento nas redes sociais, onde a repercussão foi grande.

Logo após o anúncio da Flip, o poeta e diplomata Felipe Fortuna foi um dos primeiros a publicar nas redes sociais trechos de textos de Bishop com críticas e visões negativas a

respeito do Brasil, de poetas nacionais e de toda a poesia da América Latina, como o trecho escrito em uma carta da autora endereçada ao amigo e também poeta estadunidense Robert Lowell: “Manuel Bandeira é delicado e musical e tudo o mais — nada parece sólido ou realmente ‘criado’ — é tudo pessoal e tendendo para o frívolo”; e ainda completa: “Um bom poema de Dylan Thomas vale mais do que toda a poesia sul-americana que já vi, com a exceção, possivelmente, de Pablo Neruda” (FORTUNA; GABRIEL; NIKLAS, 2019).

A editora e escritora Simone Paulino, da editora Nós, desistiu de publicar o ensaio biográfico *On Elizabeth Bishop*, escrito pelo crítico irlandês Colm Tóibín, depois de ler — nas redes sociais! — as declarações de Bishop favoráveis ao regime militar no Brasil. A escritora portuguesa Alexandra Lucas Coelho comentou em uma rede social que não compreendia a escolha da autora norte-americana por parte da Flip, ressaltando as impressões de Bishop sobre o Brasil e seu apoio ao Golpe de 1964 (FORTUNA; GABRIEL; NIKLAS, 2019).

O autor Ricardo Lísias postou em seu perfil no Instagram que não iria ao evento como forma de protesto pela escolha de Bishop, a qual classificou como “Lamentável.” Lísias fez questão de destacar o exercício de separar o autor da obra, afirmando que “não devemos jogar fora a obra de quem falou besteira”, mas ressaltou que tal escolha não poderia ter sido feita em um momento histórico como o de 2019/2020. Aliás, todos esses autores citados fizeram questão de ressaltar o momento político vivido pelo Brasil quando da escolha de Bishop: um governo de extrema-direita no poder, fomentando discursos fascistas e fazendo acenos ao regime militar (FORTUNA; GABRIEL; NIKLAS, 2019).

Outro episódio parecido, esse de repercussão mundial, foi o Prêmio Nobel de Literatura de 2019 para o autor austríaco Peter Handke. Como resume a manchete do *El País*: “Escritores contra o Nobel de Peter Handke: Joyce Carol Oates, Salman Rushdie e Slavoj Žižek criticam a entrega do prêmio de literatura ao escritor austríaco” (AGUILAR, 2019). A polêmica com Peter Handke está relacionada às guerras da antiga Iugoslávia, por conta de sua postura de apoio ao líder sérvio Slobodan Milošević, o qual, ao não aceitar a independência dos países da República Socialista Federativa da Iugoslávia, deu início a intensas guerras civis nos territórios da federação, marcadas por perseguições étnicas e crimes contra a humanidade em um dos conflitos mais sangrentos da Europa desde a Segunda Guerra Mundial. Em 2006, Peter Handke discursou no velório do ex-presidente iugoslavo, encontrado morto aos 64 anos em uma cela na prisão de Haia, acusado de genocídio e crimes de guerra.

Poucas horas depois de se tornar pública a escolha da Academia Sueca, a PEN America (organização sem fins lucrativos que trabalha para defender a liberdade de expressão nos Estados Unidos e no mundo todo por meio do avanço da literatura e dos direitos humanos)

emitiu um comunicado escrito por sua presidente, Jennifer Egan, romancista vencedora do Prêmio Pulitzer, condenando a decisão do Nobel. A nota repudiava a escolha de “um escritor que persistentemente colocou em dúvida crimes de guerra minuciosamente documentados” (AGUILAR, 2019).

O jornalista e autor britânico Hari Mohan Nath Kunzru afirmou: “Mais do que nunca, precisamos de intelectuais que sejam capazes de fazer uma firme defesa dos direitos humanos” (AGUILAR, 2019). A romancista estadunidense Joyce Carol Oates, autora que se destaca por sua atividade proeminente no Twitter, escreveu em um *post* em seu perfil pessoal no microblogue: “O que é essa simpatia aos executores e não às vítimas? Normalmente, os escritores estão instintivamente do lado dos oprimidos e desamparados. É desconcertante para muitos observadores; não é muito diferente do negacionismo do Holocausto. Por quê?” (AGUILAR, 2019).

Já o dramaturgo norte-americano Dan Therriault argumentou que o inglês Harold Pinter, ganhador do Nobel de Literatura em 2005, também expressou publicamente seu desacordo com os bombardeiros da OTAN e dos EUA no conflito dos Balcãs, assim como Peter Handke, e que, na época, não foi tão criticado ao receber o Nobel (AGUILAR, 2019). No entanto, cabe ressaltar que, em 2005, redes sociais como Facebook e Twitter nem sequer existiam, não havia *smartphones* com acesso à Internet e os computadores pessoais com acesso à rede não eram tão populares como são hoje. É justamente esse compartilhamento nas redes sociais e a grande repercussão atingida na Web 3.0 que mobiliza grande parte das pessoas a expressarem suas opiniões acerca de livros e autores na Internet, como nos casos citados.

Não resta dúvida, a partir de todos os exemplos apresentados nesta tese, de que as maneiras de ler vêm sendo modificadas pela era digital. Porém, as modificações nas formas de ler não são novidade, como muitos pensam, e estão longe de ser uma exceção. Em *O Rumor da Língua* (2004), no capítulo intitulado “Da leitura”, Roland Barthes disserta a respeito das práticas de leitura e algumas de suas mudanças. Dentre elas, o autor ressalta que “durante muito tempo, quando a leitura era estreitamente elitista, havia deveres de leitura universal” (BARTHES, 2004b, p. 34). Como o próprio autor destaca adiante, o que era lido à época tinha mais a ver com a moda ou com o lugar social do leitor (podemos aqui citar como exemplo, em uma sociedade machista, os livros que supostamente deveriam ser lidos por mulheres) do que com aquilo que se deveria ler de forma geral — por exemplo, o chamado “cânone”.

É certo que esses deveres de leitura universal, como Barthes os chama, ainda persistem nos dias de hoje, sobretudo na academia. Porém, se àquela época, e até mesmo em épocas anteriores, esse comportamento já passava por mudanças (muitas delas ocasionadas pela ação

do capitalismo na indústria cultural e pela consolidação da cultura de massa), quanto mais hoje, na era do espetáculo, do consumo e da conectividade, esse movimento de ruptura com a *leitura universal* vem ocorrendo.

[...] suponho que a derrocada dos valores humanistas pôs fim a esses deveres de leitura: tomaram-lhes o lugar os deveres particulares, ligados ao “papel” que o sujeito reconhece para si na sociedade de hoje; a lei de leitura não mais provém de uma eternidade de cultura, mas de uma instância estranha, ou pelo menos enigmática ainda, situada na fronteira entre a História e a Moda (BARTHES, 2004b, p. 34).

Hoje lê-se mais pelas listas de mais vendidos, pela indicação do amigo, pela capa, pelo simples desejo e gosto, pela leitura ou indicação de uma celebridade, pela entrevista do autor, pela tradução cinematográfica ou televisiva de uma obra do que pelo simples fato de se tratar de uma (suposta) leitura universal, como os clássicos e os “cânones”. Como argumenta Sérgio de Sá, a cultura de massa tem o poder de des-hierarquizar a cultura, o que, para muitos, equivaleria a retirar-lhes os privilégios intelectuais, em relação àqueles artigos de cultura que apenas poucos poderiam acessar e conhecer.

Os meios de comunicação de massa também des-hierarquizam. No *melting pot*, misturam chiclete com banana, mangue com *beat*, acarajé com coca-cola. Rádio com cinema. Artes de diferentes tamanhos e modelos (menor, maior, elevada, culta, popular) também interagem. Na cultura polimorfa das mídias, o intercâmbio constitui fato e está no meio de nós. Não é raro transitarmos entre elas. Por necessidade, diversão, facilidade, obrigação (SÁ, 2010, p. 14).

Essa ruptura com as instâncias de legitimação literária não são novidade, como o próprio texto de Barthes nos mostra, mas estão ocorrendo de forma acelerada e acentuada na era digital — como quase tudo. Mas são justamente essa velocidade e essa aparente característica irreversível que impelem essas tidas instâncias legitimadoras a se erguerem em prol de uma leitura universal, ou em prol de uma suposta “alta literatura”, em detrimento das escolhas pessoais do leitor. Mas até onde essas escolhas são estritamente pessoais? Bem, elas são tão pessoais quanto a escolha de se ler o “cânone” pelo simples fato de o ser; essas escolhas são tão motivadas pela indústria cultural quanto as outras que são motivadas pela academia, como as leituras obrigatórias. Essas escolhas são tão pessoais quanto qualquer outra escolha do campo social e cultural que possamos fazer: todas elas são influenciadas ou influenciáveis de uma forma ou de outra por contextos maiores.

O curioso é a escolha que parte da crítica e da academia faz de categorizar essa ou aquela leitura como *influenciada*, como se fosse algo pejorativo, enquanto se abstém de categorizar uma outra leitura que é *também* influenciada, porém, pela academia, ou ainda por um elitismo

intelectual, e não pela indústria e pelo mercado. É curioso como sempre se discutem os movimentos da grande mídia e das corporações na cultura de massa, mas sempre se esquece dos movimentos da academia e das demais instâncias legitimadoras da arte nas escolhas de leitura das pessoas, ainda que sejam de menor alcance. Se pensarmos então nas leituras de sala de aula, das escolas e universidades, dos vestibulares, concursos e processos de seleção, essa simples “influência” ganha contornos de obrigação.

[...] existem leis de grupo, microleis, de que é preciso ter o direito de se libertar. Ainda mais: a liberdade de leitura, qualquer que seja o preço a pagar, é *também* a liberdade de não ler. Quem sabe se algumas coisas não se transformam, quem sabe se algumas coisas não acontecem (no trabalho, na história do sujeito histórico) não apenas pelo efeito das leituras, mas pelo dos esquecimentos de leitura: por aquilo que se poderia chamar de *desenvolturas* do ler? Ou ainda: na leitura, o Desejo não pode ser destacado, por mais que isso custe às instituições, de sua própria negatividade pulsional (BARTHES, 2004b, p. 34-35, grifos do autor).

Essa liberdade das instituições e das leis destacada por Barthes aplica-se também, coerentemente, às suas próprias postulações a respeito de como, segundo o teórico, a interpretação de uma obra deveria ser feita. Ela se aplica também à sua “morte do autor”. A despeito dessas leituras universais, com maior frequência nossas escolhas têm sido *identitárias*, responsáveis por nos posicionar dentro ou fora de comunidades, e cada vez mais essas escolhas têm sido também *afetivas*: livros, filosofias, ideologias, políticas, partidos, jornais e revistas, emissoras de televisão e, até mesmo, eventos históricos e o que “escolhemos” ser fato ou mentira. As redes sociais elevaram as ideias de gosto e de opinião a níveis significativos e perigosos em nossa sociedade, e os reflexos dessa nova posição hierárquica de “gosto” e “opinião” podem ser percebidos nos mais diversos contextos. É a partir dessa ligação afetiva ou identitária do leitor que nossas impressões acerca de autores nos acompanham durante a leitura de suas obras.

Ainda que essa busca pelo autor não seja novidade, estamos mais sensíveis a ela. Os leitores, e até mesmo autores, se mostram mais sensíveis a questões que antes nem sequer seriam levadas em consideração, pois, como demonstrado em vários exemplos nesta tese, a recepção de uma obra muda de acordo com seu público leitor e de acordo com o tempo histórico no qual ela é lida, assim como acontece na recepção de autores. Hoje, os leitores conectados à rede compartilham os autores como nunca antes, para o bem ou para o mal, para o sucesso ou para o fracasso de um nome ou de uma obra.

Como já destacado por Henry Jenkins, as corporações de mídia, os profissionais de *marketing*, as redes sociais, entre tantos outros, vêm trabalhando com maior frequência o capital

emocional do público, dos consumidores e dos seus usuários. Ainda que a participação destes possa estar inserida em um movimento muito maior, articulado e controlado pelo mercado, o que essa ação desperta no público, nos consumidores e nos usuários é, de fato, algo genuíno, pois a própria dinâmica da Internet condiciona essa interação com o conteúdo.

A Internet tem exposto com maior frequência os sujeitos, sobretudo a partir do surgimento e por meio das redes sociais. Essa presença de autores no meio digital faz com que os leitores se sintam mais próximos dessa figura antes inatingível, mesmo que essa proximidade seja virtual. Estar na mídia é, de alguma forma, estar mais próximo do leitor para além das páginas do livro. É levar ao leitor seu trabalho literário antes mesmo que ele tenha a possibilidade de tê-lo em mãos para a leitura efetiva. Como comentam o romancista argentino Pablo de Santis e o peruano Alonso Cueto, “hoje, ser escritor é um ato de exibição” (SIBILIA, 2016, p. 208). Os autores se fazem não apenas pelo texto mas, também, por suas imagens e declarações, pela presença em feiras de livros, em programas de entrevista na televisão e, nos últimos anos, nas redes sociais. Segundo a professora Paula Sibilía, “não surpreende que este tema seja um dos mais discutidos”, ou, ainda, como resume a crítica literária Beatriz Resende: “a questão mais interessante da arte hoje é a autoria” (SIBILIA, 2016, p. 209).

Como nos explica o professor e ensaísta francês Philippe Lejeune a respeito dessa exposição de autores nas mídias: “O autor, hoje, deve *antecipar* o que era, antes da mídia audiovisual, apenas um efeito *a posteriori*. Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele” (LEJEUNE, 2008, p. 199 grifos do autor). Antes, é feita uma leitura do autor que é entrevistado, do que é dito nas entrevistas, do que é comentado e compartilhado por críticos e leitores nas mídias tradicionais e na Internet, para que depois se chegue ao livro. Como afirma Tânia Pellegrini, professora de Sociologia da Cultura na Universidade Estadual Paulista: “Não se pode mais afirmar que o interesse do leitor é inicialmente pela obra” (PELLEGRINI, 1997, n.p.), ainda mais em se tratando de obras de autores já famosos, como celebridades, atores, cantores, *youtubers* ou influenciadores digitais (CELESTE; DEFILIPPO, 2019).

Essa recepção literária nas novas mídias encontra um público essencialmente audiovisual, digital e, conseqüentemente, mais familiarizado com a exposição midiática de artistas, celebridades e personalidades famosas. Esse público hoje, sobretudo por meio de sua atividade nas redes sociais, é parte central do processo de criação de personalidades famosas na Internet, tanto pelo consumo dessas figuras já midiáticas quanto pela promoção dessas mesmas figuras por meio de interações e compartilhamentos na rede, a qual consolida dessa forma seus públicos, suas comunidades de fãs. Isso também se aplica a autores, sobretudo

aqueles de obras literárias que performam em diferentes mídias, mas *qualquer* autor está sujeito hoje a essa dinâmica, como já demonstrado, até mesmo aqueles já falecidos.

Como discutido e exemplificado ao longo dos capítulos desta tese, na globalização e na era digital, as quais têm seu alcance amplificado significativamente pela Internet e pelas redes sociais, assim como o leitor ganha papel de destaque como consumidor e propagador de conteúdo, o autor também tem sua figura reforçada dentro dessas dinâmicas do mundo digital e midiático. Suas declarações, entrevistas, *posts* em redes sociais, palestras, entre outras manifestações, crescem em alcance e, acima de tudo, em relevância para esses leitores-fãs, os quais tomam algumas dessas manifestações como sentido ou justificativa para suas leituras hoje nem tanto individuais, pois, como nos lembra Jenkins (2009), o consumo tornou-se coletivo. Inseridos nessa dinâmica de interatividade, compartilhamento, identificação e coletividade da era digital, os leitores conectados à Internet são, em grande parte, os responsáveis pela formação dos autores compartilhados na rede, exumando suas figuras autorais como nunca antes se viu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria muito bom que a literatura fosse só isso: Literatura; mas sua construção é humana e suas fronteiras, no mais inexplicável detalhe, é, sem dúvida, um fato humano.

Diego Alejandro Gallego Guevara

A literatura passa agora, não exatamente hoje, mas há um tempo vem passando por modificações práticas e teóricas. Ainda que não sejam absolutamente novidade (pois esses movimentos vêm ocorrendo desde o início da era digital), talvez tenhamos alcançado o ponto histórico, no sentido cronológico, em que essas modificações se tornaram mais perceptíveis — ou, melhor ainda, tornaram-se *inegáveis*, apesar das tentativas de se esconder ou de se subestimar tais revoluções.

Hoje, não se pode mais negar os papéis múltiplos que tanto leitor quanto autor adquirem inseridos no universo digital: nossas leituras e criações em plataformas *on-line*, em redes sociais, em suportes tecnológicos como *smartphones* e leitores de livros digitais como o Kindle, nossas resenhas de Facebook e Instagram, nossos críticos de YouTube e *blogs* literários, nossas recomendações de leitura compartilhadas na rede ou elencadas em listas de revistas e jornais; isso ainda sem falar do papel de espectadores de obras literárias traduzidas para o cinema e a televisão, entre tantos outros papéis.

A recepção de uma obra literária na convergência de mídias não se resume mais à leitura de um livro ou aos aspectos literários de um texto: ela não se restringe apenas à materialidade do texto. Ela se estende às suas diversas adaptações e traduções e à sua performance nos meios digitais, tais como *memes*, trechos compartilhados por leitores em redes sociais, fotos, *prints*, vídeos, comentários, reportagens, listas dos mais vendidos, a figura do autor, entre outros; tudo isso contribui, na era digital, para a recepção de uma obra literária, mesmo que de *forma indireta*, pois esses produtos nascem da literatura e são parte constituinte de seu sistema.

O consumo cultural na era digital, a recepção literária indireta por meio das mídias digitais e o compartilhamento do público em suas comunidades pela Internet são parte do processo de exumação do autor na atualidade, pois o leitor não é mais apenas “leitor”, no sentido restrito do “cânone teórico”. Para muitas pessoas, aliás, esse papel de “leitor” ocupa um espaço pequeno em suas vidas, se levarmos em conta o tempo que passam sendo internautas nas redes sociais e em *sites* pela Internet, o tempo que passam sendo espectadores de televisão e cinema,

além do longo tempo dedicado — no caso dos *gamers* — a jogos eletrônicos. Muitas dessas pessoas *apenas* se tornam leitores de literatura graças a essa *recepção indireta* de obras e autores por meio das mídias.

O público que as obras literárias encontram na era digital, sobretudo os jovens e jovens adultos, é um público conectado às redes sociais e às demandas políticas, culturais e comportamentais que surgem nelas, como representatividade, lugar de fala, posicionamentos político-ideológicos, entre tantas outras. E, ainda, para além dessas questões políticas e sociais, esse público da era digital está acostumado à cultura de fãs, ao consumo coletivo, à interatividade e ao consumo de figuras públicas, artistas e celebridades como nenhum outro público anterior à era digital.

Nessa era, a *exumação do autor*, por sua vez, é uma escolha do leitor ou, algumas vezes, um movimento articulado por parte das editoras, dos estúdios de cinema e da indústria do entretenimento de forma geral. O que é importante destacar aqui é que, mesmo se tratando de uma escolha pessoal do leitor, essa busca por “*quem fala*”, “*como fala*”, “*de onde fala*” é resultado dos movimentos socioculturais pelos quais passamos, das relações entre diversos polissistemas culturais e políticos, sobretudo a globalização e a revolução digital e suas consequências práticas e mais subjetivas em nossas relações com o mundo, como o compartilhamento de conteúdo e ideias nas redes sociais e a influência disso em nosso modo de ver o mundo e concebê-lo.

“Seria muito bom que a literatura fosse só isso: Literatura [...]”, mas ela é produzida e recepcionada em relação a diversos aspectos de nossas vidas como sujeitos históricos e sociais: nossos gostos, nossas leituras obrigatórias, nossos recalques e preconceitos, nossos egos, nossas posições sociais, nossos repertórios de leitura, nossas posições políticas, o nosso grau de cultura ou letramento, entre vários outros fatores, como qualquer outro produto da cultura. Como bem nos lembra Luiz Carlos Moreira da Rocha, a constituição do sujeito tem passado por constantes mudanças, as quais “são acompanhantes das transformações tecnológicas e sociais que estão tendo lugar em todos os continentes” do planeta, em um processo que se faz presente tanto nas distantes aldeias quanto nas grandes cidades (ROCHA, 2010, p. 12). Ainda segundo o professor, “se a visão científica do homem e do mundo toma por base a observação, também se faz necessário um reajuste neste *sēnsus* para que o sujeito e a formação de sua identidade cultural sejam enfocados a partir de novos olhares” (ROCHA, 2010, p. 12, grifo do autor).

Afinal de contas, muito de nossa relação com a arte e com os produtos culturais de forma geral está intrinsecamente relacionado a questões sociais e culturais muito mais amplas, como gênero, raça, etnia, religião, política, onde vivemos, qual ou quais línguas falamos, quanto

ganhamos e quanto do que ganhamos é gasto em arte e cultura, entre tantas outras questões. As duas últimas especialmente, pois não se pode negar o fato de muitos dos produtos culturais e artísticos circularem apenas nos grandes centros urbanos e, apesar de uma negação obstinada dos fatores mercadológicos por parte considerável da elite intelectual e da academia, terem um custo significativo para o orçamento dos mais pobres — além de serem elitizados por esses mesmos grupos de intelectuais e estudiosos. Somos, como grupo, em nossa maioria, progressistas em questões políticas e sociais, mas culturalmente ainda muito elitistas, puristas, contaminados de preconceitos e recalques artísticos e culturais.

Mais do que constatar esses movimentos e suas influências na literatura e na produção artística como um todo, é cada vez mais necessário sabermos — ou tentarmos saber — lidar com essas revoluções dentro da literatura, bem como aquelas de ordem prática, que acabam por influenciar na produção e na recepção literárias, como a leitura de livros em telas de *smartphones* e *tablets*. Negar essas modificações que vêm ocorrendo ou tratá-las de forma simplesmente alarmista não contribui para nada além de nos fecharmos ainda mais em teorias que não dialogam com as práticas atuais de leitura e de produção, e, pior ainda, correremos o risco de perder as chances de fazer dessas mudanças progressos e avanços para a arte e para a cultura, ou perder as chances de mitigar os possíveis danos.

Então, pode-se perguntar: a era digital seria um perigo para a Arte?

A resposta mais honesta a essa pergunta é que, em um escopo mais amplo: Não, a tecnologia não representa um risco à arte. No entanto, é preciso ter em mente que nossas vidas são influenciadas a todo momento — ou até mesmo ditadas — pelas mais diversas tecnologias: da lança de caça do Paleolítico à invenção da escrita. A grande questão aqui é que, quando pensamos hoje em tecnologia, a ideia que nos vem à mente gira em torno de computadores, robôs e inteligências artificiais. Sim, a tecnologia também é formada por esses novos instrumentos, mas não podemos esquecer que o próprio livro como o conhecemos hoje é uma tecnologia que tomou o lugar do códice, que, por sua vez, tomou o lugar do pergaminho, todos tecnologias que se tornaram hoje “ultrapassadas”, mas que, às suas épocas, eram a novidade.

A tecnologia é, portanto, um caminho evolutivo, seja na vida humana, de forma geral, ou na arte, de forma específica. A invenção do pincel e da tela não significaram um risco às artes plásticas — muito pelo contrário —, mas praticamente puseram fim às pinturas feitas a dedo, assim como a invenção da prensa praticamente pôs fim aos manuscritos literários. E alguém poderia dizer que a arte do manuscrito tem mais valor que a arte do livro impresso, ao mesmo tempo que esse mesmo sujeito poderia dizer que a pintura em tela tem mais valor que a pintura a dedo. E é aí que está o perigo em se “valorizar” diferentes tipos de arte com o mesmo

peso e a mesma medida, pois são produzidas e recepcionadas em diferentes momentos históricos, em diferentes meios e por públicos diversos.

Como bem observado por Pierre Lévy: “O cúmulo da cegueira é atingido quando as antigas técnicas são declaradas culturais e impregnadas de valores, enquanto que as novas são denunciadas como bárbaras e contrárias à vida” (LÉVY, 1993, p. 15). Em *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática* (1993), o filósofo francês ainda afirma: “Alguém que condena a informática não pensaria nunca em criticar a impressão e menos ainda a escrita. Isso, porque a impressão e a escrita (que são técnicas!) o constituem em demasia para que ele pense em apontá-las como estrangeiras” (LÉVY, 1993, p. 15). É preciso ter em mente, pois, que as próximas gerações serão demasiadamente constituídas pelas tecnologias de uma era ainda mais digital e virtual do que este tempo transitório pelo qual estamos passando, e muito do que se discute hoje não será sequer uma questão levantada por essa sociedade futura, pois ela será demasiadamente constituída por essas questões hoje debatidas.

As novas tecnologias podem, sim, em um futuro a longo prazo, representar um fim a certas formas de arte ou a como elas são produzidas e recebidas, assim como ocorreu em séculos passados e ocorre hoje. Porém, de forma geral, não representam um fim à Arte. Vários são os exemplos de museus ao redor do mundo que disponibilizam seus acervos na Internet e de outros que digitalizam e animam pinturas e esculturas para que seus visitantes tenham uma experiência muito mais interativa e menos restrita, como de costume. O que irá ditar os possíveis riscos para a literatura não são a presença e o avanço da tecnologia em si, mas nossa resposta a ela.

Diferentemente do que pensam e argumentam os “puristas” dos estudos literários, as mídias e o mercado não representam o fim da literatura; muito pelo contrário: eles, talvez, possam ser a sua salvação no mundo *pós pós-moderno* que se aproxima a passos largos, ou, ainda, em longo prazo, no mundo *ultratecnológico* que se afigura distante de nós e de nossos conceitos ainda muito influenciados pelo mundo analógico, mas hoje já podemos ver algumas de suas influências benéficas à literatura (o que não significa que não haja questões a serem discutidas, aprimoradas ou até mesmo extintas).

O crescimento do interesse em livros de temáticas feministas e antirracistas é um belo exemplo de como os movimentos das redes sociais se refletem fora do mundo virtual. Assim como *Torto arado* teve sua performance de vendas alavancada pelas redes sociais e seus algoritmos, e *The Handmaid's Tale* se tornou uma referência cultural mais de três décadas após sua publicação original graças à sua tradução para uma série de televisão, a “boa literatura” — como dizem alguns — não está em risco. O risco está em nossa resposta ao cenário atual, em nossas redomas que tendem a ruir à medida que nos distanciamos de nossas revoluções como

sociedade, a qual é o alicerce de nossa história e se desenvolve com ou sem nossa aprovação dentro das salas de aula ou nos periódicos.

Como afirma Luiz Fernando Marozo: “Grande parte dos métodos interpretativos do texto literário não contribui para uma compreensão do papel da literatura no mundo” (MAROZO, 2018, p. 17), e é nosso dever ir além do texto para atingirmos essa compreensão mais ampla. Somos nós, críticos, alunos, professores e pesquisadores que iremos responder por um possível fracasso ou um sucesso possível da literatura na era digital e nos séculos que ainda virão. Não é a primeira vez que ela se vê obrigada a adaptar-se aos tempos e às tecnologias. Digo *obrigada*, pois, se quisermos nos manter relevantes em nosso próprio campo de estudos e se quisermos afastar o risco de a literatura perder seu espaço na sociedade, teremos de dialogar de maneira franca com os mecanismos que operam hoje em nosso mundo, incluindo a revolução digital e o mercado.

O mercado é, *sim*, necessário para a produção literária, pelo menos enquanto vivermos em um mundo capitalista, pois, a despeito da vontade dos utopistas, praticamente toda produção literária escrita está ligada de alguma forma ao mercado, isto é, à manufatura de livros por gráficas e editoras, posto que a literatura não é produzida ou recebida por meio oral, por pinturas em cavernas ou por tabuletas de barro, mas por meio de livros impressos que são financiados e fabricados pelo mercado. A prova disso está nas crises financeiras que fecharam editoras e livrarias ao redor do mundo, além do fato de o mercado não estar relacionado *apenas* à comercialização e à distribuição de obras literárias, mas ser também responsável por conectar os elementos dentro do sistema literário (MAROZO, 2018), como autor e editora, livro e leitor, original e tradução, “cânone” e academia, entre outros.

As mídias são, *sim*, aliadas da produção literária, pois, na maioria das vezes, funcionam como porta de entrada para a literatura, como formadoras de novos leitores, sobretudo os mais jovens — dos quais temos tanto nos afastado —, e ainda garantem uma performance de vendas significativa, o que serve tanto para manter autores quanto para manter a produção e as vendas de editoras e livrarias ao redor do planeta, garantindo até mesmo a produção de livros tidos como “fora do mercado”.

Ainda que se possa teorizar contra esses movimentos e suas influências na literatura, o que é saudável e necessário aos estudos, não se pode, no entanto, negar seus valores práticos em nossa relação com o bem literário, com a sua produção e recepção em um mundo em pleno desenvolvimento digital e tecnológico. Historicamente, os estudos literários “canônicos” têm se isolado de outras áreas do conhecimento — e não só das ciências humanas —, ao refutar a ideia de relacionar a teoria às questões práticas, ainda que a teoria devesse emergir da prática,

e não o contrário, como pretendido pelos formalistas, por exemplo: a criação de uma teoria que pudesse ser colocada em práticas de leitura. Nos últimos tempos, no entanto, percebe-se uma abertura maior — e necessária! — à interdisciplinaridade, com destaque especial aos estudos de literatura comparada.

Algumas de nossas teorias, ainda que revestidas de grande valor e importância, não dialogam mais de forma efetiva com as práticas atuais de leitura, sobretudo dos leitores comuns, e em especial os leitores-internautas. Essa dissociação parece privilegiar a leitura acadêmica e crítica a despeito das diversas leituras empreendidas fora das universidades pelo público não especializado em literatura. No entanto, os estudos literários em diálogo com as humanidades digitais, com os estudos culturais, assim como com a teoria dos polissistemas abordada nesta tese, nos ajudam a trabalhar a literatura de forma mais ampla, sobretudo em um momento da história humana em que várias de nossas práticas (até mesmo as mais primitivas, como o relacionamento social) vêm passando por rápidas e inéditas modificações, principalmente graças aos avanços das tecnologias de comunicação e às nossas novas relações virtuais.

Cada vez mais, com o espaço oferecido pela Internet e pela Web 3.0, e com a facilidade para se ter acesso a informação e conteúdo e compartilhá-los, as pessoas vêm buscando alternativas às instâncias legitimadoras: da arte à política, da religião à ciência — o que é preocupante em diversos aspectos! Percebemos de forma muito contundente, sobretudo nos últimos anos, que as mídias sociais e os aplicativos de mensagens têm se tornado grandes catalisadores e difusores de informação, conteúdo, prestação de serviço, debate, conscientização — o que é muito bom —, mas, ao mesmo tempo, de *fake news*, discursos de ódio e de pós-verdade. Fechar os olhos para esses movimentos é deixá-los acontecer à nossa revelia, e é exatamente o que vem ocorrendo em diversas instâncias políticas, acadêmicas e culturais, e só tende a agravar quanto mais nós, professores, pesquisadores, especialistas em suas áreas e formadores de opinião, nos distanciamos das revoluções digitais.

É por esse e por outros motivos discutidos nesta tese que não é sensato nos prendermos a um elitismo acadêmico que tanto nos faz perder espaço como referência em nosso próprio campo de estudo em relação ao grande público, o qual hoje busca outras fontes de referência, justamente em um momento em que as mais diversas instâncias de legitimação — não surpreendentemente! — vêm sendo contestadas em grande parte por esse distanciamento das massas. Temos visto nos últimos tempos, de maneira alarmante, a perda de espaço de áreas de estudos e de especialistas e autoridades em diversos assuntos, da ciência à história, da política à cultura. É preciso ocupar esses espaços mais próximos do grande público, da sociedade, e de formas mais didáticas e democráticas, para que não sejam tomados por forças obscurantistas,

como tem ocorrido nos últimos anos com essas áreas do conhecimento e a propagação de notícias falsas, discursos de ódio e de pós-verdade na Internet. Em boa medida, o que vai ditar o sucesso ou o fracasso da Literatura, da Cultura, da Arte, da História e da Ciência é nossa resposta a esse “novo mundo” e a ocupação desses espaços.

Como bem nos lembra Chartier, com o conhecimento e a sensatez de um historiador: “Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler” (CHARTIER, 1999, p. 77), e ainda muitas outras formas e rupturas não apenas *poderão*, mas com toda certeza *irão* surgir com o tempo e o avanço tecnológico que nos aguarda em longo prazo, nos próximos séculos e milênios. Muitas foram as (re)formulações na história da teoria literária, e tantas outras ainda estão por vir frente ao impacto dos contínuos processos de globalização e da era digital na sociedade como um todo. Enquanto não considerarmos a literatura como um processo cultural, interdisciplinar e sistêmico, o qual se adapta aos cenários históricos e sociais nos quais ela se encontra inserida, continuaremos mais presos à teoria do que à prática, e continuaremos ainda pautados em valores mais do que em análises.

O que nos cabe, pois, refletir a respeito desses movimentos na literatura são as mudanças práticas, como a leitura nos meios digitais e nossa interação virtual, e as mudanças teóricas, como o fato de hoje a recepção literária não poder se restringir apenas à recepção do texto, mas aos produtos literários resultantes de seu polissistema. Ainda que muitos na academia tendam a revirar os olhos para essas discussões a respeito das influências da globalização, do mercado e das atuais mídias da era digital na literatura, isso vem ocorrendo e ocorrerá cada vez mais, à despeito do que podemos pensar, e, com o tempo, já perde seu caráter de novidade. Como bem afirma Edward Said (2011), em *Cultura e Imperialismo*, é uma “concepção legítima” a “missão secular da universidade moderna (tal como a define Alvin Gouldner) tê-la como lugar onde a multiplicidade e a contradição coexistem com o dogma estabelecido e a doutrina canônica” (SAID, 2011, p. 488).

As novas gerações, *digitais*, não sofrerão um processo de transição como as gerações passadas, *analógicas*. E essas novas gerações formarão os futuros consumidores de literatura e, certamente, irão ocupar nossas salas de aula e nossos congressos acadêmicos. Ainda que se possa discutir possíveis consequências danosas desses movimentos sobre a literatura, o que é necessário aos estudos, não se pode, no entanto, *negar* a ocorrência de tais transformações. Ao fechar os olhos para essas influências da globalização, do mercado e das mídias em nossa relação com o objeto literário, a academia corre um risco muito grande de andar em completo

descompasso com as mudanças práticas que ocorrem em nossa sociedade.

O olhar crítico, analítico e sistêmico para essas questões é uma forma de nos mantermos relevantes e em diálogo com a realidade prática da literatura, uma vez que fechar os olhos para os novos tempos e suas revoluções é condenar-se ao obsoletismo, ou, pelo menos, deixar que tais revoluções ocorram a esmo, fora de sintonia e longe de nosso alcance, de nosso próprio campo de estudo, até que seja tarde demais para fazer delas algo de bom, ou, até mesmo, garantir a sobrevivência da literatura em um tempo futuro, ainda mais digital, transmídia e tecnológico do que podemos hoje sequer imaginar.

REFERÊNCIAS

ABRALIC. *Caderno de resumos do Congresso Internacional ABRALIC*, 2016. Disponível em: http://abralic.org.br/downloads/cadernosresumos2016_isbn.pdf. Acesso em: 25 mar. 2020.

ABRALIC. *Caderno de resumos do Congresso Internacional ABRALIC*, 2017. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/caderno-resumos-2017.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2020.

ABRALIC. *Caderno de resumos do Congresso Internacional ABRALIC*, 2018. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/caderno-resumos-2018.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2020.

ABRALIC. *Caderno de resumos do Congresso Internacional ABRALIC*, 2019. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/2019/caderno-resumos-2019.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2020.

ADICHIE, Chimamanda Ngoze. My fashion nationalism, by Chimamanda Ngozi Adichie. *Financial Times*, 2017. Disponível em: <https://www.ft.com/content/03c63f66-af6b-11e7-8076-0a4bdda92ca2>. Acesso em: 31 dez. 2021.

AGNER, Fellip. “Leitores conectados, leituras compartilhadas”. In: CASTELANO, Karine Lôbo; HENRIQUE, Adalberto Romualdo Pereira (Orgs.). *Estudos interdisciplinares em educação, comunicação e novas tecnologias*. Jundiaí: Paco, 2018a.

AGNER, Fellip. Leituras em rede, autores conectados: o autor na globalização e na era digital. *CES Revista*, v. 32, n. 1, 2018b. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/cesRevista/article/view/1473/961>. Acesso em: 26 mar. 2020.

AGNER, Fellip. Literatura e multimeios: o fenômeno *Harry Potter*. *Travessias*, v. 11, n. 3, 2017. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/18072/11968>. Acesso em: 28 jan. 2018.

AGNER, Fellip. Literatura e transmídia: Harry Potter e a cultura de fãs. *Anais V Simpósio Internacional e IX Simpósio Nacional de Literatura e Informática*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2018c.

AGNER, Fellip. “Lugar de fala X Monopólio do discurso”. In: NOGUEIRA, Gilmaro Nogueira; MBANDI, Nzinga; TRÓI, Marcelo de. (Org.). *Lugar de fala: conexões, aproximações e diferenças*. Simões Filho, BA: Editora Devires, 2020.

AGUILAR, Andrea. Escritores contra o Nobel de Peter Handke. *El País*, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/11/cultura/1570818371_712786.html. Acesso em: 07 jan. 2022.

ALMEIDA, Marília. 10 casas de escritores para visitar no Brasil e no exterior. *Exame*, 2018. Disponível em: <https://exame.com/casual/10-casas-de-escritores-para-visitar-no-brasil-e-no-externo/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. Decisão de manter desvios gramaticais de Carolina Maria

de Jesus provoca polêmica em novas edições. *Estado de São Paulo*, 2021. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,decisao-de-manter-desvios-gramaticais-de-carolina-maria-de-jesus-provoca-polemica-em-novas-edicoes,70003846546>. Acesso em: 29 abr. 2022.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANGELOU, Maya. In: BERKMAN, Meredith. Media star Maya Angelou. *Entertainment Weekly*, 1993. Disponível em: <https://ew.com/article/1993/02/26/media-star-maya-angelou/>. Acesso em 23 fev. 2021.

ALCOFF, Linda. “The Problem of Speaking for Others”. In: ROOF, Judith; WIEGMAN, Robyn. *Who Can Speak? Authority and Critical Identity*. Chicago: University of Illinois Press, 1996.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ATWOOD, Margaret. *The Handmaid’s Tale*. New York: Anchor Books, 2017.

AVÓ, César. Quem é Carmen Mola? À pergunta de um milhão responderam três homens *Diário de Notícias*, 2021. Disponível em: <https://www.dn.pt/cultura/quem-e-carmen-mola-a-pergunta-de-um-milhao-apareceram-tres-homens-14230066.html>. Acesso em: 11 jan. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, Roland. “Da leitura”. In: _____. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BARTHES, Roland. “Escrever a literatura”. In: _____. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

BATISTA JÚNIOR, João. O livro que voou nas redes. *Piauí*, 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-livro-que-voou-nas-redes/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BAUDRILLARD, Jean. *Le société de consummation*. Paris: Éditions Denoël, 1970.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (segunda versão). In: COSTA LIMA, Luis (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, um lírico no auge do capitalismo. (Obras escolhidas, 3). Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.
- BERGER, Miriam. A woman won a million-euro Spanish literary prize. It turned out that ‘she’ was actually three men. *The Washington Post*, 2021. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/world/2021/10/17/carmen-mola-spain-gender-reveal-female-writer-three-men/>. Acesso em: 11 jan. 2022.
- BERKMAN, Meredith. Media star Maya Angelou. *Entertainment Weekly*, 1993. Disponível em: <https://ew.com/article/1993/02/26/media-star-maya-angelou/>. Acesso em 23 fev. 2021.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994
- BLANCO, Leticia. Los escritores detrás de Carmen Mola: “Estábamos hartos de mentir”. *El Mundo*, 2021. Disponível em: <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2021/10/16/616ad88521efa0dc348b4631.html>. Acesso em: 11 jan. 2022.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRASIL, Ubiratan. ‘Estado’ revela quem é a dupla que escreveu ‘Bom dia, Verônica’. *Estado de São Paulo*, 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,estado-revela-quem-e-a-dupla-que-escreveu-bom-dia-veronica,70002990216>. Acesso em: 27 out. 2021.
- BROCA, Brito. “Introdução”. In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*, vol. 1. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- BUELL, Lawrence. *The Dream of the Great American Novel*. Cambridge: Belknap Press, 2015.
- BUß, Christian. Aufwachsen in der Favela Kinder im Krieg. *Der Spiegel*, 2019. Disponível em: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/geovani-martins-aus-dem-schatten-ueber-favelas-kinder-im-krieg-a-1262608.html>. Acesso em: 28 fev. 2021.
- CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDY, Lorraine. Margaret Atwood interview: The Handmaid’s Tale author talks about love and loss ahead of new book The Testaments. *The Times*, 2019. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/article/margaret-atwood-interview-the-handmaid-s-tale-author-talks-love-and-loss-ahead-of-new-book-the-testaments-bdl5k29fc>. Acesso em: 03 jan. 2022.

CARDOSO, Pedro. Darkside realiza entrevista com Andrea Killmore, escritora de Bom Dia, Verônica. *O Capacitor*. Disponível em: <https://ocapacitor.com/darkside-realiza-entrevista-com-andrea-killmore-escritora-de-bom-dia-veronica/>. Acesso em: 27 out. 2021.

CARR, Nicholas. *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*. Tradução de Mônica Gagliotti Fortunato Friaça. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

CARTER, Caitlin. 10 Musical Works Inspired By Maya Angelou: Kanye West, Common, Alicia Keys and More. *Music Times*, 2014. Disponível em: <https://www.musictimes.com/articles/6397/20140528/10-musical-works-inspired-by-maya-angelou-kanye-west-common-alicia-keys-and-more.htm>. Acesso em: 19 jan. 2021.

CASTELLS, Manuel. *A Galáxia da Internet*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CAVALHEIRO, Juciane do Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum: Estudos Linguísticos*, n.11/2, p. 67-81, dez. 2008. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042/2585>. Acesso em: 28 dez. 2021.

CBC. *Margaret Atwood to tour Canada to promote The Handmaid's Tale sequel, The Testaments*. Disponível em: https://www.cbc.ca/books/margaret-atwood-to-tour-canada-to-promote-the-handmaid-s-tale-sequel-the-testaments-1.5155901?cmp=FB_Feed_CBCMain. Acesso em: 27 out. 2021.

CELESTE, Jennifer da Silva Gramiani; DEFILIPPO, Juliana Gervason. Estantes líquidas: o influenciador digital como agente de leitura na civilização do consumo, do espetáculo e do entretenimento. *E-escrita*, v. 10, 2019. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/3575/pdf>. Acesso em: 03 jan. 2022.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*, vol. 1. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*, vol. 2. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp, 1999.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Unesp, 2014a.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. Tradução de Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: UFSCar, 2014b.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. Tradução de Samuel Titan Jr. *Literatura e sociedade*, v. 2, n. 2, 1997.

COELHO, Marcelo. Pode ser chato saber disso, mas Monteiro Lobato era de um racismo delirante. *Folha de São Paulo*, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcelocoelho/2021/01/pode-ser-chato-saber-disso-mas-monteiro-lobato-era-de-um-racismo-delirante.shtml>. Acesso em: 07 fev. 2021.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CORNEJO POLAR, Antonio. In: VALDÉS, Mario J. (org.) *O condor voa*. Literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CORREIO BRAZILIENSE. *Obra infantil de Monteiro Lobato causa polêmica por racismo*, 2012. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/ensino_educacaobasica/2012/07/05/ensino_educacaobasica_interna,321881/obra-infantil-de-monteiro-lobato-causa-polemica-por-racismo.shtml. Acesso em: 27 jan. 2020.

COSTA, Mariana. Saiba quem é a poeta e ativista que leu poema na posse de Biden e Kamala. *Estado de Minas*, 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2021/01/20/interna_internacional,1230804/saiba-quem-e-a-poeta-e-ativista-que-leu-poema-na-posse-de-biden-e-kamala.shtml. Acesso em: 19 jan. 2021.

CURCINO, Luzmara. “Roger Chartier leitor de Michel Foucault, o respeito a um legado e o enfraquecimento de seus limites: reflexões sobre a autoria”. In: CHARTIER, Roger. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. Tradução de Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: UFSCar, 2014b.

DANTAS, Audálio. *Tempo de reportagem: histórias que marcaram época no jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

DAVIES, Carole Boyce. *Black women, writing and identity: migrations of the Subject*. Londres: Routledge, 2003.

DE LEÓN, Concepción. On ‘Oprah’s Book Club,’ ‘American Dirt’ Author Faces Criticism. *The New York Times*, 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/03/06/books/american-dirt-oprah-book-club-apple-tv.html>. Acesso em: 01 mar. 2021.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela do Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DEFILIPPO, Juliana Gervason. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Ciber caminhos da crítica: prolegômenos para pensar a crítica brasileira literária em ambiente virtual. *Verbo de Minas*, v. 20, n. 35, p. 83-100, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/1951/1243>. Acesso em: 03 jan. 2022.

DERING, Renato de Oliveira. *A cultura de massa em diálogo com questões de teorias literárias*. Dissertação (Mestrado em Letras) - PPG em Letras, Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DI LUCCIO, Flavia; NICOLATE-DA-COSTA, Ana Maria. Escritores de Blogs: Interagindo com os Leitores ou Apenas Ouvindo Ecos?. *Psicologia, Ciência e Profissão*, 27 (4), p. 664-679, 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pcp/v27n4/v27n4a08.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

DIAS, Maurício. Monteiro Lobato racista empedernido. *Carta Capital*, n. 749, 22 maio 2013.

DOBRINSKA, Leah. Inaugural Poetry: The Influence of Maya Angelou. *Books Tell You Why*, 2015. Disponível em: <https://blog.bookstellyouwhy.com/inaugural-poetry-the-influence-of-maya-angelou>. Acesso em: 23 fev. 2021.

DW. *O fenômeno literário Geovani Martins*, 2018. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/o-fen%C3%B4meno-liter%C3%A1rio-geovani-martins/a-48205943>. Acesso em: 26 fev. 2021.

DW. *Quem é Amanda Gorman, a poeta que declamou o poema na posse de Biden*, 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/quem-%C3%A9-amanda-gorman-a-poeta-que-declamou-na-posse-de-biden/a-56304402>. Acesso em: 19 jan. 2021.

EBERT, Vagner. *Assassin's Creed e transmídia: convergências e jogabilidades*. Passo Fundo: UPF, 2017. Disponível em: <http://tede.upf.br/jspui/bitstream/tede/1213/2/2017VagnerEbert.pdf>. Acesso em: 15 out. 2019.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ESTADÃO. *Manuscrito de J.K. Rowling é vendido por 1,98 milhão de libras*, 2007. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,manuscrito-de-jk-rowling-e-vendido-por-198-milhao-de-libras,95456>. Acesso em: 08 jan. 2022.

ESTADÃO. *EUA se rendem à poetisa Amanda Gorman, após recital na posse de Biden*,

2021. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,eua-se-rendem-a-poeta-amanda-gorman-apos-recital-na-posse-de-biden,70003590874>. Acesso em: 19 jan. 2021.

EL PAÍS. *Protesto de mulheres contra Trump reúne dezenas de milhares nos EUA*, 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/21/internacional/1485009994_849896.html. Acesso em: 31 jan. 2019.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. *Revista Translatio*. Tradução de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Porto Alegre, v. 5, p. 2-21. 2013a. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/translatio/issue/download/2211/23 . Acesso em: 11 out. 2021.

EVEN-ZOHAR, Itamar. O sistema literário. *Revista Translatio*. Tradução de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Revisão Linguística: Raquel Bello Vazques. Porto Alegre, v. 5, p. 2- 21. 2013b. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/translatio/issue/download/2211/23. Acesso em: 11 out. 2021.

EXAME. *Escolha de Elizabeth Bishop como homenageada da Flip é recebida com revolta*, 2019. Disponível em: <https://istoe.com.br/tag/flip-2020-elizabeth-bishop-ditadura-polemica/>. Acesso em: 07 jan. 2022.

FARIAS, Tom. Biografia analisa a trajetória de Carolina de Jesus, autora de ‘Quarto de despejo’. Entrevista a Lucinao Trigo. G1, 2018. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/biografia-analisa-trajetoria-de-carolina-de-jesus-autora-de-quarto-de-despejo.html>. Acesso em: 14 jan. 2022.

FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio; GONÇALVES, Marina Leite. Tradução intersemiótica e cibercultura: compartilhando leituras do clássico machadiano nas redes digitais. *Ipotesi*, v. 18, n. 2, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19487>. Acesso em: 05 jul. 2021.

FERRI, Pablo. ‘American Dirt’, a última grande polêmica editorial nos EUA que ultraja a comunidade latina. *El País*, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/babelia/2020-02-04/american-dirt-a-ultima-grande-polemica-editorial-nos-eua-que-ultraja-a-comunidade-latina.html>. Acesso em: 01 mar. 2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Em torno de Roland Barthes: da “morte do autor” ao nascimento do leitor e à volta do autor*. Santa Maria, RS: PPGL – UFSM, 2015.

FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FISH, Stanley. Is there a text in this class? *Alfa*. vol. 36, p. 189-206, 1992.

FLOOD, Alison. Maya Angelou becomes first Black woman to appear on a US quarter. *The Guardian*, 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2022/jan/11/maya-angelou-becomes-first-black-woman-to-appear-on-a-us-quarter>. Acesso em: 11 jan. 2022.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FONTOURA, Marina Burdman da. *Paratextos editoriais na era da convergência de mídias: migrações e descentramentos*. Dissertação (Mestrado em Letras) – PPG em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30686/30686.PDF>. Acesso em: 22 dez. 2020.

FORTUNA, Maria; GABRIEL, Ruan de Sousa; NIKLAS, Jan. Escolha de Elizabeth Bishop como homenageada da Flip causa indignação entre escritores. *Fundação Schmidt*, 2019. Disponível em: <https://fundacaoschmidt.org.br/escolha-de-elizabeth-bishop-como-homenageada-da-flip-causa-indignacao-entre-escritores/>. Acesso em: 07 jan. 2022.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais Lisboa: Passagens, 2006.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: _____. *Ditos & Escritos vol. III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRAAD-BLANAR, Zoe; GALZER, Aaron M. *Super fandom: como nossas obsessões estão mudando o que compramos e quem somos*. Tradução de Guilherme Kroll. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2018.

FRANCO, Monique. “Diga-me quem és e não te direi quem sou”. In: MARTINS, Beatriz Cintra. *Autoria em rede*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

G1. *Campanha recria foto clássica de Machado de Assis e mostra escritor negro: 'Racismo escondeu quem ele era'*, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/05/01/campanha-recria-foto-classica-de-machado-de-assis-e-mostra-escritor-negro-racismo-escondeu-quem-ele-era.ghtml>. Acesso em: 06 jan. 2022.

G1. *Doodle do Google homenageia a escritora Carolina Maria de Jesus*, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/03/14/doodle-do-google-homenageia-a-escritora-carolina-maria-de-jesus.ghtml>. Acesso em: 07 jan. 2022.

GAGLIARDI, Caio. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, p. 285-299, 2010.

GALINDO, Juan Carlos; MARCOS, Ana; POLO, Toni. La verdad sobre el caso Carmen Mola: “No nos hemos escondido tres detrás de una mujer, sino detrás de un nombre”. *El País*, 2021. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2021-10-18/la-verdad-sobre-el-caso-carmen-mola-no-nos-hemos-escondido-tres-detras-de-una-mujer-sino-detras-de-un-nombre.html>. Acesso em: 11 jan. 2022.

GALLEGO, Guevara. Diego Alejandro. “Levantado do chão / Levantado del suelo – José Saramago”. *Nota al pie*. Disponível em: <http://violadag.blogspot.com/?m=1>. Acesso em: 10 ago. 2020.

GORTÁZAR, Naiara Galarraga. Geovani Martins: ‘Percebi que era negro na Flip, porque era o único’. *El País*, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/16/cultura/1568657421_834925.html. Acesso em: 26 fev. 2021.

GRAHAM-HARRISON Emma; JONES, Sam. Female Spanish thriller writer Carmen Mola revealed to be three men. *The Guardian*, 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2021/oct/16/female-spanish-thriller-writer-carmen-mola-revealed-to-be-three-men>. Acesso em: 11 jan. 2022.

GUGLIELMELLI, Alexandre. Antes da Netflix, Bom Dia, Verônica teve mistério que mexeu com fãs. *Observatório do cinema*, 2020. Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2020/10/antes-da-netflix-bom-dia-veronica-teve-misterio-que-mexeu-com-fas>. Acesso em: 29 out. 2021.

GUPTA, Suman. *Globalization and Literature*. Cambridge: Polity Press, 2009a.

GUPTA, Suman. *Re-reading Harry Potter*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009b.

HALL, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora”. In: RUTHERFORD, Jonathan. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HAYLES, N. Katherine. Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes. *Profession*, p. 187-199, 2007.

HAYLES, N. Katherine. *Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário*. Tradução de Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global, 2009.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e análise de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HESS, Liam. Aos 22 anos, poeta Amanda Gorman faz história ao se apresentar no Super Bowl. *Vogue*, 2021. Disponível em: <https://vogue.globo.com/atualidades/noticia/2021/02/aos-22-anos-poeta-amanda-gorman-faz-historia-ao-se-apresentar-no-super-bowl.html>. Acesso em: 19 jan. 2021.

HIGGINS, Dick. “Intermídia”. Tradução Amir Brito Cadôr. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012. p. 41-50.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Tradução de Frederico Lourenço. Companhia das Letras, 2011.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUYSSSEN, Andreas. “Literatura e cultura no contexto global”. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: UFMG/

Abralic, 2002.

ISER, Wolfgang. *Der implizite Leser*. Munich: Fink, 1972.

ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Théori asthetischer Wirkung. Munich: Fink, 1976.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Disponível em: https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/second/en229/jameson_postmodernism.pdf. Acesso em: 08 de jan. 2019.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (1975). Paris: Gallimard, 1978.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire* (1982). Paris: Gallimard, 1988.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSTON, Rich. Warners And Rowling Trademark "J.K. Rowling's Wizarding World" With New Logo. *Bleeding Cool*, 2016. Disponível em: <https://bleedingcool.com/movies/warners-and-rowling-trademark-j-k-rowlings-wizarding-world-with-new-logo/>. Acesso em: 31 dez. 2021.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KIBERD, Declan. “Introdução”. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KILLMORE, Andrea. *Bom dia, Verônica*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

LANSON, Gustave. *Méthodes de l'histoire littéraire*. Paris: Les Belles Lettres, 1925.

LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

LIMA, Elizabeth Gonzaga. “Redes sociais e blogs: a exposição íntima de escritores na web”. In: AGUIAR, Ana Lígia Leite e (Org.)... [et al.]. *O espaço biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2016.

LÍNGUA PORTUGUESA. *Língua portuguesa em dois tempos*. São Paulo, v. 71, n.1, p. 48-53, jul. 2018.

LINK, Daniel. Julgamento do autor. Tradução de Alexandre Nodari. *Sopro*, n. 67, p. 7-10, mar, 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n67scribd.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2020.

LIPTAK, Andrew. Sales of Margaret Atwood's *Handmaid's Tale* have soared since Trump's win. *The Verge*, 2017. Disponível em: <https://www.theverge.com/2017/2/11/14586382/sales-margaret-atwoods-handmaids-tale-soared-donald-trump>. Acesso em: 18 jan. 2020.

LISTER, Tim. Burial site of 'Don Quixote' author Miguel de Cervantes confirmed. *CNN*, 2015. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2015/03/17/living/feat-cervantes-bones-found/index.html>. Acesso em: 04 jan. 2022.

LOURENÇO, Marina. Manuscrito censurado de Shakespeare tem agora versão digital e gratuita. *Folha de São Paulo*, 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/manuscrito-censurado-de-shakespeare-tem-agora-versao-digital-e-gratuita.shtml>. Acesso em: 09 ago. 2020.

LUSCOMBE, Belinda. *Time*, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEMIVphhTHs/>. Acesso em: 07 jan. 2022.

MacFARQUHAR, Larissa. A hora e a vez de Chimamanda. *Piauí*, 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/hora-e-vez-de-chimamanda/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

McMICHAEL, George L.; GLENN, Edgar M. *Shakespeare and His Rivals: A Casebook on the Authorship Controversy*. New York: Odyssey Press, 1962.

McNARY, Dave. Lionsgate Planning 'Hunger Games' Prequel Movie. *Variety*, 2019. Disponível em: <https://variety.com/2019/film/news/lionsgate-hunger-games-prequel-movie-1203245355/> Acesso em: 24 mar. 2020.

MACIEL, Nahima. 'Casa de alvenaria', de Carolina de Jesus, recupera diário da escritora. *Correio Braziliense*, 2021. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/08/4944037-casa-de-alvenaria-de-carolina-de-jesus-recupera-diario-da-escritora.html>. Acesso em: 05 jan. 2022.

MAFI, Nick. 18 Famous Authors' Houses Worth Seeing. *Architectural Digest*, 2019. Disponível em <https://www.architecturaldigest.com/gallery/famous-author-houses>. Acesso em: 05 jan. 2022.

MAGALDI, Carolina Alves. Apresentação Polissistemas. *Ipotesi*, v. 22, n. 2, p. 01, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25650>. Acesso em: 14 jan. 2022.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.

MARCELO, Carlos. . Premiado em Portugal, 'Torto arado' encanta também os leitores brasileiros. *Estado de Minas*, 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/10/02/interna_pensar,1190833/premiado-portugal-torto-arado-encanta-tambem-leitores-brasileiros.shtml. Acesso em: 18 dez. 2020.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. Tradução de Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MAROZO, Luís Fernando Rosa. A contribuição de Even-Zohar para a abordagem da

literatura. *Ipotesi*, v. 22, n. 2, p. 09-19, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25638>. Acesso em: 14 jan. 2022.

MARTINS, Anderson Bastos. “‘Um dia, vai ser eu’: Salman Rushdie, escrita de si, sobrevivência de si”. In: AGUIAR, Ana Lígia Leite e (Org.)... [et al.]. *O espaço biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2016. Disponível em: <http://www.edufba.ufba.br/2016/11/o-espaco-biografico-perspectivas-interdisciplinares-colecao-e-livros/>. Acesso em: 01 mar. 2021.

MARTINS, Beatriz Cintra. *Autoria em rede*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MARTINS, Geovani. Geovani Martins: como a favela me fez escritor. *Época*, 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>. Acesso em: 26 fev. 2021.

MARTINS, Ivana. “A literatura no ensino médio: quais os desafios do professor?” In: BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Marcia (Orgs.). *Português no ensino Médio e formação do professor*. 3 ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. p. 83-102.

MATOS, Adriana Dória. Escritores de blogs: a web como espaço de criação e discussão sobre literatura. *Hipertextus*, n. 3, Jun. 2009. Disponível em: <http://www.hipertextus.net/volume3/Adriana-Doria-MATOS.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2017.

MELLO, Patrícia Campos. Marcha das Mulheres reúne milhares contra Trump em todo o mundo. *Folha de São Paulo*, 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2017/01/1851963-marcha-das-mulheres-reune-milhares-contr-trump-em-washington.shtml>. Acesso em: 31 jan. 2019.

MILLER, Nancy K. “Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader”. In: DE LAURETIS, Teresa. *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana UP, 1986.

MITTERAND, Henri. *100 filmes: da literatura para o cinema*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Best Seller, 2014.

MONTELEONE, Joana. A bruxa que criou Harry Potter. *Super Interessante*, 2004. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/a-bruxa-que-criou-harry-potter/>. Acesso em: 27 dez. 2021.

MUCHAIL, Salma Tannus. Michel Foucault e o dilaceramento do autor. *Margem*, n. 16, p. 129-135, dez, 2002.

MULLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia. *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

MURAKAMI, Raquel Yukie; NAKAGOME, Patrícia Trindade. Autoria em questão na era da cibercultura. *Revista Criação & Crítica*, n. 12, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/74769/84835>. Acesso em: 03 jan. 2022.

NAKAGOME, Patrícia Trindade. Mário de Andrade, Eça de Queiroz, J. K. Rowling: qual a ligação entre esses autores?. *Opiniões*, ano 3 - 4/5, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/114875/112603>. Acesso em: 03 jan. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. “Livro V da Gaia Ciência”. In: *Obras completas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NOBLE, Safiya Umoja. *Algoritmos da opressão*. Tradução de Felipe Damorim. Santo André: Rua do Sabão, 2021.

NPR. *Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale' Soars To Top Of Amazon Bestseller List*, 2017. Disponível em: <https://www.npr.org/2017/02/07/513957906/margaret-atwoods-the-handmaids-tale-soars-to-top-of-amazon-bestseller-list>. Acesso em: 18 jan. 2020.

NUNES, Alyxandra Gomes. Chimamanda Ngozi Adichie: trajetória intelectual e seu projeto literário. *Revista África(s)*, v. 03, n. 05, p. 129-145, jan./jun. 2016, p. 129-145. Disponível em: <file:///C:/Users/felli/Downloads/4039-Texto%20do%20artigo-10727-1-10-20171007.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2021.

NUNES, Carlos Alberto. “Introdução – A questão homérica”. In: HOMERO. *A Ilíada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

O GLOBO. *Cadeira na qual J. K. Rowling escreveu 'Harry Potter' é leiloadada por R\$ 1,4 milhão*, 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cadeira-na-qual-k-rowling-escreveu-harry-potter-leiloadada-por-14-milhao-19030737>. Acesso em: 08 jan. 2022.

OLIVEIRA, Acauam. Gramática de Carolina de Jesus serve para marcar o racismo na literatura. *Folha de São Paulo*, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/08/gramatica-de-carolina-de-jesus-serve-para-marcas-o-racismo-na-literatura.shtml>. Acesso em: 29 abr. 2022.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papyrus, 1998.

PBS. *Margaret Atwood on why 'The Handmaid's Tale' has political appeal now*, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/thatmomentwhenshow/videos/313401126178120/>. Acesso em: 31 jan. 2019.

PELLEGRINI, Tânia. A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado. 1997. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html>. Acesso em: 03 jan. 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PHILLIPS, Dom. Geovani Martins: the favela-raised author hailed for capturing Rio's spirit. *The Guardian*, 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2018/jul/07/geovani-martins-favela-book-the-sun-on-my-head>. Acesso em: 28 fev. 2021.

PRESCOTT, Paul. "Shakespeare in Popular Culture". In: DE GRAZIA, Margreta; WELLS, Stanley (eds.). *The New Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.

PRYKE, Louise. Hidden women of history: Enheduanna, princess, priestess and the world's first known author. *The Conversation*, 2019. Disponível em: <https://theconversation.com/hidden-women-of-history-eneduanna-princess-priestess-and-the-worlds-first-known-author-109185>. Acesso em: 29 dez. 2021.

PORTO, Walter. Margaret Atwood, autora de 'O Conto da Aia', acredita no impeachment de Bolsonaro. *Folha de São Paulo*, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/margaret-atwood-autora-de-o-conto-da-aia-acredita-no-impeachment-de-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 31 dez. 2021.

POTTERMORE, *500 million Harry Potter books have now been sold worldwide*, 2018. Disponível em: <https://www.pottermore.com/news/500-million-harry-potter-books-have-now-been-sold-worldwide>. Acesso em: 31 jan. 2019.

RAPP, Nicolas; THAKKER, Krishna. Harry Potter at 20: Billions in Box Office Revenue, Millions of Books Sold. *Fortune*, 2017. Disponível em: <http://fortune.com/2017/06/26/harry-potter-20th-anniversary/>. Acesso em: 31 jan. 2019.

REBINSKI, Luiz. Novas discussões reacendem polêmicas sobre Carolina Maria de Jesus. *Geledés*, 2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/novas-edicoes-reacendem-polemicas-sobre-carolina-maria-de-jesus/>. Acesso em: 29 abr. 2022.

REDE GLOBO. *Conversa com Bial*. Programa do dia 03/06/2019. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7665299/>. Acesso em: 27 jan. 2020.

REGINALDO, Lucilene. Obra infantil de Monteiro Lobato é tão racista quanto o autor, afirma historiadora. *Folha de São Paulo*, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/02/obra-infantil-de-monteiro-lobato-e-ao-racista-quanto-o-autor-afirma-autora.shtml>. Acesso em: 27 jan. 2020.

RFI. *Amanda Gorman poem to be published in French*, 2021. Disponível em: <https://www.rfi.fr/en/amanda-gorman-poem-to-be-published-in-french>. Acesso em: 19 jan. 2021.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Rodrigo de Oliveira. Literatura e racismo: uma análise sobre Monteiro Lobato e sua obra. *ConJur*, 2015. Disponível em: https://www.conjur.com.br/2015-dez-12/literatura-racismo-analise-monteiro-lobato-obra#_ftn4. Acesso em: 27 jan. 2020.

ROCHA, Luiz Carlos Moreira da. Teorias do Sujeito a partir da Era Moderna. *Vernaculum*, v. 4, p. 1-14, 2010. Disponível em: <http://seer.ucp.br/seer/index.php/vernaculum/article/view/1006>. Acesso em: 26 jan. 2022.

ROSS, Ashley. See J. K. Rowling's New Introduction to the Updated Pottermore Site. *Time*, 2015. Disponível em: <https://time.com/4044173/jk-rowling-harry-potter-pottermore-update/>. Acesso em: 12 nov. 2021.

SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO, Silviano. Cultura, crítica e criação. Entrevista a Sérgio de Sá e Paulo Paniago. *Correio Braziliense*, Brasília, 02 jun. 2002. (Caderno Pensar, p. 8-11).

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SCHMIDT, Siegfried Johannes. Sobre a escrita de histórias da literatura. Observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura*. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SHENNAN, Rhona. JK Rowling on Twitter: why the Harry Potter author has been accused of transphobia on social media platforms. *The Scotsman*, 2020. Disponível em: <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/books/jk-rowling-on-twitter-why-the-harry-potter-author-has-been-accused-of-transphobia-on-social-media-platforms-2877977>. Acesso em: 16 jan. 2022.

SIBILIA, Paula. *O show do eu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVA, Vítor Emanuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 3ª edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

SMITH, Raven. J.K. Rowling's Transphobic Tweets and the Erosion of the Harry Potter Franchise. *Vogue*, 2020. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/jk-rowling-transphobic-tweets-harry-potter-franchise>. Acesso em: 16 jan. 2022.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011

SOUZA JÚNIOR, Paulo Cesar de. *Entre jogador e leitor: análise semiótica da adaptação de “Assassin's Creed” para romance*. Niterói: UFF, 2015. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/2942/1/Dissertação%20de%20mestrado%20-%20Paulo%20%20Cesar%20de%20Souza%20Júnior.pdf>. Acesso em: 15 out. 2019.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental: para compreender as idéias que moldaram nossa visão de mundo*. Tradução de Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

THE IRISH TIMES. *Erotic Joyce letter sold by Sotheby's for #240,800*, 2004. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/news/erotic-joyce-letter-sold-by-sotheby-s-for-240-800-1.1148326>. Acesso em: 08 jan. 2022.

TIME. *The Story Behind TIME's Amanda Gorman Cover*, 2021. Disponível em: <https://time.com/5935798/amanda-gorman-cover/>. Acesso em: 19 jan. 2021. Acesso em: 19 jan. 2021.

TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e análise de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

TRAGINO, Arnon. O leitor e o acesso à literatura por meio das listas literárias: um estudo de O livro da literatura, de James Canton. *Caderno de resumos do Congresso Internacional ABRALIC*, 2019. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/2019/caderno-resumos-2019.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2020.

UNESCO. *Relatório de Monitoramento Global de Educação para Todos*, 2015. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000232565_por. Acesso em: 31 jan. 2019.

VANITY FAIR. *The July 2007 Africa Covers*, 2007. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/news/photos/2007/07/annie-leibovitz-africa-covers>. Acesso em: 19 jan. 2021.

VEJA. *Geovani Martins, o fenômeno literário das favelas cariocas*, 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/geovani-martins-o-fenomeno-literario-das-favelas-cariocas/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. Premiado em Portugal, ‘Torto arado’ encanta também os leitores brasileiros. Entrevista a Carlos Marcelo. *Estado de Minas*, 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/10/02/interna_pensar,1190833/premiado-portugal-torto-arado-encanta-tambem-leitores-brasileiros.shtml. Acesso em: 18 dez. 2020.

VINCENT, Alice. 17 times JK Rowling shocked Harry Potter fans, 2016. *The Telegraph*. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/harry-potter/11496100/harry-potter->

revelations.html. Acesso em: 27 jul. 2021.

VINICIUS, Bruno. 'Quarto de Despejo' completa 60 anos como uma das obras mais importantes da literatura brasileira. *Folha de Pernambuco*, 2020. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/quarto-de-despejo-completa-60-anos-como-uma-das-obras-mais/151915/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

WARKENTIN, Elizabeth. Margaret Atwood on 'The Handmaid's Tale,' the Women's March and More. *TeenVogue*, 2017. Disponível em: <https://www.teenvogue.com/story/margaret-atwood-the-handmaids-tale-interview>. Acesso em: 31 jan. 2019.

WEST, Martin. Litchfield. The invention of Homer. *The Classical Quarterly*, 49(2), 364-382. doi:10.1093/cq/49.2.364, 1999.

WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

ZAMORA, Lois Parkinson. Comparative Literature in an Age of Globalization. *CLCWeb Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal*, v. 4, n. 3., 2002. Disponível em: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1161&context=clcweb>. Acesso em: 01 mar. 2021.