

O DESAPARECIMENTO DO AUTOR NAS TRAMAS DA LITERATURA DIGITAL: UMA REFLEXÃO FOUCAULTIANA

Edgar Roberto Kirchof¹

RESUMO

O presente artigo aborda a questão da autoria na literatura digital sob a perspectiva do filósofo francês Michel Foucault. Inicialmente, apresenta-se o estado recente da discussão a partir de duas posições antagônicas: o desaparecimento do autor na estrutura hipertextual, de um lado, e o fortalecimento de sua soberania, de outro lado. Após uma breve sistematização do que tem sido considerado *literatura digital* pela crítica contemporânea, apresenta-se uma síntese da noção foucaultiana sobre o problema da autoria, a partir da qual passa-se à argumentação, inspirada no pensamento de Foucault, segundo a qual o autor do hipertexto não desaparece enquanto indivíduo responsável por um novo tipo de escrita, mas sua identidade passa por alguns deslocamentos discursivos significativos enquanto *função-autor*.

Palavras-chave: Hipertexto. Intertexto. Autoria. Discurso. Michel Foucault.

1. QUANDO O SUPORTE TAMBÉM DETERMINA A DISCURSIVIDADE

Tradicionalmente, como nos informa Chartier (2007, p. 10), os estudos sobre a leitura e, mesmo, sobre a história da escrita, têm abordado separadamente as significações simbólicas, de um lado, e as formas materiais através das quais tais significações são veiculadas, de outro. Uma das principais consequências dessa dissociação é o surgimento da noção não apenas do *autor*, mas também da *obra* como algo transcendental e abstrato. Chartier (2007, p. 16) atribui a construção dessa noção da obra, sempre idêntica a si mesma, independentemente de seu suporte material, ao prestígio e importância que foram adquirindo, a partir do século XVIII, o neoplatonismo, a estética kantiana bem como a definição da propriedade literária no campo das artes e da literatura no Ocidente.

Michel Foucault insistiu, repetidas vezes (p. ex. 1992, p. 37; 1995, p. 27), que as mesmas dificuldades relativas à definição de um autor se estendem à definição da obra enquanto uma unidade acabada, imediata e homogênea. Segundo o filósofo (1995, p. 27), “o nome Mallarmé não se refere da mesma maneira às versões inglesas, às traduções de Edgar Poe, aos poemas ou às respostas a pesquisas”. Assim sendo, não existe algo que defina a essência daquilo que nós poderíamos chamar de “A Obra de Mallarmé”, pois cada ocorrência material do que se considera tal obra acarreta uma transformação não apenas na sua identidade enquanto obra mas também na identidade do próprio autor. Os conceitos “obra” e “autor”, portanto, constituem duas faces conversas de uma mesma racionalidade transcendental que insiste em tratar como entidades separadas a materialidade do signo e a sua significação.

Por outro lado, afirmar a importância de refletir sobre a materialidade dos signos não significa reduzir a discussão à mera análise do suporte – embora tal análise constitua condição inicial para qualquer reflexão –, mas sim, como sugere Foucault (1995, p. 133), tal abordagem requer averiguar de que modo mudanças na materialidade dos enunciados interferem na ordem dos discursos vigentes, na medida em que propiciam “regras de transcrição, possibilidades de uso ou de reutilização” dos próprios discursos. Na perspectiva foucaultiana, portanto, interessa averiguar sobretudo o modo como novos suportes são submetidos a novos usos e em que medida tais usos levam a novas práticas discursivas.

Um breve exemplo de como o surgimento de uma nova mídia pode levar a reconfigurações na ordem dos discursos e, conseqüentemente, das práticas culturais, pode ser buscado no século XVI, por ocasião da invenção da imprensa. Na formulação de Jan-Dirk Müller (2004, p. 21), “a invenção da imprensa de livros com letras intercambiáveis teve conseqüências históricas e culturais muito amplas, que puderam ser avaliadas apenas de modo muito lento e que certamente são comparáveis apenas às conseqüências da revolução contemporânea dos meios eletrônicos de comunicação”. Uma das principais conseqüências citadas por Müller é o fato de que a cultura impressa, na medida em que foi se tornando popular através da imprensa, acabou servindo como fundamento para colocar em jogo a autoridade das instituições eclesásticas medievais, baseadas ainda na cultura do códice. A partir de então, a cultura escrita se impôs de tal modo na cultura ocidental que “o uso ativo ou passivo da escrita se torna cada vez mais uma condição básica para que se possa participar da

sociedade (embora tal processo tenha chegado ao termo a partir do final do século XIX)” (MÜLLER: 2004. 21).

2. A LITERATURA NA ERA DIGITAL

Em que medida as novas possibilidades de usos e práticas instauradas pela escrita eletrônica interferem na ordem dos discursos vigentes em nossa cultura contemporânea é uma pergunta que ainda não pode ser respondida de modo seguro, pois se trata de uma revolução relativamente recente. Por outro lado, alguns deslocamentos discursivos inaugurados por esse novo suporte já se fazem perceber em campos consagrados de nossa cultura, destacando-se, entre eles, a literatura. Com o advento do computador e a crescente popularização da internet, não demorou para que surgissem os primeiros experimentos literários em ambiente digital e, da mesma forma, não demorou para que surgissem os primeiros ensaios de crítica voltados para a reflexão acerca das potencialidades dessas novas manifestações literárias.

De forma simplificada e didática, é possível seguir a sugestão de Yoo (2007, p. 15) segundo a qual existem, até o momento, cinco possibilidades diferentes de manifestação de textos literários em ambiente digital: literatura digitalizada, editoração colaborativa, escrita colaborativa, literatura hipertextual, literatura hipermidiática. Primeiramente, pode-se falar de *literatura digitalizada*². Trata-se de textos primeiramente produzidos e editados de forma tradicional e posteriormente digitalizados. Vários clássicos da literatura canônica ocidental, por exemplo, estão hoje disponíveis na rede ou em cd-rom, em forma digital, sendo que o processo de digitalização não implica uma verdadeira transformação estrutural dessas obras.

Em segundo lugar, existem textos que, apesar de também possuírem uma estrutura linear, foram produzidos a partir de possibilidades existentes exclusivamente no meio digital. Trata-se do que alguns teóricos têm denominado de *editoração colaborativa*. Nesse caso, podem ser citados, como exemplos, *e-books* que, embora produzidos a partir de recursos eletrônicos, não abandonam a estrutura linear dos livros impressos. O terceiro tipo constitui textos, também lineares, que não poderiam ter sido produzidos sem as possibilidades interativas da internet, os assim chamados *textos colaborativos*, escritos conjuntamente por grupos que se utilizam de programas como MUDs, MOOs e salas de bate-papo (*chats*). O principal traço comum desses três grupos é o fato de seguirem preponderantemente os

processos de composição inerentes ao livro impresso, especialmente a linearidade, embora ocorram em ambientes digitais.

Por outro lado, existem experimentos que exploram as potencialidades semióticas específicas do meio eletrônico, a saber, a hipertextualidade e a hipermidialidade.³ A crítica contemporânea em torno dessas duas manifestações não chegou a consensos nem mesmo quanto ao modo como devem ser denominadas e/ou categorizadas, sendo que alguns dos conceitos mais empregados recentemente são *hiperficção* (SIMANOWSKI, 2002), *literatura digital* (p. ex. Yoo, 2007), *literatura eletrônica* (HAYLES, 2008), entre outros. Uma tendência possível, adotada por Yoo (2007, p. 16), é utilizar o conceito *literatura digital* como categoria geral – que abarca tanto os textos com estrutura linear quanto os textos não-lineares –, delimitando as categorias mais específicas da *literatura hipertextual* – baseada em recursos de não-linearidade proporcionados pelos *links* eletrônicos – e *literatura hipermidiática* – baseada em recursos multimidiáticos, que agregam diferentes linguagens. Por outro lado, é necessário esclarecer que grande parte dos experimentos realizados fazem uso de ambos os recursos simultaneamente.

Um exemplo bastante típico de *literatura hipertextual* é o entrementes já clássico *Afternoon a story*, de Michael Joyce, conhecida como a primeira obra hipertextual, produzida ainda em 1987. O núcleo narrativo gira em torno de um acidente de carro, testemunhado por Peter, o protagonista, que é recém-divorciado. O conflito principal da narrativa é saber se sua ex-mulher está ou não envolvida no acidente, sendo que essa informação depende da colaboração do leitor, que deve construir seu próprio percurso de leitura a partir de escolhas sucessivas através de vários links disponíveis. A hipertextualidade configura-se, portanto, pelos links à disposição do leitor, que, ao seguir certos caminhos em detrimento de outros, cria um percurso de leitura específico e acaba, simultaneamente, gerando um enredo próprio, que não seria o mesmo caso tivesse navegado por outros links.

A *literatura hipermidiática*, por sua vez, faz-se presente a partir da hibridação entre linguagens, suportes e meios diferenciados. Geralmente, também está associada à hipertextualidade. Várias narrativas, como *Golpe de gracia*,⁴ ao mesmo tempo em que colocam percursos diferenciados de leitura à disposição do leitor – através de recursos hipertextuais *stricto sensu* – também exploram a hibridação semiótica entre sons, imagens e movimentos, utilizando recursos típicos de outras mídias. No caso das narrativas, as aproximações mais intensas têm ocorrido entre o campo literário e o campo dos jogos

eletrônicos, ao ponto de, muitas vezes, ser difícil decidir se a obra em questão é um jogo ou uma narrativa literária.⁵ Tais fenômenos têm sido estudados, recentemente, principalmente a partir do conceito da *intermedialidade*.⁶

Desde o surgimento de *Afternoon a story*, críticos entrementes também já consagrados no campo da discussão teórica sobre literatura eletrônica – tais como Espen J. Aarseth, Jay David Bolter, Robert Coover e George Landow – realizaram afirmações muito entusiasmadas sobre tais produções, utilizando, como principal paradigma teórico, conceitos cunhados no bojo do que se tem chamado de Pós-estruturalismo. Nesse contexto, foi afirmado, entre outros, que o computador tem como objetivo a “liberdade humana” – afirmação realizada, ainda na década de 80, por Ted Nelson – e que o hipertexto permite superar a “tirania da linha” – expressão cunhada por Coover. De fato, como nota Bellei (2002, p. 52), grande parte desses teóricos acredita que “o que os pós-estruturalistas pensam teoricamente, os usuários de computadores realizam na prática”. Alguns dos principais autores e conceitos utilizados nesses contextos são Jacques Derrida e a ideia da *desconstrução*, Gilles Deleuze e a ideia de um *pensamento rizomático*, Roland Barthes e a ideia de uma *leitura não restrita a apenas uma lexia*, além de Michel Foucault e a ideia da *morte do autor*, para citar apenas alguns.

3. MORTE DO AUTOR NO TEXTO ELETRÔNICO?

De modo simplificado, tem sido afirmado que a estrutura multilinear do hipertexto, bem como a estrutura multimídia da hipermídia, levam ao enfraquecimento e, talvez, inclusive ao desaparecimento do autor enquanto a instância que determina a construção dos sentidos do texto – no caso da editoração e da escrita colaborativa – bem como enquanto a instância que determina o modo como o texto deve ser lido e interpretado – no caso do hipertexto e da hipermídia. No lugar de um suposto autor soberano, instala-se, nessa visão, o leitor como figura central, pois, mais do que um mero colaborador para o fechamento de sentidos pré-estabelecidos pelo autor, nas malhas do hipertexto, o leitor se tornaria *coescritor* ou *coautor*, pois suas escolhas, através de percursos possíveis, determinam a construção de um texto sempre renovado.

Se, por um lado, tais reflexões permitiram, de imediato, situar a literatura digital no contexto mais amplo das discussões críticas já realizadas em torno de experimentações

praticadas desde as vanguardas modernistas, ainda no final do século XIX, bem como de experimentos mais recentes envolvendo hibridação de linguagens, no século XX, por outro lado, o entusiasmo com que conceitos pós-estruturalistas foram imediatamente agenciados em torno da literatura digital tem levantado, na última década, a suspeita de que, talvez, algumas reflexões foram realizadas de modo excessivamente apressado, levando a conclusões igualmente apressadas, tais como, por exemplo, a afirmação de que a era dos livros impressos teria chegado ao seu fim.

Como nos informa Yoo (2007, p. 22), o auge da empolgação em torno do hipertexto como uma alternativa ideal tanto no campo literário como social⁷ se deu na década de 90, sendo que, pouco antes da virada do milênio, parece ter havido uma mudança de foco quanto a essa perspectiva tão otimista, pelo menos no contexto europeu, baseada em dois principais argumentos: até o momento, a literatura digital não tem sido capaz de captar um número expressivo de leitores; a qualidade estética e literária de grande parte das produções disponíveis não parece ainda tão elevada quanto se havia esperado. No entanto, uma das maiores decepções para os arautos do hipertexto como a utopia do novo milênio seja o fato de que “a era do livro impresso não acabou, e a importância do autor tampouco desaparece no hipertexto” (YOO: 2007, p. 24).

Talvez uma das principais razões pelas quais a ideia da *morte do autor nas tramas do hipertexto* tenha caído sob a suspeita de um “mal entendido” (p. ex. SIMANOWSKI: 2002, p. 66; YOO: 2007, p. 23) deva-se a uma interpretação por demais literal do conceito foucaultiano de autor, que desconsiderou a diferença postulada pelo filósofo francês entre *indivíduo* e *função-sujeito*. Assim sendo, a morte do autor foi frequentemente compreendida como se o indivíduo responsável pela produção de determinada obra – o escritor – não tivesse mais qualquer responsabilidade pelo fechamento dos sentidos produzidos e que seu *nome*, por essa razão, estivesse esvaziado de qualquer relevância para a interpretação da obra. A leitura seria realizada, nessa perspectiva, a partir de uma liberdade interpretativa absoluta concedida ao leitor, na medida em que este fosse construindo “livremente” seus próprios percursos de leitura através dos vários *links* à sua disposição.

A motivação para essa interpretação se deu, inicialmente, pela estrutura material do próprio hipertexto, supostamente mais aberta do que a estrutura do livro impresso, devido à possibilidade de estabelecer relações em rede, não-lineares, agregando diferentes linguagens e suportes de um modo aparentemente não-hierárquico. Tais características levaram autores

como Landow (1994, p. 1) a afirmar, na década de 90, que o hipertexto reconfigura noções convencionais sobre autores e leitores e que “o *linking* eletrônico, que provê um dos traços definidores do hipertexto, também incorpora as noções de intertextualidade de Julia Kristeva, a ênfase na multivocalidade, de Mikhail Bakhtin, os conceitos de redes de poder, de Michel Foucault, bem como as ideias de um ‘pensamento nômade’, rizomático, de Gilles Deleuze e Félix Guatarri”.

Visto que esses autores, citados por Landow, haviam realizado discussões envolvendo o desaparecimento do sujeito cartesiano nos jogos inerentes à produtividade da linguagem, não tardaram reflexões ligando o hipertexto com o desaparecimento do sujeito, principalmente devido à suposta semelhança ou mesmo identidade entre *hipertexto* e *intertexto*. De fato, grande parte dos trabalhos críticos realizados na década de 90 enfatizaram a relação do hipertexto com a intertextualidade (Cf. MEIER; SIMANOWSKI; ZELLER: p. 23, 2006), sendo que muitos autores simplesmente viam, no hipertexto, uma espécie de “continuação, utilização e alargamento” da própria intertextualidade (YOO: 2007, p. 54). Postulado por Julia Kristeva, o conceito de *intertexto* tinha, como uma de suas principais peculiaridades, apontar para a significação como um fenômeno translinguístico, no qual o sujeito aparece mais como um produto da linguagem do que como seu criador. Nessa perspectiva, o significado de um signo enunciado sempre se encontra na relação com diferentes tipos de enunciados que lhe são anteriores ou, mesmo, contemporâneos, sendo que o sujeito emerge como uma rede formada pela complexidade desses enunciados (KRISTEVA, 1969, p. 52).

Além disso, é importante ressaltar que o intertexto, no modo como foi concebido por Kristeva, é *aberto*, *plurissignificativo* e *polissêmico*, pois é constituído por duas instâncias que jamais se recobrem completamente: o *genotexto* e o *fenotexto*. O enunciado manifesto, na perspectiva de Kristeva, é sempre um *fenotexto*; no entanto, este não passa de um produto no qual são expostas as operações do *genotexto*, caracterizado a partir dos discursos pelos quais o primeiro é atravessado. Assim, o leitor de um intertexto não chega a uma interpretação única ou fechada, pois um *fenotexto* instiga o receptor a reconstruir sua significância a partir do que está manifesto (*fenotexto*), mas também do que permanece latente (*genotexto*) (KRISTEVA: 1969, p. 219). É exatamente essa abertura semântica do intertexto que vários críticos enxergaram no hipertexto, sendo que, em suas manifestações mais extremas, alguns chegaram a afirmar que “o hipertexto é a consumação do intertexto” (YOO: 2007, p. 56).

De fato, a importância do autor de um intertexto é bastante enfraquecida ou quase minimizada, pois, na intertextualidade, não existe verdadeira criatividade de um indivíduo e sim, um agenciamento de discursos latentes – o genotexto – através de um texto-ocorrência – o fenotexto. Em outros termos, como esclarece Simanowski, na perspectiva pós-estruturalista, a morte do autor pode ser compreendida no sentido de que o sujeito deixa de ser visto como um ser soberano sobre a própria consciência e passa a ser compreendido como um objeto produzido por distintas formações discursivas, muitas vezes, dificilmente perceptíveis ou recuperáveis.

De acordo com Simanowski (2002, p. 69), “o autor morre enquanto o soberano de seu texto, mas não enquanto sua instância externa e nominável”. No entanto, vários críticos do hipertexto tendem a ver a *morte do autor* como algo quase literal, na medida em que pregam que a estrutura de *links*, traço fundamental da hipertextualidade, leva ao enfraquecimento da instância autoral em benefício da atividade do leitor, transformando-o num colaborador quanto à própria autoria. Em termos bastante simplificados, o principal argumento é que, devido ao fato de o leitor, ao criar percursos de leitura diferenciados e particulares, também criar novos textos, torna-se também um *autor* ou, pelo menos, um *coautor*, que se pluraliza a cada leitura, na medida em que não haveria, no hipertexto, um único percurso previamente autorizado.

Por outro lado, estudos mais recentes sobre a relação entre intertexto e hipertexto têm chegado a uma conclusão diametralmente oposta a essa ideia de liberdade interpretativa e consequente polissemia hipertextual: nessa concepção, ao passo que o intertexto realmente propicia uma leitura aberta, o hipertexto, pelo contrário, pressupõe um fechamento prévio de sentidos, pois, se os discursos latentes que atravessam um fenotexto são sempre abertos e realmente dependem da leitura diferenciada de cada leitor, os *links* proporcionados pelo hipertexto já estão previamente dados e pré-programados por um *autor/programador*, sendo que não há realmente um número ilimitado de percursos interpretativos possíveis no processo de *linking*. Pelo contrário, nele, o autor/programador prevê antecipadamente um certo número de percursos, fora dos quais não há qualquer possibilidade de leitura.

Assim sendo, ao passo que os trabalhos da década de 90 pendiam para uma visão segundo a qual o hipertexto é a consumação do intertexto, muitos trabalhos mais recentes tendem a vê-lo como “o desaparecimento da imaginação interpretativa” (YOO: 2007, p. 56). Nessa perspectiva, portanto, o autor não desaparece nas malhas do hipertexto, mas adquire

uma centralidade ainda mais forte do que aquela conferida ao autor do texto impresso, antes acusado de tirano, hierárquico e autoritário pelos entusiastas do hipertexto enquanto utopia do novo milênio.

4. A FUNÇÃO-AUTOR

Se as controvérsias em torno da suposta abertura semântica proporcionada pelo hipertexto estão longe de ser resolvidas, por outro lado, leituras atentas da obra de Foucault têm levantado várias críticas à interpretação por demais literal da questão do *desaparecimento do autor na materialidade do hipertexto*. Parece cada vez mais claro que a instância do autor enquanto indivíduo não deve ser confundida com o que Foucault compreendia por *função-autor*. Em uma formulação bastante aguerrida, Simanowski (2002, p. 69) chegou a afirmar que, “ao passo que a análise do discurso colocou a ênfase sobre as estruturas de difícil visibilidade, sob cuja influência as pessoas pensam e agem, a teoria do hipertexto repersonaliza relações de poder – a autoridade sobre o texto não se perde no discurso, mas é direcionada ao leitor enquanto seu coorganizador – e, dessa maneira, não é a continuação da teoria pós-estrutural e sim, em termos exatos, a sua traição”.

De fato, aquilo que nós denominamos o *autor de uma obra* é considerado, por Foucault, como um dos vários desdobramentos possíveis do que, já na *Arqueologia do saber* – escrita originalmente em 1970 –, o filósofo denomina de *função-sujeito* (cf. 1992, p. 70). Nesse contexto, portanto, interessa enfatizar que Foucault entende o *sujeito* como uma mera *função*, que pode ser exercida – ou não – por *indivíduos* específicos, sendo que “um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos” (FOUCAULT, 1995, p. 107). O fundamento epistemológico dessa concepção é o projeto – compartilhado com autores como Barthes, Deleuze e Derrida, entre outros – que pretende inverter a concepção humanista segundo a qual o sujeito seria o fundamento originário dos fenômenos da consciência. Para Foucault (1992, p. 70), “trata-se de retirar ao sujeito (...) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso”.

Nessa perspectiva, existe uma distância incontornável entre o indivíduo, na medida em que realiza um livro, e as várias *funções-sujeito* presentes em seu discurso. Um dos exemplos

fornecidos pelo próprio Foucault (1995, p. 26) para explicar essa ruptura encontra-se na literatura: em um romance, o indivíduo cujo nome figura na capa do livro, enquanto responsável pela escrita, desaparece nos vários enunciados de seu próprio texto: primeiramente, nos diálogos e pensamentos das personagens – sem contar a questão dos pseudônimos e heterônimos, tão comuns no campo literário. Mas essas rupturas também ocorrem, no romance, quando nos são fornecidas referências históricas e espaciais ou quando são descritos fatos sob o ponto de vista de um indivíduo anônimo (um narrador que se pretende neutro) ou atrelados ao ponto de vista de um ou vários narradores homodiegéticos.

Para Foucault, da mesma maneira como é apagado pelos vários enunciados de seus personagens e narradores, o indivíduo que escreve também esvaece quando é subsumido pela categoria do autor, pois a autoria sempre agencia uma determinada *posição de sujeito*. Em outros termos, quando falamos de algo como o *autor*, na perspectiva foucaultiana, estamos falando de uma identidade constituída, na cultura ocidental, a partir de práticas discursivas específicas e não de individualidades ou personalidades. Escritor e autor, portanto, não são conceitos intercambiáveis, sendo possível postular uma proximidade entre *escritor* e *indivíduo*, de um lado, e *autor* e *sujeito*, de outro.

De modo simplificado, a autoria está diretamente ligada às práticas da disciplina, da organização e da unificação dos textos, de modo a criar uma aparente unidade dentro das discontinuidades e dispersões que marcam o discurso (Cf. FOUCAULT, 1992, p. 45; ORLANDI, 2002, p. 73). Conforme o próprio Foucault (1992, p. 45), “o nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso”. A função-autor modifica, portanto, o significado do que é dito, servindo como um percurso interpretativo. Saber que determinado texto sobre anjos ou demônios foi escrito por Tomás de Aquino ou por E. T. A. Hoffmann, por exemplo, já nos direciona para percursos diferenciados de leitura, sendo que o apagamento da autoria, nesse caso, acarretaria uma abertura semântica tamanha que caberia, unicamente ao leitor, decidir se os anjos e demônios em questão fazem parte de um universo referencial ou fictício.

Por outro lado, a maneira como a autoria atua sobre cada discurso varia de acordo com determinações históricas, o que torna impossível definir a função-autor enquanto algo completo e acabado. Como nos lembra Chartier (1999, p. 31), até o século XVIII, e principalmente na Idade Média, a legitimidade de uma obra não estava ligada à ideia da criatividade de um autor ou de um escritor e sim, a critérios como a inspiração divina: o

escritor era uma espécie de Escriba de Deus, de onde provinha sua sabedoria. A ideia de uma originalidade ligada à autoria vai surgindo de forma muito paulatina no campo literário do ocidente, inicialmente, quando, anteriormente aos séculos XVII e XVIII, personalidades como Christine de Pisan, Dante, Petrarca, Boccaccio e outros escritores passam a ser representados de modo antes reservado apenas aos pais da Igreja, por exemplo, escrevendo suas próprias obras ao invés de simplesmente copiando-as a partir de alguma inspiração divina. Nesse momento histórico, também passam a ser reunidos, em um único manuscrito, várias obras de certos autores abordando um mesmo tema. Desse modo, começa a ser abandonada a prática – anteriormente largamente difundida – de reunir textos de natureza, data e origem difusa, sendo que, nesse processo, o *nome próprio do autor* vai tomando uma importância cada vez maior como critério de organização e pertencimento (CHARTIER: 1999, p. 32).

À originalidade literária será auferido seu mais alto status enquanto critério de legitimação de uma obra apenas com a poética do Romantismo, a partir do século XIX. Nos séculos XVII e XVIII, é muito frequente, por parte de vários escritores, a utilização muitas vezes direta de excertos, ideias e estruturas retiradas de autores tidos como autoridades ou clássicos. Como breve exemplo, pode ser citado o modo como Shakespeare, em suas comédias, utiliza não apenas tópicos mas, inclusive, estruturas de enredo retiradas da comédia latina. Um exemplo brasileiro – responsável por célebres contendas entre os nossos críticos – é Gregório de Matos, que chegou a ser acusado de plágio devido ao modo como “traduz” alguns poemas de Gôngora. É, portanto, com o advento da Modernidade – os séculos XVI em diante – que a função-autor passa a atuar como um dispositivo cada vez mais central para a legitimação do discurso literário no ocidente.

5. DO AUTOR CELEBRADO AO AUTOR DESTITUÍDO

Como alerta o próprio Foucault, existem discursos destituídos da função-autor, tais como alguns discursos científicos dos séculos XVIII e XIX ou, conforme a lembrança de Chartier (1999, p. 32), os discursos contemporâneos do direito e da publicidade, cuja autoria é geralmente irrelevante, na medida em que sua legitimidade é dada pela instância em que é proferido (o caso do direito) ou do suporte midiático em que é veiculado (o caso da publicidade). No entanto, existem outros discursos em que a *função-autor* não está apenas

presente, mas nos quais ela adquire uma significação capaz de definir o status de legitimidade do próprio discurso: é o caso da literatura praticada entre os séculos XVIII e XX.

Foucault (1992, p. 58) acredita que, a partir do século XIX, surge um fenômeno particular no que tange a função-autor: trata-se de autores cujas obras foram capazes de se transformar numa espécie de modelo ou matriz para outros autores, os assim chamados “fundadores de discursividade”, dentre os quais podem ser citados Freud e Marx, com a instituição da psicanálise e do marxismo – com todos os autores que se filiaram a essas racionalidades. Tal fenômeno também se faz perceber no campo da literatura. Para citar um exemplo fornecido pelo próprio Foucault, Ann Radcliffe não é apenas a autora de romances de terror: trata-se de uma “fundadora de discursividade” na medida em que, através de seus romances, essa autora tornou possível a literatura de terror do início do século XIX e, por que não dizer, também a literatura de epígonos que sobrevive até mesmo na contemporaneidade.

Nesse tipo de discurso, a função-autor possui um caráter de “instauração de discursividade”, sendo que a filiação do epígono ao “nome do autor” funciona como uma estratégia de autorização e legitimação do próprio discurso. Dominique Maingueneau (2006, p. 59) sugere o conceito “discurso constituinte” para tratar de discursos que se propõem como “discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma”. Para Maingueneau, esse tipo de discursividade não está presente apenas na literatura, mas se manifesta também na filosofia, na religião e nas ciências. Por essa razão, Maingueneau sugere que o discurso literário não seja tratado de forma isolada, mas como parte da categoria mais ampla dos discursos constituintes: “Esses discursos têm o perigoso privilégio de legitimar-se ao refletir em seu funcionamento mesmo sua própria ‘constituição’. A pretensão associada a seu estatuto advém da posição limite que ocupam no interdiscurso; não há acima deles nenhum outro discurso, e eles se autorizam apenas a partir de si mesmos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 62).

O discurso “instaurador de discursividade” – nos termos de Foucault – ou o “discurso constituinte” – nos termos de Maingueneau – possuem um vínculo muito estreito com a função autoral, na medida em que, em tais discursos, é o próprio *nome do autor*, enquanto signo, que se reveste de uma aura legitimadora e constituinte. Na literatura, esse fenômeno pode ser notado a partir de certos “epítetos autorais” – como shakespeariano, dantesco, quixotesco, kafkiano, entre tantos outros – mas também pela filiação tácita em termos de gênero, estilo, tópicos e vários outros aspectos temáticos ou formais, o que Foucault (1992, p.

57) denomina de *posição de transdiscursividade* e que a crítica contemporânea tem tratado, entre outros, como fenômenos de *intertextualidade* e/ou *interdiscursividade*.

Por outro lado, se Foucault nos ajuda a perceber que, desde o século XVI até o século XIX, a função-autor tem intensificado, no campo literário, seu traço *legitimador*, característico também de outros discursos constituintes ou instauradores, é também o próprio Foucault quem nos permite pensar no enfraquecimento que essa posição de sujeito vem atravessando a partir das vanguardas literárias do século XX, quando a importância do autor começa a desaparecer sistematicamente dentro do processo da própria escrita. Não é por acaso que, em sua palestra sobre a questão da autoria, Foucault inicia com a pergunta de Beckett: “Que importa quem fala ...?”. Em seus próprios termos (FOUCAULT, 1992, p. 35), “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer”. Em outros termos, os inúmeros procedimentos autorreferenciais de escrita praticados a partir das vanguardas modernistas até a literatura pós-moderna pretendem chamar atenção para o fato de que o sujeito é uma construção realizada a partir dos vários discursos/intertextos que circulam, de forma nem sempre imediatamente perceptível, na linguagem e na cultura.

Nesse contexto, deve-se destacar que os movimentos literários e artísticos mais significativos do século XX – inclusive o movimento que passou a ser definido, de forma nem sempre consensual, a partir de uma estética pós-moderna – insistem em procedimentos que investem diretamente contra a centralidade de um *sujeito-escritor* ou um *sujeito-artista*, de um lado, e contra a concepção da *obra* enquanto uma entidade orgânica e acabada, de outro lado. Podem ser citados, como exemplos, a *escrita automática* praticada pelos surrealistas, a *montagem casuística* realizada pelos dadaístas em seus *ready mades*, a poética do *cut-up*, de Burroughs, os experimentos com a *Obra literária potencial*, do grupo Oulipo, a partir de François Le Lionnais e Raymond Queneau, a *poética aleatória* de Max Bense, entre vários outros (SIMANOWSKI: 2002, p. 71). No caso da ficção pós-moderna, grande parte das obras têm tomado o tema da própria escrita como um dos seus tópicos centrais, que é trabalhado tanto em termos estéticos quanto semânticos. Tal centralidade pode ser percebida através de processos metaficcionalizados utilizados como estratégia poética predominante – a obra que remete à própria obra –, mas também através de um uso intenso e deliberado da intertextualidade,

além de experimentações com o significante linguístico, sendo que, em muitos casos, busca-se borrar as fronteiras entre o signo literário e linguagens não verbais.

É sob a perspectiva dessa discursividade – na qual se inserem tanto escritores quanto críticos contemporâneos – que se pode falar do desaparecimento do autor nas malhas da literatura digital, pois muito do que se tem produzido a respeito da literatura no ambiente do ciberespaço, tanto em termos de obras quanto de crítica, está situado dentro de uma racionalidade que investe diretamente contra o discurso literário enquanto “instaurador de discursividade” ou enquanto “discurso constituinte”. Nesse sentido, parece que a própria crítica tem desempenhado um papel discursivo fundamental, na medida em que coloca suas reflexões sobre o hipertexto no seio da mesma discursividade em que se inscreve a racionalidade literária e artística desde as vanguardas modernistas.

Assim sendo, se é possível falar da morte do autor nas tramas da literatura digital, sob uma perspectiva foucaultiana, tal morte não deve ser lida como uma liberdade interpretativa literal por parte do leitor por causa do sistema de *links* e tampouco como o desaparecimento da *função-autor*. Nas obras digitais, o *nome do autor* continua servindo para organizar e unificar as obras, criando uma percepção de unidade e congruência discursiva, o que influencia o modo como as obras são lidas. Saber que certo poema digital é produzido por Augusto de Campos, por exemplo, leva a investimentos interpretativos ligados à sua filiação com o concretismo, entre outras delimitações interpretativas. Já uma obra de Moulthrop, por sua vez, filia-se a seu programa teórico específico, e assim por diante.

A morte do autor na literatura digital parece adquirir seu sentido mais produtivo quando lida sob a luz do programa epistemológico defendido por Foucault quanto ao desaparecimento da autonomia do indivíduo que escreve e produz. Em poucos termos, trata-se do enfraquecimento da posição de soberania do *escritor* enquanto *indivíduo* congruente e soberano de sua própria consciência. Em seu lugar, surge a figura do *sujeito*, uma categoria construída historicamente no seio dos conflitos de poder inerentes à ordem dos discursos. A autoria ou função autoral, portanto, é uma identidade ou posição-de-sujeito em construção permanente.

O desaparecimento do autor não apenas na literatura digital, mas no campo literário construído a partir das vanguardas modernistas, aponta para a reconfiguração paulatina de uma discursividade criada, desde o século XVIII, que produziu uma identidade legitimadora e constituinte da literariedade do discurso a partir de uma concepção congruente e fechada de

autor e de *obra*. Em que medida e de que modo a *função-autor* da literatura digital efetivamente se insere nessa nova discursividade é uma questão que permanece aberta, pois se trata de uma identidade ainda em construção e marcada pelo embate de posições discursivas discordantes.

ABSTRACT

The present article approaches the issue of authorship in the digital literature under Michel Foucault's perspective. It begins by presenting the recent state of art, which seems to be divided in two opposed points of view: on the one hand, the hypertext author is regarded as dead and, on the other hand, it is looked at as sovereign. After a short overview of the way digital literature has been recently defined by literary criticism, the article presents a synthesis of Foucault's concept of authorship. In the sequence, seeking inspiration in Foucault's thought, it reasons that hypertext author does not disappear as the individual responsible for a new kind of writing. Its identity as a *author-function* instead goes through relevant changes.

Keywords: Hypertext. Intertext. Authorship. Discourse. Michel Foucault.

NOTAS

- ¹ Professor do Mestrado em Educação -ULBRA/Canoas.
- ² Esse tipo de manifestação literária é denominado, por Yoo, de *Literatura digital imprópria*. (uneigentliche digitale Literatur).
- ³ Não é possível apresentar e discutir essas obras aqui. Para uma apresentação sintética bem como para uma discussão crítica de alguns experimentos significativos, na Europa, verificar principalmente Simanowski, 2002a e 2002b. Para uma apresentação sintética de obras nos Estados Unidos, verificar, entre vários outros, Giannachi, 2007; Paul, 2008, p. 189-196 e especialmente Hayles, 2008. Sobre alguns experimentos realizados no Brasil, verificar, entre outros, Corrêa, 2008.
- ⁴ Para um estudo sobre a narratividade dessa obra, verificar Kirchof, Edgar Roberto. Narrativa e hipertexto. *Anais do III Enalli – Língua e literatura como manifestação de identidade nacional. Homenagem a Machado de Assis e Guimarães Rosa*. Novo Hamburgo RS, Editora da Feevale, 2008, p. 97-104.
- ⁵ Sobre a discussão conceitual a respeito das relações entre narrativa e jogo, verificar, entre outros, SÁNCHEZ-MESA, Domingo. Os videogames. Considerações sobre as fronteiras da narrativa digital. <http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?id=1042&llengua=po>. Acessado em junho de 2008.
- ⁶ Verificar, entre outros, Urs MEYER, Roberto SIMANOWSKI, Christoph ZELLER. *Transmedialität: zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein, 2007, bem como os vários artigos de Joachim PAECH & Jens SCHRÖTER (org.). *Intermedialität: analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Wilhelm Fink, 2008.
- ⁷ Verificar sobretudo o artigo *Hypertext als Utopie*, de Heiko IDENSEN, disponível em <http://www.netzliteratura.net/idensen/utopie.htm>

REFERÊNCIAS

BELLEI, Sérgio Luis Prado. *O livro, a literatura e o computador*. São Paulo: Educ & Florianópolis: UFSC, 2002.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

_____. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

_____. *Inscrever & apagar: cultura escrita e literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

_____. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

CORRÊA, Almir Aquino. *Ciberespaço: mistificação e paranóia*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992.

GIANNACHI, Gabriella. *The politics of new media theatre: Life ® TM*. London & New York: Routledge, 2007.

HAYLES, N. Kathrin. *Eletronic Literature: New Horizons for the Literary*. Indiana: University of Notredame, 2008.

IDENSEN, Heiko. *Hypertext als Utopie*, <http://www.netzliteratura.net/idensen/utopie.htm>, acessado em abril de 2008.

KIRCHOF, Edgar Roberto. Narrativa e hipertexto. *Anais do III Enalli – Língua e literatura como manifestação de identidade nacional. Homenagem a Machado de Assis e Guimarães Rosa*. Novo Hamburgo RS, Editora da Feevale, 2008, p. 97-104. <http://www.feevale.br/files/documentos/pdf/24642.pdf>

KRISTEVA, Julia. L'engendrement de la formule. In: _____. □□□□□□□□□□: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

_____. *Le texte clos*. In: _____. □□□□□□□□□□: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

LANDOW, George P. What's a critic to do?: Critical theory in the age of hypertext. In: _____. *Hyper/Text/Theory*. London: John Hopkins, 1994, p. 1-50.

MAIGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Robert; ZELLER, Christoph (Orgs.). *Transmedialität: zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein, 2007.

MÜLLER, Jan-Dirk. Formen literarischer Kommunikation im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. In: RÖCKE, Werner & MÜNKLER, Marina. *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*. München & Wien: Carl Hanser, 2004, p. 21-53.

ORLANDI, Eni P. *Análise d discurso*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2002.

PAECH, Joachim; SCHRÖTER, Jens (Orgs.) *Intermedialität: analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Wilhelm Fink, 2008.

PAUL, Christiane. *Digital art*. 2. ed. London: Thames & Hudson Ltd, 2008.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo. Os videogames. Considerações sobre as fronteiras da narrativa digital.

<http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?id=1042&llengua=po>.

Acessado em junho de 2008 .

SIMANOWSKI, Robert. *Interfictions: vom Schreiben im Netz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

YOO, Hyun-Joo. *Text, Hypertext, Hypermedia: Ästhetische Möglichkeiten der digitalen Literatur mittels Intertextualität, Interaktivität und Intermedialität*. Würzburg: Königshaus & Neumann, 2007.

Recebido em 22/04/2009

Aprovado em 29/04/2009