

ANA CLÁUDIA MUNARI DOMINGOS

ana.c.munari@gmail.com

UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL, BRASIL

A LITERATURA BRASILEIRA NA CIBERCULTURA

RESUMO

A cibercultura está abrigada em um espaço que não é apenas tecnológico, mas em uma esfera condicionada pelos sujeitos que se comunicam nesse universo. Ancorada nos novos paradigmas de recepção e de produção de textos, essa teia de relações faz emergir novas mentalidades, que incluem os modos de enxergar e expressar o mundo. Este ensaio é o resultado da observação de algumas dessas transformações, então no campo da literatura brasileira. Como artefato cultural, a literatura é expressão desse sujeito hodierno, cujo existir cada vez mais tem-se vinculado à sua condição de navegador no ciberespaço. Nossa pergunta, ao analisar a literatura contemporânea brasileira, é sobre esse sujeito – autor-escritor-narrador – e o que ele faz emergir de sua relação com a sociedade, a realidade, a ficção e consigo mesmo, inscrevendo-se na cibercultura. A resposta parece levar a pensar em um movimento cíclico, de retorno à própria gênese do romance, na sublimação de uma de suas principais qualidades: a subjetividade.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura brasileira contemporânea; cibercultura; hipersubjetivismo

A cibercultura, como sabemos, não é apenas um espaço tecnológico, em sua estrutura comunicacional digital, mas um lugar, em seu sentido sociocultural, condicionado pelos sujeitos que se comunicam nesse universo (Levy, 1999). Ancorada nos novos paradigmas de recepção e de produção de textos, essa teia de relações faz emergir novas mentalidades, que incluem os modos de compreender e expressar o mundo, a exemplo de novas práticas de leitura e de sua relação com as transformações dos gêneros

e formas de dizer (Santaella, 1996, 2003). A partir dessa premissa, este ensaio, integrado a um projeto de pesquisa mais amplo, que já verificou a instância da recepção e, agora, debruça-se sobre o viés da produção¹, é um dos resultados preliminares da observação de algumas dessas transformações, então no campo da literatura brasileira contemporânea.

Como artefato cultural, essa literatura é expressão de um sujeito hodierno, cujo existir cada vez mais tem-se vinculado à sua condição de navegador no ciberespaço – zona imprescindível da condição cidadã, sempre mediada pela comunicação social. Nossa pergunta, ao analisar a literatura brasileira contemporânea, é sobre esse sujeito autor-escritor-narrador-personagem, e o que ele faz emergir de sua relação com a sociedade, a realidade, a ficção e consigo mesmo, inscrevendo-se na cibercultura. No sentido que aqui esboçamos, cibercultura é, assim, aquela que as comunicações mediadas pela internet – o ciberespaço – fazem emergir e que, num movimento convergente e divergente, põe em movimento as práticas simbólicas que essas novas tecnologias permitem.

A cibercultura tanto se alimenta do que está fora dela quanto avança sobre as relações humanas para além daquelas guiadas por teclas e telas e, assim, acaba por influenciar comportamentos e práticas culturais antes centrados nos meios “analógicos” – o mundo do papel. São modos de expressão que têm sentido, sobretudo, em algumas mudanças provocadas pela convergência digital – uma das hipóteses deste trabalho –, a partir da linguagem hipermídia e de seu uso não apenas como suporte comunicacional, mas, através de uma linguagem outra, como meio de produção cultural – então de um “sujeito” muito mais do que de instituições. Esse sujeito, através das tecnologias do computador e da internet, dispõe de formas de ser um produtor de textos (verbais, imagéticos, sonoros, multimodais) e um agente de sua expressão em todas as instâncias do sistema: ler, reler, recortar, criar, recriar, dar forma, publicar, criticar, apagar, compartilhar, vender, comparar...

Há novas maneiras de conhecer o mundo e estar em lugares onde só podíamos estar, através da ficção ou não, pelas páginas chapadas e estáticas de uma revista ou de um livro ou através das telas do cinema e da televisão, meios que nos permitem poucas escolhas subjetivas e não

¹ O *corpus* de análise deste projeto, o “Vozes da Cultura Contemporânea”, em sua segunda fase, é composto dos romances ganhadores do Prêmio Jabuti desde 1994 – início da internet doméstica no Brasil – e do Prêmio Portugal Telecom, desde 2003, hoje Prêmio Oceanos. Ambas premiações consideram apenas romances em língua portuguesa, a primeira, de brasileiros, e a segunda ampliada para a questão da língua.

nos possibilitam *retornos* – nem aqueles do *refazer* nem aqueles do *responder*². Por exemplo, na cibercultura, há mais repertório para imaginar o Rio Grande do Sul mesmo sem nunca ter estado lá: circular por suas cidades através do Google Earth, acessar mapas rodoviários, visitar os sites das Prefeituras Municipais, buscar fotos no Instagram, conversar com os sul-rio-grandenses através das redes sociais. José de Alencar e seu *O gaúcho* seriam bastante mais verossímeis se o narrador conhecesse a distância entre o litoral sul e o centro do Estado rio-grandense; ao escrever sobre “o pampa” [sic] poderia descrever, em vez do “pássaro erradio”, as aves que habitam os diferentes caminhos por que passavam seus personagens, fadados, na obra, ao convívio com a “ema, o touro e o corcel”; talvez assim as terras ermas do sul então não seriam apenas “o torpor da natureza”, onde foram colocados “os ardentes areais da África”. Certamente é um anacronismo impor condições impossíveis àquele tempo – imagine-se o quanto a posição elitista de Alencar renderia nas redes sociais com fabulações como essa –, mas essa comparação serve para mostrar que ferramentas e tecnologias podem agir sobre o fenômeno literário de diferentes maneiras.

Na cibercultura, há novos modos de se relacionar com a realidade e com o outro, novos meios de inventar e recriar – nela expandimos nossos dicionários, enciclopédias e até mesmo nossas experiências. Os artistas, como agenciadores da cultura, mesmo quando não se apropriam de meios digitais para se comunicar com o mundo, não podem escapar inteiramente dessas novas tecnologias para se manterem neste espaço em que a condição do existir é cada vez mais relacionada a um perfil virtual. É assim que escritores, por mais que queiram ser fiéis à tradição do papel – do manuscrito, da máquina de escrever ou do *status* offline – muitas vezes são reféns de um mercado que nunca prescinde do digital – os editores de texto, as editoras e livrarias online, os sites de crítica literária, os artigos em *blogs* e jornais digitais, os vídeos de entrevistas no Youtube, etc. Muitos escritores brasileiros têm-se apropriado dessas ferramentas na inserção de seus trabalhos no universo da recepção.

Além disso, a própria atividade da escrita tem adquirido novos sentidos, quando muitas pessoas têm “máquinas de escrever”, “editoras” e “livrarias” domésticas. Outro fator importante para pensar as mudanças nessa produção literária está no fato de que nos últimos 30 anos, paralelamente à expansão da internet, multiplicaram-se as oficinas de escrita criativa, desde que Luiz Antonio de Assis Brasil começou a primeira delas,

² A exceção seria o videocassete, mas que já é um produto e uma ferramenta da cultura das mídias (Santaella, 1996).

em Porto Alegre, formando escritores advindos de todo o país e dando origem não apenas a publicações literárias, mas também a diversas obras teóricas. Depois da criação do primeiro curso de pós-graduação em Escrita Criativa do país, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, já existem outros cursos próprios para a formação de escritores e, agora, também em nível de graduação, cuja primeira turma teve início, também na PUCRS, em 2016.

Sentado diante de seu computador e conectado à internet, um romancista nascente pode buscar referências em outros romances, ler textos teóricos, compor personagens baseados em perfis virtuais e fazê-los viajar por um mundo bastante “real” sem sair de sua cadeira giratória. Sem nunca ter lido *Dom Quixote* ou *A fera na selva* ou qualquer obra de Shakespeare, esse romancista pode dar vida ao mais erudito dos narradores – talvez em um estilo que tente imitar o de Guimarães ou o de Woolf, ou a mistura dos dois. Seus personagens podem citar expressões latinas ou falar Francês ou declamar uma antiga canção celta lapidada em uma rocha. E, aqui, falamos de repertório e de ferramentas para a atividade da escrita ficcional, mas não de qualidade literária.

Orhan Pamuk (2011), ao falar dos escritores de romance, coloca-os entre dois tipos – o ingênuo e o sentimental. O primeiro é aquele romancista que escreve em torno da fábula e não tem consciência completa das estruturas da linguagem que são capazes, ora de encobrir, ora de trazer à tona, o contexto de sua produção. Ele conta histórias, elabora personagens e ações em torno do ato de narrar acontecimentos. Isso tem sentido, certamente, no desejo de fabular, tão característico do ser humano, mas também no desconhecimento, por parte do romancista ingênuo, de modos de dizer para além da construção de “narrativas”, assim como da construção de “discursos” – desde as formas microlinguísticas, pela sintaxe ou no uso dos advérbios, por exemplo, até formas macrolinguísticas, como a ironia ou a alegoria³. O romancista sentimental seria aquele que, a partir dessa consciência sobre a escrita, elabora-a através desse “como dizer”, sabendo que esse “como” muitas vezes diz mais, não apenas sobre a história, mas sobre a nossa realidade para além da ficção. Essa consciência, certamente, não é de livre acesso como a *www* para quem tem acesso à internet.

Nesse ambiente efervescente de informação sobre a atividade da escrita – entre tantas outras, movidas pelos famosos tutoriais – multiplicam-se

³ Lukács propõe uma dualidade próxima, mas em torno das diferenças entre o narrar e o descrever, embora sua perspectiva seja outra, a marxista, ou seja, essa consciência diz respeito àquela de classes e seu desvelamento.

livros, ebooks, *blogs*, autopublicações e, assim, romances, prêmios, concursos, oficinas, mesmo quando já se proclamou o fim do livro e da literatura, mesmo quando nos autodenominamos um país de não leitores. Diante de teclados e telas, navegando a cibercultura, romancistas – *ingênuos* ou *sentimentais* – têm inventado histórias a partir de suas experiências nesse mundo digital. E esse mundo tem sido cada vez mais *self*. Se hoje escritores podem diminuir as distâncias entre a matéria fabulada e sua experiência através da internet, é fato que essa apreensão o coloca muito mais como eixo desse mundo que ele narra; afinal, é um “eu” que navega pelos canais de Veneza através do Google Earth, é um “eu” que seleciona frases de Otelo pelo buscador, é um “eu” que assiste a um vídeo da travessia de *buquebus* entre Buenos Aires e Colônia del Sacramento. É esse “eu” que pode narrar essas experiências como sendo de si mesmo.

Bernardo Carvalho, um dos autores estudados pelo VCC, é pródigo como exemplo na configuração desse sujeito no romance brasileiro contemporâneo. Seus personagens e narradores são indivíduos em constante trânsito por espaços, não apenas geográficos, mas culturais, étnicos, linguísticos e de costumes. Esse sintoma de nosso tempo também costuma ser tema dos romances de Carvalho, por exemplo, como em *Reprodução* (2013), como nos mostra a orelha do livro:

acontece que “esse estudante de chinês, sujeito que chegou a trabalhar no mercado financeiro, parece encarnar o típico (e problemático) personagem da nossa época: leitor de revistas semanais, comentarista de blogs (onde vitupera em caps lock contra as minorias), com um saber supostamente enciclopédico (graças a Wikipédia) e um éthos reacionário, encarna um tipo anti-intelectual que iria ganhar força em virtude do espaço relativamente livre da internet. (Carvalho, 2013, orelha do livro)

Quatro romances de Carvalho integram o *corpus* de análise do VCC: *Nove noites* (2003), *Mongólia* (2004), *O sol se põe em São Paulo* (2008) e *Reprodução* (2014). Destes, os três primeiros apresentam narradores em primeira pessoa; o último traz um autor onisciente intruso cuja voz se mistura às dos personagens, em uma focalização de onisciência múltipla. Nos primeiros, a escrita de si também faz confundir os limites entre ficção e realidade: em *Nove noites*, a fábula envolve um personagem real e a busca, pelo narrador, da verdade sobre sua morte, elaborando ficcionalmente algumas hipóteses; em *Mongólia*, através da inserção de cartas e diários (o recurso do diário também está presente em *Nove noites*), entrelaçam-se

vozes de personagens viajantes, e os paratextos mostram a imagem do autor no país que dá título ao livro; em *O sol se põe em São Paulo*, a metaficção é ainda mais evidente, quando o narrador é requisitado a escrever a história de uma das personagens e, assim, misturam-se vozes que contam, a partir de perspectivas subjetivas, suas versões da história. Em todos os casos, temos narradores que falam de si.

Seguindo essa tendência, outros ganhadores do Jabuti têm narradores em primeira pessoa a contar suas histórias, como Julián Fuks, em *Resistência* (2015), Maria Valéria Rezende, em *Quarenta dias* (2015), Michel Laub, em *A maçã envenenada* (2014), Victor Heringer, em *Glória* (2013), Daniel Galera, em *Barba ensopada de sangue* (2013)⁴ e *Cordilheira* (2009), Oscar Nakasato, em *Nihonjin* (2012), José Castello, em *Ribamar* (2011), Chico Buarque, em *Leite derramado* (2010), e Cristóvão Tezza, em *O filho eterno* (2008). Esses narradores-protagonistas não apenas projetam seus pontos de vista como também tematizam o próprio ato de narrar, colocando como central a questão entre a realidade e a ficção e a perspectiva de quem narra, como, por exemplo, em *Glória*:

em novembro de 2011, quando comecei a escrever a terceira e última versão deste que receberia o título de *Glória*, Silva Costa quebrou um silêncio de mais de seis meses e me enviou um email encorajador, ao qual anexou um texto seu, inédito e elogioso, para figurar ao fim deste prefácio, à moda do século XVII. (Heringer, 2013, p. 15)

Podemos falar em tendência contemporânea quando percebemos que os premiados de anos anteriores não apresentam a escrita de si com a mesma frequência. A exceção, nos últimos anos, está em *Se eu fechar os olhos agora* (2010), de Edney Silvestre, um romance policial em sua forma tradicional de narração, a terceira pessoa. Também é possível associar a escrita em primeira pessoa à produção de jovens escritores, geralmente mais integrados à cibercultura⁵.

É assim que, se tomarmos a gênese do romance a partir do encontro com a subjetividade, à época de José de Alencar, durante o movimento que depois veio a ser chamado de Romantismo, alcançamos na contemporaneidade o seu ápice, quando a distância daquela mentalidade coletiva própria da epopeia é aumentada: o romance contemporâneo seria assim a

⁴ Através de uma falsa terceira pessoa, como intuimos pelo prólogo, e pela mistura entre as vozes do narrador e dos personagens.

⁵ Essa hipótese foi brevemente discutida em “O narrador na cultura digital” (Hohfeldt & Munari, 2015).

narrativa do sujeito egocêntrico. O universo que esse sujeito voltado para si enxerga estabelece-se em torno da dualidade eu-mundo e assim se mostra bipartido, em um retorno ao pensamento ainda anterior ao Romantismo, típico do movimento barroco, mas que está justamente na gênese do romance como forma de expressão. Esse pensamento é bastante visível no panorama político atual, por exemplo, no fortalecimento da oposição entre ideologias de esquerda e direita – pelo menos nas discussões virtuais – e no fundamentalismo religioso.

A proposição ensaística deste trabalho, assim, diz respeito à reprodução dessa característica *genética* – uma espécie de “gene egoísta” (Dawkins, 2007) que atua sobre esse sujeito. Esse eu-mundo também tem sentido na valorização do presente, do aqui-agora. O universo do sujeito romanesco – esse *eu* que protagoniza e narra – expandido pela cibercultura, permanece um ser estreito, porque não vai além dos seus desejos e opiniões; é efêmero, porque o próximo instante sempre supera o anterior, trazendo um novo desejo que a satisfação do antecedente veio a produzir. Lipovetsky (2004) chamou a essa fase de hipermodernidade, momento marcado pelo hipernarcisismo e pelo hiperconsumo. As tecnologias permitem aos sujeitos prescindirem do “outro” (substituído por essas mesmas tecnologias) e estimulam a produção e o consumo em torno delas e através delas.

Esse gene egoísta – ou, para adequar às ideias de Lipovetsky, hiper-subjetivo – é, assim, produtor de uma espécie de mentalidade, movida por uma ideia, “ingênua”, de controle do sujeito sobre sua própria expressão, como se o mundo fosse apenas aquilo que ele pode ver e ouvir e, sobretudo, reproduzir, na tela de sua *timeline*. Se é desse sujeito que surgem objetos que vão integrar a cibercultura, é apenas pela coletividade que esses objetos, mesmo que somente durante aqueles 30 segundos de fama, vão permanecer online, integrando listas, encabeçando pesquisas – ao serem curtidos, comentados, compartilhados. Embora ainda falemos de sujeitos – indivíduos e seus perfis digitais –, sabemos que a cibercultura é movimentada por algoritmos, cuja lógica é a do mercado e, portanto, de instituições.

É essa hipersubjetividade movida pelas tecnologias digitais – que faz cristalizar certos comportamentos e práticas que, estagnadas por uma análise sincrônica, produzem o efeito de tendências – a marca da mentalidade da cibercultura. Mas por que tomar o eixo da ideia de “mentalidade”, se esse conceito, advindo da “História das mentalidades”, de Lucien Febvre (*La psychologie et la histoire*, 1938), tem sentido na manutenção de certas formas de pensamento e comportamentos, em oposição à mudança? Porque não há exatamente um processo de transformação, mas a sublimação

de um elemento que está na própria gênese do romance: o sujeito. É importante frisar que o VCC não pretende traçar uma narrativa histórica da literatura – talvez um empreendimento anacrônico –, embora entenda que a própria condição de nosso tempo tem mostrado que é possível falar do presente como se ele já fosse passado. Assim, o viés não é o dos fenômenos literários em direção à produção de historiografia, mas, sim, o das práticas culturais com a escrita e a comunicação em direção à produção literária. Nesse sentido, é uma perspectiva da Literatura Comparada, que trata das relações entre práticas com mídias, linguagens (e discursos) e textos – a intermedialidade. De qualquer forma, esse ponto de vista em direção à literatura é transversal.

A perspectiva das mudanças sociais e o surgimento de novas mentalidades ou a reconfiguração de antigas tendências sempre foram objeto dos estudos literários, sobretudo quando falamos em “sujeito” – o principal eixo a movimentar a hipótese sobre a hipersubjetividade da literatura contemporânea. Por exemplo, é preponderante o exame comparativo da voz e da focalização do narrador na passagem do Romantismo para o Realismo na literatura, quando há um desejo de afastamento objetivo do fato narrado. Nos romances do Romantismo muitas vezes havia uma pretensa coincidência entre o escritor e o contador da história, movida muito mais pelo desejo de invocar aquele tipo de factualidade que agradaria ao leitor, falsa realidade que esconderia a inverossimilhança. É o caso, por exemplo, dos romances epistolares, quando se substituem os nomes dos personagens por asteriscos, letras iniciais, pseudônimos – para não os ferir naquela realidade inventada – ou pela referência a documentos e a pessoas do passado. José de Alencar e Camilo Castelo Branco – para citar autores em língua portuguesa – fazem-nos entender essa estratégia de relacionar autor e narrador. Este gesto escritural, típico do Romantismo, ao mesmo tempo em que insere a “verdade” da presença de alguém sob aquela substituição afasta a narrativa, como escritura, da tradição oral – eis aí a marca do escritor, diferente da de um narrador oral e, neste caso, mais próximo da figura do autor – aquele que sabe o nome que não pode ser dito porque pertence à mesma realidade extratextual.

Esse retorno ao gesto escritural típico do sujeito romântico pode ser visto, por exemplo, em *Divórcio*, de Ricardo Lísias, quando o narrador-protagonista substitui o nome de sua ex-esposa por um X. Tomado como autoficção, da mesma forma a subjetividade do gesto faz erodir a borda entre autor, escritor e narrador, pois quer significar que não apenas a pessoa não nomeada tem uma existência extratextual, como também que ela pode

reagir à história, em direção àquele que assina como autor, visto que aquilo que se conta sobre ela é apenas um dos lados – uma verdade subjetiva, por assim dizer. Mas é aquele que escreve – o escritor – que apaga o referente, reforçando a subjetividade – não o autor que assina a capa.

Outra marca desse sujeito instável entre a escrita e o mundo referencial – virtual, talvez – pode ser exemplificada em *Vista parcial da noite* (2006), de Luiz Ruffato, um dos autores que integra o *corpus* do VCC. Ao narrar, em terceira pessoa, a morte por afogamento de um menino, o escritor compõe a palavra “submergiu” no sentido vertical, alegorizando a descida do menino ao fundo do lago. Essa forma não pertence à contação, à oralidade – para isso o narrador oral precisaria fazer um gesto, talvez, simultaneamente à palavra –, pois é uma marca do escritor no texto, é a consciência sobre a escrita tornada visível ao leitor, fazendo afirmar a figura de quem escreve a história, neste caso como testemunho.

Na cibercultura, esse universo imenso da informação e da comunicação traz muito mais possibilidades de aproximação a referentes reconhecidos, de entrecruzamento das tessituras do fictício e da realidade factual. É interessante que essa hipersubjetividade traz seu avesso, pois aquilo que antes era resguardado pelo sujeito se torna coletivo e se perde na massa de “eus”. Da mesma forma que se pergunta sobre quem é esse eu performático pela mediação, a própria “verdade” é questionada – a verdade dos sujeitos e, assim, dos acontecimentos que eles protagonizam e o modo como eles dão a conhecer esses acontecimentos, sempre mediados. Essa é a motivação daqueles que denominam esse tempo de “pós-verdade”.

Embora diferentes narradores estejam presentes simultaneamente em toda a história da literatura, é possível demarcar tendências, como já busquei mostrar. O “autor onisciente intruso”, por exemplo, é o mais frequente nos textos do Romantismo, pois permite ao narrador colocar-se onde deseja e apontar mesmo o pensamento de seus personagens, espiando ou apressando o texto conforme deseja prender ou emocionar o leitor. Além disso, esse narrador pode julgar o comportamento dos personagens, ação típica dos textos românticos, a exemplo dos de Joaquim Manuel de Macedo. O distanciamento do “narrador onisciente neutro”, que se omite de julgar ou é irônico, é mais característico dos textos realistas, a exemplo dos de Machado de Assis, e típico nos romances policiais.

No Modernismo, são assíduos o “narrador testemunha” e o “narrador protagonista”, quando é necessário colocar o leitor diante dos lugares típicos, dos costumes, da cena regionalista, priorizando o visto e o vivido. A ficção da segunda década do século XX colocou em campo a “onisciência

seletiva múltipla”, com o predomínio do discurso indireto livre, e a “onisciência seletiva”, como em Clarice Lispector, com o fluxo de consciência e o intimismo. O “modo dramático” e a “câmera” são pontos de vista que servem bem para mostrar as transformações dos modos de narrar, quando o gênero mais lido, o romance, deixa de apresentar-se como um modo cristalizado em torno daquele conceito típico de narrativa do Romantismo, época em que ele surge. O ponto de vista dramático aproxima o texto do teatro, quando a história é dada apenas pela ação e voz dos personagens, ausentando-se o narrador. Já na “câmera”, o modo de narrar aproxima-se do cinema, quando as ações são mostradas, e não narradas, como na descrição de uma cena. Essas técnicas já são típicas dessa era em que as linguagens e as artes se misturam e emprestam-se formas e modos de criar.

Todas essas formas de narrar são encontradas nos textos hodiernos, com diferentes intenções, conforme a *ingenuidade* ou *sentimentalismo* dos romancistas. No entanto, como já tem sido foco da pesquisa de muitos estudiosos, há uma evidente preferência pela escrita de si, constatação essa que tem sido observada nos estudos sobre autoficção, memória e subjetividade, romance histórico e metaficção, por exemplo, hoje bastante frequentes. Antonio Cândido, em “Dialética da malandragem” (*O discurso e a cidade*, 1993), ao analisar o narrador oitocentista, destacava o “superego de nossa novelística”. Há vários estudos que apontam o grau de interferência do narrador nos romances brasileiros quando da formação do gênero, sobretudo em um discurso moralizante, retórica esta considerada então um valor estético.

Esse caráter utilitário e moralizante do romance romântico assume outro viés na atualidade, quando a condição pragmática da literatura é pautada pela arte, e mesmo na literatura infantil, esse tipo de narrador é rejeitado. No entanto, o gene egocêntrico do romance brasileiro faz emergir, na produção contemporânea, uma espécie de moral subjetiva, que o *romancista sentimental* coloca na voz de seus personagens, muitas vezes narradores de si. Há aqueles escritores que, para tanto e com arte, recriam outros ambientes e fazem renascer antigos gêneros para colocar à vontade esses personagens, como Rodrigo Lacerda no também premiado *O mistério do leão rampante* (1995, p. 24): “os teatros em si já constituem forte ameaça aos bons costumes, à honra feminina, à higiene municipal necessária nestes anos de peste recorrente e mesmo à ordem política do reino, volta e meia achincalhada pelos enredos nele encenados”. Embora certa coincidência de eventos, a história se passa à época de Shakespeare, um dos personagens.

A pergunta sobre para onde vai a literatura sempre esteve bastante associada à questão das tecnologias, enquanto a redução da leitura de

romances tem nas novas formas de se narrar uma de suas causas. Os jogos digitais, por exemplo, são também outra forma de hipersubjetividade, quando coloca o leitor como personagem da narrativa. No entanto, mesmo através de um olhar panorâmico, como neste ensaio, é possível dizer que, muitas vezes, as mudanças não advêm do novo, do desconhecido – e às vezes temido – mas, sim, de um movimento cíclico, de acomodação, de fazer o mesmo com um jeito apenas sutilmente diferente ou já esquecido no tempo. Esses sujeitos que chamamos de humanos sempre vão contar histórias – e essa memória narrativa é uma das razões desse humano –, sejam elas distantes ou muito próximas de si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cândido, A. (1993). *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades.
- Dawkins, R. (2007). *O gene egoísta*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Heringer, V. (2013). *Glória*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Hohlfeldt, A. & Munari, A. C. (2015). O narrador na cultura digital. In E. Moreira & C. Doval (Eds.), *Leituras de literatura brasileira contemporânea* (pp. 57-74). Porto Alegre: Edipucrs.
- Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.
- Lipovetsky, G. (2004). *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla.
- Pamuk, O. (2011). *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ruffato, L. (2006). *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record.
- Santaella, L. (1996). *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento.
- Santaella, L. (2003). *Artes e culturas do pós-humano*. São Paulo: Paulus.

Citação:

Domingos, A. C. M. (2018). A literatura brasileira na cibercultura. In M. Oliveira & S. L. Évora (Eds.), *Livro de atas do XII Congresso da Lusocom – Cibercultura, regulação mediática e cooperação* (pp. 164-174). Braga: CECS.