

**Mídium e mundos éticos: notas sobre a construção do  
Observatório da Literatura Digital Brasileira**

---

Medium and ethical worlds: notes on the construction  
of the Observatório da Literatura Digital Brasileira

Medium y mundos éticos: apuntes sobre la construcción del  
Observatório da Literatura Digital Brasileira

**Luciana Salazar Salgado**

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar/Brasil)

**RESUMO**

Neste artigo, articulamos o que Régis Debray define como *mídium* a uma noção proposta por Dominique Maingueneau em seus estudos do ethos discursivo: *mundos éticos*. Trata-se de detalhar o que se pode entender por valores, crenças e imaginários, termos tão necessários quanto opacos quando aparecem para descrever efeitos de sentido que operam na ordem do sensível. A hipótese é que as questões técnicas estão no centro dessa operação e que, se consideramos as inscrições dos discursos em materialidades tangíveis, podemos explicar melhor a distribuição dos dizeres numa dada organização social e os funcionamentos institucionais que a autorizam. Para tanto, o conceito de *hipergênero* será mobilizado para apresentar um caso em estudo: o projeto de criação do Observatório da Literatura Digital Brasileira é o dado disparador da reflexão sobre “literatura digital”, uma rubrica em construção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hipergênero; Literatura digital; Mídium; Mundos Éticos.

---

\* Sobre a autora ver página 53.



**ABSTRACT**

*In this article, we articulate what Régis Debray defines as medium to a notion proposed by Maingueneau in his studies of the discursive ethos: ethical worlds. It is a matter of detailing what can be understood by values, beliefs and imaginary, terms as necessary as opaque when they appear to describe the effects of meaning that operate in the so called order of the sensitiveness. The hypothesis is that technical issues are at the heart of this operation and that, if we consider the inscriptions of the speeches in tangible materialities, we can better explain the distribution of the discourses in a given social organization and the institutional functions that authorize it. To this end, the concept of hypergender will be mobilized in order to present a case: the project that creates the Observatório da Literatura Digital Brasileira is the trigger for the reflection on “digital literature”, a rubric under construction.*

**KEYWORDS:** *Hypergender; Digital literature; Medium; Ethical worlds.*

**RESUMEN**

*En este artículo, articulamos lo que Régis Debray define como medium a una noción propuesta por Dominique Maingueneau (2008) en sus estudios del ethos discursivo: mundos éticos. Se trata de detallar lo que se puede entender por valores, creencias e imaginarios, términos tan necesarios como opacos cuando utilizados para describir efectos de sentido que operan en el orden de lo sensible. La hipótesis es que las cuestiones técnicas están en el centro de esta operación y que, si consideramos las inscripciones de los discursos en materialidades tangibles, podemos explicar mejor la distribución de los dichos en una determinada organización social y las funciones institucionales que la autorizan. Se movilizará el concepto de hipergénero para presentar un caso en estudio: el proyecto de creación del Observatório da Literatura Digital Brasileira es el detonante de la reflexión sobre la “literatura digital”, una rúbrica en construcción.*

**PALABRAS CLAVE:** *Hipergénero; Literatura digital; Medium; Mundos éticos.*

## 1 Introdução ao problema

Em um site intitulado *Atlas – literatura digital brasileira*, lê-se logo na abertura da aba “O projeto”:

O projeto de implantação do “Observatório da Literatura Digital Brasileira”, teve início em fevereiro de 2018 e a sua primeira etapa (2019-2021) prevê a criação de um “Repositório da Literatura Digital Brasileira” (Projeto CNPq n. 405609/2018-3). O Repositório, a ser implantando em plataforma digital em software livre, deverá mapear, reunir, disponibilizar e preservar a produção literária digital brasileira. O Observatório alimentará de informações o repositório e, a partir do seu acervo, promoverá a reflexão crítica sobre essa produção,

fomentará a criação literária digital e refletirá a respeito do seu lugar no contexto da literatura e do ensino de literatura no Brasil.<sup>1</sup>

O que é esse *atlas* que explica como a implantação de um *observatório* demanda a criação de um *repositório*? Navegando por suas abas, vamos vendo que se trata do registro das atividades de um grupo de pesquisa que, visando acompanhar uma produção que designa como “literatura digital brasileira”, precisa encontrar essa produção onde ela está e garantir que possa ser observada, estudada, para além de fruída ali onde aparece. Interessante pensar nas implicações aqui estabelecidas: um observatório demanda a existência de um repositório, pois o que se quer observar é impermanente, como quase todo material disponibilizado digitalmente, e a instauração de um repositório exige, antes de mais nada, uma expedição pelas matas densas da circulação de textos no tempo presente. O Atlas reúne as etapas dessa expedição. Isso nos leva à interessante problemática da definição de “literatura digital” e também às especificidades da literatura digital “brasileira”. De fato, a construção do Observatório aos poucos vai conduzindo o grupo que o projetou a uma questão de fundo: o que é a literatura digital? E esta pergunta leva, afinal, a pensar no que a literatura é, no que pode ser, no que se diz que seja.

Abordaremos esse caso de uma perspectiva discursiva, portanto de uma perspectiva que se interessa pelas dinâmicas sistêmicas nas quais um modo de dizer diz o que diz. Trata-se de estudar o funcionamento de um regime que articula enunciados numa dada conjuntura. Se pensamos em termos do que se pode referir por *discurso literário*, temos que

De um lado, designa um verdadeiro tipo de discurso, vinculado a um estatuto pragmático relativamente bem caracterizado; de outro, é um rótulo que não designa uma unidade estável, mas permite agrupar um conjunto de fenômenos que são parte de épocas e sociedades muito diversas entre si. Seria talvez necessário introduzir aqui uma distinção entre o *discurso* literário, reservado ao regime da literatura moderna, e a *discursividade* literária, que acolhe as mais diversas configurações, admitindo assim uma irreduzível dispersão *de* discursos literários. Não obstante, esses esforços de terapia terminológica podem não passar de letra morta, restringindo-se a deslocar o problema para o adjetivo “literário”. O mais simples é, sem dúvida, ter consciência desse duplo estatuto, moeda corrente nas ciências humanas e sociais. (MAINGUENEAU, 2006, p. 9)

Levando em conta esse aspecto pragmático bem caracterizado e também os diversos fenômenos de criação cujas configurações a ele remetem, enfatizamos aqui as questões relativas às materialidades em que se inscrevem os enunciados que têm esse duplo estatuto. Para tanto, convocamos o conceito de *édium* desenvolvido por Régis Debray (1990, 2000), que articulamos à noção de

---

<sup>1</sup> Projeto concebido e liderado pela Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura, linha de pesquisa Literatura, linguagens e meios, Universidade Federal de São Carlos - UFSCar. Disponível em <https://atlasdigital.wordpress.com>, último acesso 10 ago 2020. Agradecemos especialmente a Natália Cristina Estevão, membro da equipe desde seus lineamentos iniciais, que nos concedeu entrevista em 29 jul. 2020.

*mundos éticos*, que Maingueneau (2008) formula no estudo do ethos, elemento crucial no regime discursivo literário, em que os gêneros do discurso são o fiel da balança, indicando o pertencimento ao campo que esse regime institui (BOURDIEU, [1999] 2018). Antes de estabelecer essa articulação, registramos considerações sobre a impermanência característica dos materiais digitais com base na noção de *hipergênero* (MAINGUENEAU, 2015). Esse percurso é importante, pois o campo em que se firmam ou procuram se firmar as posições enunciativas configuradas nas obras digitais tem de lidar com condicionantes técnicas novas, que mal começamos a entender.

## 2 Os hipergêneros prevalecem nos materiais digitais

A farta produção sobre gêneros do discurso tem mostrado consenso quanto a um marco incontornável: desde 2005, com o advento das plataformas editáveis que nos deram, a cada um de nós, um certo lugar de autoria (ou, pelo menos, de polo da produção comunicacional), novos gêneros surgiram ou remodelaram-se os já estabelecidos<sup>2</sup>. Entre eles, *site*, *e-mail*, *aba*, por exemplo, põem problemas. Esses termos parecem designar arranjos mais abrangentes ou mais mutáveis do que as definições de gênero supõem. Referindo-se a *jornais*, *cartas* ou *diálogos*, Maingueneau (2015) propõe uma definição que parece muito produtiva para lidar com esses “novos arranjos textuais”, o linguista define *hipergêneros*:

Um “hipergênero” não é um gênero de discurso, mas uma **formatação** com restrições fracas que pode recobrir gêneros muito diferentes. Alguns hipergêneros, como o diálogo, o jornal ou a carta são, antes de tudo, **modos de apresentação formal**, de organização dos enunciados: eles restringem frouxamente a enunciação. Outros, como o relatório ou a entrevista, são mais restritivos: um relatório de polícia e um relatório de um especialista apresentam algumas semelhanças enunciativas (p. 130, grifos nossos).

Nos estudos dos ritos genéticos editoriais (isto é, do tratamento dado ao material linguístico que ganhará vida pública), a diferença entre formalização e formatação é bastante relevante: *formalização* tem a ver com o cumprimento das exigências formais que caracterizam um texto em sua dimensão linguística e, assim, seu pertencimento a um dado modo de circulação; *formatação* tem a ver com o cumprimento de exigências formais que caracterizam um texto em sua dimensão de objeto técnico e, assim, sua posição em um dado campo e, dentro dele, sua relação com uma dada comunidade discursiva, cuja coesão depende de sua circulação. Sublinhamos aqui essa distinção com vistas a fortalecer nosso principal argumento: a inscrição material dos discursos, que são sempre textualizados em objetos técnicos, participa da produção dos sentidos.

<sup>2</sup> Há muita discussão sobre o que se passou desde aí. *Web 2.0* é um termo que se consagrou para referir essa antevéspera das chamadas *redes sociais* que vigoram hoje. Mas o termo é questionado pelos que estudam a arquitetura técnica da internet, com argumentos que nos parecem muito importantes para os que estudam a circulação de discursos. Não desenvolveremos esse tópico aqui, remetemos o leitor a três trabalhos esclarecedores, o clássico CASTELLS, 2003 e os recentes LANIER, 2012 e SILVEIRA, 2019.

Embora Maingueneau não desenvolva esse ponto, o conceito de hipergênero permite abordar as formatações hoje hegemônicas. O analista formula o conceito depois de desenvolver um raciocínio sobre *regimes de genericidade*, termo com que designa os funcionamentos do que chama de *cena genérica*, uma das três instâncias constitutivas das *cenar da enunciação*. Trata-se de um modelo analítico que inclui ainda a *cena englobante* (ampla e difusa, é o tipo de discurso) e a *cenografia* (desenvolvida como superfície textual, é o texto com que um interlocutor toma contato).

Desse modelo analítico decorre outro, o do *ethos discursivo*, que diz respeito à imagem de si suscitada em uma enunciação, um elemento da ordem do sensível que tem função coesiva: de toda cenografia emerge um ethos que dá unidade ao texto, balizando os sentidos que se produzem na interlocução suscitada. Isso ocorre porque no arranjo cenográfico evoca-se um *mundo ético* com base no qual dados sentidos são preferências, esperados, exigidos...<sup>3</sup>

Em uma apresentação do *gênero* como noção fundamental dos estudos discursivos, Maingueneau abre assim o tópico “O gênero na Análise do Discurso”:

Se os analistas do discurso concordam em pensar que a noção de gênero tem um papel central em sua disciplina, é porque esta não apreende os lugares independentemente das palavras que eles autorizam (contra a redução sociológica), nem as palavras independentemente dos lugares de que são parte integrante (contra a redução linguística) (2006, p. 233).

Esse entendimento dos gêneros de discurso leva a pensar sobre as formas de estabilização dos sentidos, sobre como são balizadas pelas confluências da língua com a organização social. Precisamente aí falamos em *discurso*. Por definição, as fronteiras são o tempo todo ameaçadas e novamente demarcadas, condicionadas que estão ao jogo de forças estabelecido historicamente. O discurso é um cerco prenhe de escapes, os gêneros são modos de cercar.

Caberia, então, ao analista questionar-se sobre as coerções dos gêneros, passando de uma concepção do gênero como conjunto de características formais, de procedimentos, a uma concepção “institucional”. Isso não significa, evidentemente, que os aspectos formais sejam secundários, mas que é preciso articular o modo de dizer ao conjunto de fatores do ritual enunciativo.

Já em *Gênese dos Discursos* (de 1984), Maingueneau propunha, decerto levando em conta a recepção de Bakhtin naquela altura, que “o gênero da prática discursiva impõe restrições que se relacionam com o contexto histórico e com a função social dessa prática” (2005, p. 147). Em *Novas tendências em Análise do Discurso* (de 1987), manual que mapeia o estado da arte de então, o autor falava em *coerções genéricas*, descartando a tentativa de uma tipologia de abordagem discursiva:

---

<sup>3</sup> Detalhamentos sobre ethos discursivo podem ser encontrados em dois dossiês bem recentes que abordam desde os fundamentos desenvolvidos nos anos 1980, retomando a retórica clássica, até o mais recente “retorno crítico” à noção. Ver: DI FANTI; FERÉ, 2018 e MOTTA; SALGADO; POSSENTI, 2019.

Se há gênero a partir do momento que vários textos se submetem a um conjunto de coerções comuns e que os gêneros variam segundo os lugares e as épocas, compreender-se-á facilmente que a lista dos gêneros seja, por definição, indeterminada. Finalmente, cabe ao analista definir, em função de seus objetivos, os recortes genéricos que lhe parecem pertinentes (1997, p. 35).

Segundo as formulações teóricas desenvolvidas desde aí, esses recortes são pautados pelo que se define como *cenias da enunciação*, que se constroem com base numa dêixis discursiva definida nas relações entre interlocutores. Observando essas relações, é possível depreender que a “eficácia da enunciação resulta necessariamente do jogo entre as condições genéricas, o ritual que elas implicam *a priori* e o que é tecido pela enunciação efetivamente realizada” (p. 40). Podemos dizer, então, que as coerções genéricas delimitam gêneros conforme uma gradação: alguns cercos são menos suscetíveis a escapes que outros, e isso tem a ver com as práticas sociais que os mantêm ou os transformam.

No modelo teórico-metodológico que formula, Maingueneau propõe que *cena englobante* designe uma categoria ligada a um campo de práticas relativamente difuso embora delimitável (discurso literário, por exemplo). Conjugada a ela, a *cena genérica* compõe o *quadro cênico*, uma vez que localiza, nesse campo de práticas, os atores implicados, prescrevendo o lugar e o momento adequados, assim como a estrutura textual e sua inscrição em um dado suporte; portanto, cena englobante e cena genérica definem um quadro que é anterior à enunciação. E *cenografia* é o termo que designa o produto do quadro cênico, a textualização que define o jogo entre autor e leitor.

Esse percurso sintético nos fornece as bases para o que gostaríamos de reter a respeito dos hipergêneros: segundo o que se pode depreender das recentes formulações desse analista, a formatação frouxa que predomina nos materiais digitais leva a uma hipertrofia da instância cenográfica, isto é, quadros cênicos menos definidos dão lugar a cenografias que importam mais do que as coerções genéricas típicas dos tipos de discursos.

O site *Atlas – literatura digital brasileira* é um dado interessante a esse respeito. Sabemos que, na dinâmica da produção acadêmica atual, não basta que exista a reunião ou a coleção de dados que definem a pesquisa em curso, é preciso que ela se mostre na web e que, para tanto, cenografe sua existência. O trabalho dos pesquisadores hoje não é só pesquisar e registrar suas pesquisas em gêneros acadêmicos (relatório, artigo, tese...), é preciso construir uma cenografia para a pesquisa, de modo a legitimar-se numa comunidade crescentemente comunicacional, cada vez mais dedicada a uma gestão bastante complexa das normas que regem essa comunicação, muitas delas tácitas (CLARES, 2017). No caso desse Atlas, faz-se o registro de um trabalho em desenvolvimento, um *work in progress*; o projeto, como vimos, é o Observatório, mas há etapas para chegar a ele, e essas etapas devem ser cenografadas como tal, sob pena de perder-se o foco da publicização acadêmica, que é hoje um item da prestação de contas em várias agências de fomento.

Diante disso, o termo “atlas” parece especialmente interessante como ponto inicial da jornada que está no horizonte de consecução do Observatório, pois sugere uma cenografia de documentos de orientação que servem às viagens e

a toda sorte de empreendimentos ligados ao conhecimento e à dominação de territórios, ou do estabelecimento de posições nos territórios mapeados. É o que pretende o Observatório da Literatura Digital Brasileira, como vimos, ao “alimentar de informações o Repositório” e, a partir desse acervo em permanente constituição, “promover a reflexão crítica sobre essa produção, fomentando a criação literária digital e refletindo a respeito do seu lugar no contexto da literatura e do ensino de literatura no Brasil”. Pretende delinear um “lugar”, firmado com vistas à participação ativa num campo.

É um grande empreendimento, há muito a dizer sobre ele. Mas o foco, neste artigo, está no estabelecimento da rubrica “literatura digital”, base do projeto. Essa rubrica procura referir uma totalidade de objetos de configurações bastante variadas que se põem como criação literária, e o fazem num ambiente técnico de distribuição dos dizeres que é historicamente recente, ainda pouco compreendido em suas potencialidades, e que desfaz o casamento plenamente consagrado entre *literatura* e *livro*. Rejane Rocha, coordenadora do projeto em tela, registra esse ponto na apresentação de um dos primeiros dossiês acadêmicos sobre “literatura e novas mídias”, publicado em janeiro de 2016 em um importante periódico dos estudos da literatura brasileira contemporânea. Pergunta-se sobre

qual é a possibilidade de o que se compreende por literatura desde, pelo menos, o século XVIII, sobreviver como expressão cultural significativa e representativa nesse contexto caracterizado pela ubiquidade das mídias, pela transcodificação das linguagens em linguagem digital, pelas novas práticas de leitura que não mais se restringem à página impressa.

Não é simples responder a esse questionamento, dada a complexidade do fenômeno literário, que não se limita a injunções de ordem estética, que poderiam ser encontradas dentro dos limites que se desenham pela sua textualidade, mas envolve uma intrincada rede de outros elementos que se articulam entre si, todos a suscitarem outros questionamentos: a produção (escrita, edição e publicação), a leitura, a circulação. O desafio é, então, compreender esse feixe complexo de elementos em um contexto em que escrever e publicar, ler e legitimar um texto como literário se faz no interior da ubiquidade das mídias, a partir da linguagem digital, em suportes de leitura eletrônicos (ROCHA, 2016, p. 13).

O entendimento do que seja o literário (e daí, talvez, do que seja a literatura) tem de enfrentar um “desafio”, precisamente o de compreender um “feixe complexo de elementos” constitutivos de um “interior”, o da “ubiquidade das mídias”, uma totalidade hiperabarcante. Os artigos do dossiê procuram justamente mostrar essa ubiquidade e suas implicações estéticas e éticas. Nos materiais analisados, atesta-se, entre outras coisas, que os gêneros, como ritos de cercamento dos sentidos e critério definidor dos materiais literários, dão lugar a obras de formatações suscetíveis de circulações imprevistas, difíceis de etiquetar.

Segundo a proposta de Maingueneau (2015), o que vemos na web é uma “aplanação das diferenças entre cenas genéricas” (p. 62) exigindo lidar explicitamente com a questão técnica, que leva a que uma cenografia (sempre

iconotextual) seja também um procedimento (componente procedural) de navegação entre cenografias (componente arquitetural):

Na web, esse enfraquecimento da cena genérica e da cena englobante (onde se distingue o político, o religioso, o publicitário...) acompanha uma hipertrofia da cenografia digital, que tem pouco em comum com a cenografia estritamente verbal [...] a cenografia digital pode, então, ser analisada em três componentes:

- um componente iconotextual (o site mostra imagens e ele mesmo constitui um conjunto de imagens na tela);
- um componente arquitetural (um site é uma rede de páginas acionada de uma determinada maneira);
- um componente procedural (cada site é uma rede de instruções destinadas ao internauta).

A cenografia digital resulta da interação entre estes três componentes, que podem convergir ou divergir: por exemplo, uma cenografia procedural muito didática pode contrastar com uma cenografia iconotextual “poética” (cores pastel, tipografia elegante...) (MAINGUENEAU, 2015, p. 162-163).

É verdade que muitos textos literários consagrados ao longo do século XX vieram experimentando a explicitação das relações entre iconotexto, procedimentos de leitura ou fruição e rede de retomadas. As Vanguardas, o Modernismo, o romance de fluxo de consciência, os livros de autor, as performances autorais... são muitos os termos que, no discurso literário, põem em relevo o problema da técnica, explicitam o modo como um texto se tece e se dá a ler. Em todo caso, retomando o que foi dito na introdução, o advento da internet e, nela, da web, onde tudo circula como cenografia multimodal que demanda engajamento em um percurso, os objetos técnicos em que se inscrevem os discursos transformaram territórios relativamente estabilizados em terrenos movediços, em pântanos nos quais o próprio literário às vezes se afoga.

É emblemático o caso da prolífica produção em Flash, linguagem de programação que desde os anos 1990 alimentou tanto releituras do concretista Augusto de Campos<sup>4</sup>, quanto novidades como as do performer Arnaldo Antunes<sup>5</sup>, para citar dois nomes indiscutivelmente reconhecidos como produtores de literatura. O caso é que o buscador da Google, primeira a ser representada na sigla GAFAM (Google, Amazon, Facebook, Apple, Microsoft), poderosa reunião das empresas que hoje dominam a arquitetura da web, vai descontinuar a possibilidade de leitura de textos em Flash, que será substituída pela tecnologia HTML5 a partir de 2021. São variadas as consequências disso. Aqui, sublinhamos que muitas obras literárias morrerão, porque são *édium*, não apenas textos; sem sua dimensão técnica de transcodificação de linguagens, não

<sup>4</sup> No site do poeta, essa história técnica está contundentemente registrada: [www.augustodecampos.com.br](http://www.augustodecampos.com.br), último acesso 10 ago 2020.

<sup>5</sup> No site do poeta, experimentos mais recentes se sobrepõem aos dos anos 1990, dos quais há rastros, o que acompanha a dinâmica de impermanência do ambiente digital, com suas sucessivas reconfigurações: <https://arnaldoantunes.com.br>, último acesso 10 ago. 2020.



dizem mais o que diziam em seu modo de dizer. E esse morticínio é possível porque certos valores, crenças e imaginários dão sustentação a desenvolvimentos tecnológicos que prevalecem como desejáveis.

Em face disso, recorreremos ao verbete “Literatura digital” recentemente formulado por Rocha (2020), que introduz a problemática nestes termos:

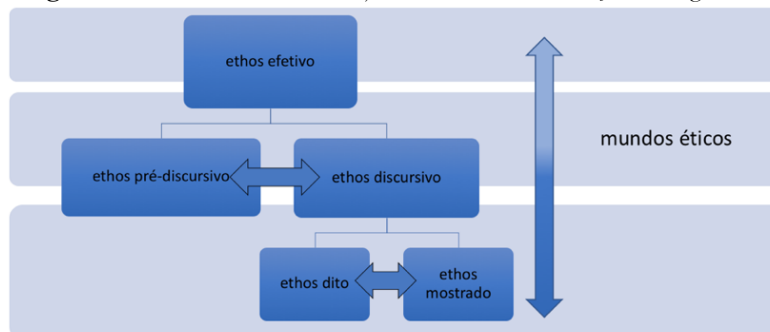
As dificuldades encontradas na busca por uma definição de literatura digital são muitas; dizem respeito, entre outras coisas, ao fato de que literatura digital não concerne apenas a um gênero emergente, um tipo de texto ou um estilo autoral, mas, sim, a um sistema (cf. Even-Zohar, 2017) que, embora mantenha vínculos teóricos e epistemológicos importantes com o sistema literário, a ele coloca não menos importantes questionamentos. Compreender a literatura digital como sistema significa édiu-la como fenômeno que reúne distintos fatores na sua constituição: **o texto na sua materialidade inscricional e nos seus circuitos de circulação, mas também as relações entre produtores, consumidores, as instituições legitimadoras, o mercado e o repertório (ou repertórios) com os quais esse texto dialoga e no interior dos quais (bem ou mal) se acomoda.** Todos esses fatores são **atravessados pelas especificidades do contexto digital, que pressupõe outros modos de produção (de bens materiais e culturais) e outras subjetividades.** A complexidade é redobrada ao levar-se em consideração a natureza liminar e experimental da literatura digital, cuja inespecificidade (Garramuño, 2014) é, ao mesmo tempo, motivo e resultado de suas fronteiras porosas, que exigem do analista uma abordagem multidisciplinar (s/p, grifos nossos).

Posta a questão da técnica no centro, fica claro que não é neutra, antes o contrário, é engenho e criação. É édiu, conforme detalharemos adiante. E os édiu radicam em mundos éticos, esse é o ponto. Ao mesmo tempo, a forma rizomática como sua distribuição se dá nutre o solo em que se firmam, numa retroalimentação. No caso da literatura digital, na citação acima fica clara essa reciprocidade entre objetos técnicos em circulação e constituição do campo em que devem se legitimar.

### 3 Mídiuns e mundos éticos

A noção de mundos éticos faz parte de uma síntese no estudo do que Maingueneau chama de *ethos efetivo*, a imagem de si que resulta de uma interlocução.

**Figura 1.** Mundos éticos são conjuntos de valores, crenças e imaginários



Fonte: Diagrama do ethos efetivo (SALGADO; DELEGE, 2018).

Este diagrama sintetiza Maingueneau (2008), um texto seminal, retomado em diversos trabalhos que consideram esta dinâmica: o *ethos efetivo* se produz numa conjugação de aspectos de um *ethos pré-discursivo*, expectativas e projeções dos interlocutores, e um *ethos discursivo* que emerge da composição cenográfica, explicitando ou indiciando traços éticos; há sempre um *ethos mostrado* na seleção dos elementos cenográficos, e pode haver um *ethos dito* nos casos em que o locutor se volta para a apreciação desses elementos, falando de si.

No diagrama da Figura 1, as setas duplas indicam os movimentos em jogo, e todos esses componentes se assentam, conforme sugerem as linhas de fundo, nos estereótipos socialmente estabelecidos, isto é, no que Maingueneau chama de *cenas validadas*, composições exaustivamente retomadas a ponto de definirem as linhas de força da conjuntura em que os enunciados emergem. Essas cenas validadas estão assentadas nos *mundos éticos*, que têm a ver, então, com as condições de produção de um discurso e designam fundamentalmente aspectos da ordem do sensível que fazem parte do material inteligível num texto.

Trata-se de uma teoria dos imaginários que não dispensa os argumentários. Antes, leva em conta dimensões evocadas, sugeridas ou suscitadas pelo arranjo textual, das quais emerge uma voz garantidora do que se diz. O *fiador* (ou garante) é um corpo e um caráter delineados na cenografia, fabulados conforme os modos de portar-se previstos numa dada comunidade, de movimentar-se no espaço como membro de uma certa organização social. Assim, a voz fiadora dá (ou se supõe que deva dar) garantias que visam à *incorporação* dos interlocutores, que aderem a um dito por meio de um modo de dizer. Aí está a força argumentativa do ethos:

o discurso não resulta da associação contingente entre um “fundo” e uma “forma”; é um acontecimento inscrito em uma configuração sócio-histórica e **não se pode dissociar a organização de seus conteúdos, e o modo de legitimação de sua cena discursiva** (MAINGUENEAU, 2008, p.74, grifos nossos).

Procurando especificar esse batimento entre elementos formais e dinâmica legitimadora, recorreremos à noção de *édium*, que Maingueneau

empresta de Régis Debray<sup>6</sup>. O *édiun* é o objeto central da midiologia, que estuda as mediações (e não as mídias, como algumas traduções brasileiras podem fazer crer). Dessa perspectiva, agora discursivo-midiológica, é que olhamos para os objetos técnicos. Trata-se de assumir este raciocínio:

Por um lado, privilegiando a dimensão diacrônica, perguntar-nos-emos por quais redes de transmissão e formas de organização se constituiu esta ou aquela herança cultural. De que maneira foram instituídos os “pensamentos fundadores”? Qual meio físico e mental tiveram de atravessar, de que maneira negociaram com ele, que tipo de compromisso tiveram de aceitar? E a questão dirigir-se-á tanto à grande religião histórica quanto à ideologia secular, tanto à esfera de influência quanto às capelinhas. Por outro lado, privilegiando o corte sincrônico, perguntar-nos-emos de que maneira a aparição de uma aparelhagem modifica uma instituição, uma teoria estabelecida ou uma prática já codificada. De que maneira um novo objeto técnico leva um campo tradicional a modificar-se? Por exemplo, qual efeito as gerações sucessivas de imagens gravadas (a fotografia, o cinema, o sistema digital) tiveram sobre a administração da prova nas ciências? (DEBRAY, 2000, p. 139).

Os objetos técnicos participam da produção dos sentidos na medida em que implicam inscrição material de uma ideia e sua difusão. Nos termos de Maingueneau, “a transmissão do texto não vem depois de sua produção; a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante do seu sentido” (2006, p. 212), uma retomada de Debray:

A “coisa a ser comunicada” não existe antes e independente daquele que a comunica e daquele a quem é comunicada. Emissor e receptor são modificados, interiormente, pela mensagem que trocam entre si; além disso, a própria mensagem é modificada pelo fato de circular (2000, p. 62).

Nos termos de Debray (2000), podemos dizer que o *édiun* se define na articulação de um *vetor de sensibilidade* a uma *matriz de sociabilidade*. As matrizes de sociabilidade, instituições fiadoras de discursos, são *organização materializada* (OM), ou seja, configuram o modo como a sociedade disciplina práticas e cultiva valores, produzindo sistemas de objetos técnicos. Os vetores de sensibilidade, dispositivos inscricionais que afetam os sentidos de um texto, são *matéria organizada* (MO), são os próprios objetos técnicos que resultam de

---

<sup>6</sup> Em *Discurso Literário*, retomando trabalhos dos anos 1990, Maingueneau aborda “problemas de mídiun” aludindo a Debray numa citação importante: “A mediologia tem por objetivo, através de uma logística das operações de pensamento, esclarecer a questão lancinante, indecível e decisiva, declinada aqui como ‘o poder das palavras’, acolá como ‘eficácia simbólica’ ou ainda como ‘o papel das ideias na História’, a depender do que se é: escritor, etnólogo ou moralista... Ela gostaria de ser o estudo das mediações através das quais ‘uma ideia se torna força material’.” (DEBRAY, 1991 apud MAINGUENEAU, 2006)

lógicas de uso e impõem lógicas de uso, nem sempre coincidentes, e que convivem também com resistências ou apropriações não previstas.

A metodologia discursivo-midiológica consiste, então, em conjugar OM/MO ao descrever e interpretar os enunciados. No caso do Observatório, que pretende acompanhar a produção literária digital brasileira, logo a equipe de pesquisa constatou a inexistência de qualquer compilação de obras e também de qualquer terminologia estabilizada em português para referir essa produção, como se não houvesse nenhuma matriz de sociabilidade que pudesse dar sustentação a essa especificidade. Dois dados mostram isso: 1. A equipe disponibilizou um glossário no Atlas, conforme leituras que foi fazendo, quase sempre de textos estrangeiros, que formularam conceitos ligados à produção encontrada numa dada língua e nas linguagens de programação que predominam nos territórios em que essa língua é falada; 2. A equipe constatou a dificuldade crescente de acessar obras cuja tecnologia obsoleceu e também a dificuldade de lhes garantir um ponto de estocagem, posto que usam linguagens distintas e exigem espaço em uma poderosa nuvem que é preciso providenciar. Afinal, um repositório não é uma listagem de links ou urls.

Pensemos nessa relação OM/MO em um exemplo bem familiar, uma embalagem de suco, por exemplo. Com os vários discursos de que é portadora (representações, explicações e justificações obrigatórias), remete a uma corporação alimentícia ou a uma produção orgânica local. Em cada caso, evoca toda uma rede de produção, distribuição e consumo que não é só do suco, mas de tudo o que sua formulação nutricional e a estética em que se oferece fazem vibrar como formas de estar no mundo, circunscrevendo um lugar que participa de uma rede intrincada de valores. Materializa discursos estabelecendo seu mundo ético. Neste caso, poderia ser algo como o mundo ético da corporação alimentícia eficaz, que produz em grande escala e é afiançada por uma marca que se faz conhecida por meio de um sistema publicitário global; ou o mundo ético da localidade, em que a agricultura familiar encontra consumidores ativistas de pauta ecológica, que se organizam na elaboração de uma logística de distribuição local. Um mundo ético firma um pertencimento, por isso baliza os sentidos, como dissemos na introdução. Isso vale também para um periódico científico, para um livro de poemas, para o portal de um governo, para um perfil numa rede social. São todos força material de *transmissão*:

Sem essa OM – bolsão de neguentropia, enclave da ordem trabalhado com meios técnicos e grande esforço na desordem circundante, micromeio constituído com grande dificuldade, forma quase substancial extraída de um meio ambiente mais ou menos amorfo –, a pura e simples translação de MO, através do espaço e do tempo, avançaria para a entropia máxima (interferências, perdas na linha, fossilização, repetição, extinção). Fazer uma cadeia de sentido obriga, para impedi-la de se desfazer, a refazê-la incessantemente com a ajuda de elos vivos. Em suma, se não há transmissão cultural sem técnica, também não há transmissão puramente técnica (DEBRAY, 2000, p. 25).

Assim, entendemos que um mundo ético está sempre ligado a matrizes de sociabilidade, são elas as instituições que produzem e põem em circulação os objetos técnicos que para elas apontam e que, numa retroalimentação, as fortalecem. No caso do Observatório, que exigiu a construção de um Repositório da produção identificável como *literatura digital*, e que, por sua vez, levou a um passo anterior, o conjunto de registros a que chamaram Atlas, vemos que não há uma instituição como a Literatura, a Pesquisa acadêmica ou o Mercado editorial, por exemplo, que legitime esses objetos técnicos, pois, a princípio, eles não são objetos que lhes dão sustentação. Não são objetos previstos em seu mundo ético. Nem no da Literatura, que prevê toda uma tradição ligada aos livros impressos, aos cânones estabelecidos por certos prêmios, certos selos editoriais e uma circulação midiática selecionada, com entrevistas a certos jornalistas ou canais e não a outros, como os dos booktubers, por exemplo. Evitam-se, aqui, as estéticas pops e o ruído das sagas colecionáveis, que participa de um mundo ético considerado entretenimento, que não é devidamente sério como o literário. Não são objetos previstos no mundo ético da Pesquisa acadêmica, que exige uma metalinguagem firmada, financiamentos e cada vez mais redes internacionais que conferem capital simbólico à produção nacional. Além disso, é preciso expor a pesquisa em toda oportunidade repercussão, como nas entidades de área, que podem cancelar a pesquisa, reconhecendo sua existência. Esse objetos não estão previstos no mundo ético do Mercado editorial, que ainda não se entendeu com os objetos digitais cujas etapas de produção são muito diferentes das cadeias produtivas que atendem tanto ao livro impresso como ao ebook, mobilizando tecnologias de estabelecimento das feições finais dos textos muito parecidas, com certos profissionais que exercem certas tarefas, o que é muito diferente do mundo ético em que se produzem os objetos editoriais autopublicados ou que são vistos como arte digital e não publicação propriamente. Diante dessa ausência de uma matriz de sociabilidade para a literatura digital, a semântica expedicionária do Atlas evoca um mundo ético que reconhece a necessidade do percurso: nesta etapa, com esse site provisório, onde os conteúdos se movem conforme a pesquisa vai se cenografando, o projeto se assume como instrumental e exploratório. Há saberes e coragem investidos em um desbravamento, é o mundo ético dos bravos que se põem a mapear o desconhecido.

No contato com as obras que encontram, constata-se que cada uma das delas aponta antes para um nome de autor, performer ou artista (as designações variam) ou para um projeto cultural mais amplo (um festival, uma ocupação ou uma cenografia teatral) do que para uma instituição que abriga essas obras como um inventário reconhecido, como filiadas a algo comum. É o que se verifica no acervo alocado na aba Fortuna Crítica do Atlas, uma compilação resultante do Projeto de Iniciação Científica (IC/SR-UFSCar) “Cartografia Crítica da Literatura Digital Brasileira”, desenvolvida por Gabriela Gritti, no qual são reunidos textos que falam de alguma obra. Nesse sentido, as obras de literatura digital são objetos que pertencem a diversas matrizes de sociabilidade, a rubrica *literatura digital* não designa uma matriz. Aliás, a própria rubrica está em questão:

Tais dificuldades fazem-se sentir até mesmo na impossibilidade de adoção de uma terminologia única e variações podem ser observadas tanto no que diz respeito ao recorte temporal – p. e. o termo ciberliteratura, embora popular entre meados dos anos 90 e início dos anos 2000 é, atualmente, muito pouco empregado da bibliografia teórico-crítica sobre o assunto –, quanto no que diz respeito às regiões geográficas de onde provêm os estudos – p. e. no contexto norte-americano, adota-se o termo *electronic literature* (literatura eletrônica); no contexto francês, *littérature numérique* (literatura numérica); no contexto canadense francófono, *littérature hypermédiate* (literatura hipermediática); no contexto latino-americano tem se consolidado o termo *literatura digital* (ROCHA, 2020, no prelo).

Por isso o Observatório não foi possível. É preciso coletar as obras, “édiumia-las”, e é preciso, para isso, discutir a lógica de catalogação que permite o inventário. E eis que, diante dessa profusão de definições tateantes, um gesto acadêmico enseja a institucionalização, o estabelecimento de uma organização materializada (OM):

Na chamada para um mapeamento colaborativo de literatura digital latino-americana, no âmbito dos projetos *Cartografía Crítica de la Literatura Digital Latinoamericana* (FONDECYT/UDP/Chile) e *Repositório da Literatura Digital Brasileira* (CNPq/UFSCar/Brasil), Carolina Gainza (2018) propõe a seguinte definição: “literatura digital pressupõe uma experimentação que pode utilizar tanto a linguagem de programação quanto os meios digitais. A experimentação com a linguagem do código se refere a uma escrita que transforma diferentes formatos em um mesmo código numérico e, portanto, permite aliar matéria verbal, imagens, vídeos e sons, o que, na grande maioria dos casos, resulta em textos não lineares. A experimentação com o meio se refere à utilização dos recursos da web e de suas plataformas para construir textos transmídias, multimídias ou intermídias” (ROCHA, 2020, s/p, no prelo).

Antes de mais nada, essa chamada, com essa definição, retira do jogo algo que muito frequentemente se pensa: que a literatura produzida nas plataformas de autopublicação, os e-books ou os blogs literários e congêneres sejam *literatura digital*. Não são. É a relação com a técnica que define essa produção: experimentam-se linguagens possíveis apenas nos meios digitais, o digital é explorado como modo de dizer, não um veículo de distribuição de textos que poderiam ser impressos ou declamados. É o caso, por exemplo, de um romance que explora as características do Twitter como plataforma, mas não de um conjunto de postagens de textos literários num perfil pessoal do Twitter (ver Reviravolta – [https://twitter.com/re\\_vira\\_volta](https://twitter.com/re_vira_volta), de André Lemos, que designa sua obra como *twitteratura*). Ou uma obra que explora as possibilidades imagéticas do Instagram, como *2019naopassa*, de @poetamenteinviavel (<https://www.instagram.com/2019naopassa>), que faz uma poesia documental, explorando a função da plataforma. Ou algo como o romance hipertextual *Terminal*, de Flávio Komatsu, que explora uma sucessão

de circularidades randômicas na plataforma blogspot (<https://t-e-r-m-i-n-a-l.blogspot.com>).

Pensar sobre cada uma dessas obras como *édium* nos leva a vê-las na sua dimensão de matéria organizada, no que elas fazem pulsar em termos de sentidos, e naquilo em que se apoiam para produzir essa pulsação (MO/OM). E o que parece mais relevante, nesta altura, é justamente aquilo em que se apoia essa produção: sem o gesto consolidador de uma rubrica, as matrizes de sociabilidade são diversas e cada um desses objetos técnicos é um *édium* a participar de diferentes comunidades discursivas, remetendo a institucionalidades diversas, sem que nutram o mesmo terreno. Não há valores prontamente atribuíveis a essas obras, como o valor supremo que é a autoria cultivada nos últimos séculos, que apaga os esforços técnicos envolvidos na publicação, conectando um nome de autor a um texto, jamais ao objeto em que ele se inscreve. Não há crenças como a permanência do texto, tão característica da literatura ligada ao livro impresso, e que lhe conferiu o teor de tradição e mesmo de exemplário formador. Não há estereótipos consolidados, como o do homem solitário a escrever e apagar noite adentro, numa luta com as palavras, movido pelo nobre desejo de dizer o que é preciso. O que há são aproximações que começam a definir as especificidades dessa produção.

No verbete já referido, entende-se que a questão técnica é definidora inclusive das singularidades que demandam, entre outras coisas, a constituição de uma metalinguagem adequada a apropriações distintas:

A definição proposta por Gainza tem o mérito de prever uma importante especificidade das criações digitais brasileiras recentes que podem ser analisadas à luz do que Leonardo Flores (2017) identifica como a 3ª. Geração da literatura digital, aquela que se caracteriza pelo aproveitamento de interfaces já estabelecidas, caracterizadas pelo grande número de usuários, como as redes sociais, p. e. Isso porque, na definição da estudiosa, distinguem-se as obras que experimentam com o código, criando, simultaneamente à obra, a plataforma/programa que lhe dá formalização material, das obras que fazem uso de plataformas de uso massivo, que não foram criadas com finalidades estético/literárias, mas que são apropriadas e “desprogramadas” (MACHADO, 2007) pelos autores que, ao fazê-lo, também reconfiguram os gêneros literários estabelecidos pela cultura impressa. A pertinência da distinção está relacionada com o fato de que em países em desenvolvimento, como o Brasil, em que a educação digital se dá informalmente e se limita ao uso das ferramentas, uma vez que a desigualdade no acesso a equipamentos e formação especializada é enorme, o não reconhecimento desse uso criativo inviabilizaria o reconhecimento de grande parte da produção literária digital desses países (ROCHA, 2020, s/p, no prelo).

A metalinguagem compilada no glossário do Atlas mostra a proeminência, no que talvez pudéssemos chamar de mundo desenvolvido, de um entendimento da literatura digital como aquela que cria a própria programação. Ao lado disso, constata-se que nos países “em desenvolvimento” a “desprogramação” do que se oferece tecnicamente também deve ser

considerada, e talvez sobretudo, sob pena de não se encontrar a literatura digital brasileira ou latino-americana, entre outras do sul global.

Um outro gesto científico enseja o estabelecimento desse mundo ético em que os *édium* digitais literários sejam reconhecidos e alimentem o campo em que podem se firmar: a ficha de catalogação das obras, que precisa legitimar como obras esses objetos digitais excluídos de todo pertencimento institucionalizado. Esboçada desde o início do Atlas, tem funcionado como um exercício que institui os critérios com que as obras serão reunidas no Repositório. Ao longo de dois anos, a ficha passou por diferentes configurações conforme os pesquisadores iam observando o modo como circulam as obras, conforme os interlocutores que encontram e os rumores que suscitam. Chama-se, nesta fase, Ficha de Mapeamento. Ainda não se põe como ficha catalográfica definitiva, segue a semântica exploratória do Atlas, é um instrumento do mundo ético dos que desbravam, como dissemos, dos que são capazes de lidar com a impermanência do que pretendem guardar. Há algo de heroico aí, hercúleo: a afinação de instrumentos capazes de mapear e catalogar os achados, para poder “édiumia-los”, admite que são tesouros fugidios, que escapam à constância.

Os itens da ficha na sua versão atual são muito esclarecedores dessa condição das obras da literatura digital, tal como vai sendo delineada nesse processo. Os primeiros itens são Título e URL, é preciso localizar a obra no ciberespaço. Mas logo adiante a ficha prevê o item Acessibilidade, e são possíveis as seguintes alternativas: Acessível, Não acessível, Gratuita, Não gratuita, além de um item aberto a inclusões (na ficha, há sempre espaços para o não previsto). No que tange ao item Ano de Publicação, se faz acompanhar de um outro que é Ano da última versão: são trabalhos passíveis de refazimento, a impermanência de que falamos. Quanto à autoria, assume-se que há um Autor Principal e Colaboradores: as questões de autoria se desdobram quando se pensa que muitas vezes técnicos são contratados para viabilizar a criação. Também se prevê que haja uma Página Pessoal do Autor, o que remete a uma característica importante do tempo presente: a publicização de si como requisito para o pertencimento a um campo.

Sublinhemos que na extensa ficha predominam os itens que recolhem dados técnicos: Instruções de Leitura pelo Autor, Programa Usado pelo Autor, Dispositivos para Acessar a Obra, Processos de Leitura/Interação Leitor-Obra, Procedimentos de Composição, Sistema, Requisitos Técnicos, Tipo de Mídia, Formato da Obra... Os detalhamentos de cada um destes itens podem ser encontrados no Atlas, que partilha com seu público o trabalho em construção, mostrando sua tentativa de ser compreensivo num movimento que, a cada mudança nos aplicativos, plataformas, sistemas... remodelará essa ficha, que tenta capturar o movente digital. Por fim, deve-se salientar um dado nesse conjunto de 29 itens que compõem a Ficha de Mapeamento, um item que aparece com uma interrogação: Gênero?. Esse dado é contundente. A produção digital tem afrouxados seus quadros cênicos, como vimos, e a cenografia é hipertrofiada pelas possibilidades técnicas de uma iconotextualidade que se faz acompanhar de uma instrucionalidade a ela incorporada como estética, com vistas a propiciar a navegação, uma experiência de leitura nas telas. Não são as coerções genéricas que funcionam como constrições, mas a formatação.



Essa ficha é um gesto interpretativo importante, pois define as obras conforme vê nelas parâmetros assumíveis, a partir dos quais se poderá continuar a expedição, aberta a se refazer nessa lógica hipertextual movente. Um mundo ético experimental, flexível e coletivo se desenha no modo como as obras e os instrumentos de estudo dessas obras se produzem. Como vetores de sensibilidade sendo estudados, essas matérias organizadas vão exigindo apoio em alguma matriz de sociabilidade, alguma organização materializada que lhes dê guarida e deles se valha para ser o que é. Portanto, a ficha é também um gesto que reivindica uma matriz de sociabilidade. E podemos nos perguntar: reivindica que alguma instituição já existente aceite a chegada desses objetos e se refaça para compreendê-los, ou que uma nova institucionalidade se formule com base neles?

#### 4 Considerações finais

Considerando a relação que procuramos estabelecer entre *édium* e mundos éticos, apresentamos um movimento de legitimação da produção que se pretende referir por *literatura digital*. Esse movimento inclui atividades de estudo e pesquisa, sem as quais uma rubrica não se estabelece, pois não se estabelecem os critérios com os quais a designação se consagra e tudo o que, em torno dela, se pode construir. O que nos leva ao que Even-Zohar chama de *polissistema*:

A teoria dos polissistemas proporciona hipóteses menos simplistas e reducionistas que outras diante da complicada questão de como se correlaciona a literatura com a língua, a sociedade, a economia, a política, a ideologia etc. Já não é necessário assumir que os fatos sociais, por exemplo, vão encontrar uma expressão imediata, unidirecional e unívoca no nível do repertório literário, como a sociologia primitiva à História das Ideias, Marxismo (ortodoxo) incluído, gostariam que acreditássemos. As intrincadas correlações entre estes sistemas culturais, se os contempla como natureza isomórfica e como funções somente no seio de um todo cultural, podem ser observadas sobre a base de seus intercâmbios mútuos, que frequentemente ocorrem de modo oblíquo, isto é, por meio de mecanismos de transmissão, e frequentemente através de periferias (EVEN-ZOHAR, 2018, p. 15).

Segundo esse entendimento, o que é referido por *literatura digital* se produz também nos gestos que a interpretam como tal e a ela garantem esse estatuto. Esses gestos (como os *édium* que os atualizam) carecem, eles próprios, de legitimação em outro campo, em outro regime de funcionamento, estando, desse modo, implicadas as dinâmicas da criação literária e dos gestos científicos, entre outros, que confluem para um acontecimento<sup>7</sup>. Essa implicação está anunciada no nascimento do *Atlas – literatura digital brasileira*, que se deu depois

---

<sup>7</sup> Lembremos que “o acontecimento discursivo não provém de um encadeamento causal, na medida em que nem toda situação histórica engendra obrigatoriamente um evento discursivo” (Jacques Guilhaumou, in CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 30).

de uma negativa da agência de fomento a que se submeteu o projeto Observatório da Literatura Digital Brasileira. O parecer da denegação põe em relevo o que entende como reflexão teórica sobre literatura bem fundamentada, sem compreender as oscilações que estão em jogo na própria designação dos objetos técnicos que se pretende estudar; ao mesmo tempo, enfatiza a inexequibilidade do projeto em termos técnicos, considerando-o irrealizável no âmbito dos estudos literários:

Os objetivos são compatíveis com a área denominada “Humanidades digitais”. Do ponto de vista de estudos literários, apesar de uma discussão muito bem fundamentada, sobrou-me uma dúvida – algumas das referências do texto se referem a repositórios de literatura eletrônica, o que é muito diferente de repositórios digitais literários, pois estes últimos congregam literatura digitalizada e literatura já concebida eletronicamente. Seria bom distinguir que tipo de repositório é pretendido – o que irá congrega obras já concebidas na forma digital, ou obras digitalizadas. Do ponto de vista da consecução dos objetivos, há total ausência de fundamentação científica e métodos associados à parte de implementação dos objetivos – ou seja, especificação e construção do repositório digital, e também de questões voltadas à interface com o usuário. É impossível dissociar a importância do tema à ausência de qualquer indicativo de que o projeto possa ser realizado. Assim, este item é prejudicado pelos problemas metodológicos e de fundamentação científica apontados no item a seguir. Note-se também que o projeto tem objetivos ambiciosos – além da criação do repositório, pretende “armazenar as obras, preservando-as, tanto quanto possível, da obsolescência dos softwares”, o que costuma ser alvo pesquisa de ponta na área da computação e de ciência da informação. Isto exige conhecimento de padrões de codificação, preservação digital e armazenamento que não parecem ser do conhecimento da equipe proponente.<sup>8</sup>

Pedidos de bolsas de IC, Mestrado e Pós-doutorado no âmbito do projeto também foram denegados com o mesmo tipo de argumentação: questionamento sobre a natureza dos materiais a compilar (sendo que é essa “natureza” que se busca investigar) e inviabilidade técnica do empreendimento sem a contribuição de outros campos (o que leva o projeto para fora da área em que se pretende desenvolvê-lo).

Diante disso, e com o andamento dos trabalhos registrados no Atlas, um gesto recente da equipe corrobora os parâmetros que tem se dedicado a sustentar: desbravador e capaz de enfrentar a falta de entendimento que as sucessivas negativas de auxílio ou de reconhecimento revelam. O gesto: estabeleceu-se uma parceria com o Projeto Tainacan<sup>9</sup>, uma iniciativa

<sup>8</sup> Documento datado de 23 de agosto de 2018, faz parte do acervo de circulação restrita do Atlas, a que tivemos acesso como pesquisadora. Agradecemos à equipe do projeto.

<sup>9</sup> “O Tainacan é uma ferramenta flexível e poderosa para *WordPress* que permite a gestão e a publicação de coleções digitais com a mesma facilidade de se publicar posts em blogs, mas mantendo todos os requisitos de uma plataforma profissional para repositórios”. Projeto de pesquisa desenvolvido pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade de Brasília (UnB) e Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) com fomento do Instituto Brasileiro de Museus

efetivamente interdisciplinar, isto é, que assume os riscos da interdisciplinaridade ao se envolver na concepção do ambiente demandado conforme a natureza dos objetos pesquisados, em vez de simplesmente prestar serviços. É um projeto que visa viabilizar tecnicamente empreendimentos inovadores nas áreas de pesquisa ligadas a acervos históricos e culturais digitais. Com isso, leva a cabo o que se pode entender como valores a sustentar, crenças a cultivar, imaginários a nutrir, anunciados desde a concepção do Observatório, como está registrado na citação que abre este artigo. Esse gesto reitera que se trata de usar software de código aberto, uma clara filiação ideológica na atual configuração da web, em que prevalecem iniciativas proprietárias e restritivas, assim como as startups produtoras de patentes. E que esse uso devo subsidiar o fomento à reflexão e à criação, pois não se trata apenas de uma catalogação para estudo acadêmico, mas do estabelecimento de um ambiente favorável à criatividade e à produção não científica também. E, ainda, tem no escopo o ensino de literatura, uma vez que o estabelecimento da rubrica não se esgota em si mesmo, não é uma meta, mas um princípio regedor, que deve participar da formação escolar, o que podemos ler como assunção da função social da pesquisa, que está contemplada no imaginário que vemos emergir na cenografia do Atlas, com suas etapas abertas a todos os interessados, como nas crenças que levam a equipe a insistir no empreendimento, apesar da dificuldade de eleger objetos técnicos para estudo numa área em que a técnica raramente aparece como elemento digno de uma epistemologia. Essa parceria é uma decisão contundente também porque mantém o projeto nos Estudos da Literatura e o inscreve, como a seus produtos, em um mundo ético de partilha e difusão, contramão do que se hegemonizou na web na última década, um mundo ético de seletividade e exclusão (SALGADO; OLIVA, 2019).

Por fim, uma última consideração sobre a rubrica que se pretende designativa de certos mídiuns. A literatura digital, nos termos em que foi apresentada aqui, a partir de um projeto – o do Observatório – que gerou outro – o do Repositório – que, por sua vez, demandou a instituição de um registro do processo de execução – o Atlas –, não tem como ser uma matriz de sociabilidade, como seria a Literatura ou a Arte digital, por exemplo, que supõem uma rede de atores reconhecidos, normas estabilizadas, instâncias de consagração instituídas, enfim, o que faz de uma matriz de sociabilidade uma organização efetivamente materializada. As obras que se podem reunir conforme certos critérios pensados no contato com elas, na sua dispersão, estão por ser reunidas. E, típicas da web, são sempre formatações de restrições fracas. Ou seja, talvez possamos considerar *literatura digital* como um hipergênero e entender que se deve reivindicar seu pertencimento, ainda que paratópico, à Literatura. Isso delinearía um método de análise e classificação das obras, consideradas as dimensões icontextuais, arquiteturais e procedurais, e evidentemente propiciaria à Literatura elementos renovadores de sua questão ontológica, tão característica de seu funcionamento discursivo desde o século XVIII, pelo menos.

**REFERÊNCIAS**

BOURDIEU, P. Uma revolução conservadora na edição. Tradução Luciana Salazar Salgado e José Muniz Jr. In: **Política & Sociedade**, Florianópolis, vol. 17, n. 39, p. 198-249, 2018.

CASTELLS, M. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Tradução Maria Luiza Borges; revisão Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CLARES, L. M. **Mediação editorial na comunicação científica**: um estudo de dois periódicos de humanidades. 2017. 147 fl. Dissertação (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

DEBRAY, R. **Transmitir**: o segredo e a força das ideias. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2000.

DEBRAY, R. **Curso de midiologia geral**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

DI FANTI, M. G. C.; FERÉ, L. Ethos discursivo [dossiê]. **Letras Hoje**, Porto Alegre, vol. 53, n. 3, jul-set. 2018.

EVEN-ZOHAR, I. Teoria dos polissistemas. Tradução Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon, Yanna K. Cunha. In: **Revista Translatio**, Porto Alegre, n. 18, p.1-21, 2018.

LANIER, J. **Bem-vindo ao futuro**. Uma visão humanista sobre o avanço da tecnologia. Tradução Cristina Yamagami. São Paulo: Saraiva, 2012.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Tradução Freda Indursky. 3 ed. Campinas: Pontes, 1997.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Tradução Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.) **Ethos discursivo**. Tradução Luciana Salgado. São Paulo: Contexto, 2008.

MAINGUENEAU, D. **Discurso e Análise do Discurso**. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MOTTA, A. R.; SALGADO, L. S.; POSSENTI, S. Ethos discursivo em diversas dimensões [dossiê]. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, vol. 61, p. 1-4, 2019.

ROCHA, R. C. Literatura digital. In: CABRAL, Cleber Araújo; RIBEIRO, Ana Elisa (orgs.). **Tarefas da Edição**: mediapédia. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.

ROCHA, R. C. Além do livro: literatura e novas mídias. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 47, p. 11-17, 2016.

SALGADO, L. S.; DELEGE, M. Mundo ético e mídiuim: uma cenografia paulistana para a ciência brasileira. **Letras Hoje**, Porto Alegre, vol. 53, n. 3, p. 374-385, 2018.

SALGADO, L. S.; OLIVA, J. T. A produção de uma intimidade ubíqua, esteio da fratura social. In: **Discurso & Sociedad**, Barcelona, vol.13, n. 3, p. 432-448, 2019.

SILVEIRA, S. A. da. **Democracia e os códigos invisíveis**: como os algoritmos estão modulando comportamentos e escolhas políticas. São Paulo: Sesc, 2019.

*Recebido em 18 agosto de 2020.*

*Aceito em 5 de outubro de 2020.*

*Publicado em 30 de novembro 2020.*

## **SOBRE O AUTOR**

**Luciana Salazar Salgado** é doutora em Linguística pela Unicamp, professora nos Programas de Pós-graduação em Linguística e em Estudos de Literatura na UFSCar e na Pós-Graduação Multidisciplinar em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Radicada nos estudos do discurso, sua pesquisa sobre objetos editoriais tem caráter interdisciplinar, atualmente voltada para os dispositivos digitais e a cultura do tempo presente.

E-mail: [lucianasalazar@ufscar.br](mailto:lucianasalazar@ufscar.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1052-0726>