

**PEDROS CAMACHOS: ARTE LITERÁRIA EM DIFERENTES SUPORTES**

*Sandra de Pádua Castro*  
*Doutoranda em Estudos de Linguagem*  
*Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais*  
*- CEFET-MG*  
[sandrapaduac@hotmail.com](mailto:sandrapaduac@hotmail.com)

**Resumo**

Pedro Camacho, personagem de Vargas Llosa no romance *Tia Julia e o escrevinhador*, é um escritor de radionovelas que comete a atitude literária, devido a falhas de memória e ao tipo de envolvimento pessoal com sua arte, de misturar personagens, espaços, tempos e enredos das novelas. Pretendemos comprovar que há, nessa atitude que lhe rendeu um tempo de reclusão em uma clínica psiquiátrica, semelhanças com o fazer literário de Vargas Llosa e com a ciberliteratura. Procedemos à análise e comparação do fazer literário pela personagem Pedro Camacho e pelo escritor Vargas Llosa em *Tia Julia e o escrevinhador* com as atitudes dos escritores de literatura na web. Para isso, apoiamos-nos em algumas reflexões de Villém Flusser, mas, sobretudo, nos estudos de Noélia Fernandes. Concluimos ser uma mesma arte em três suportes diversos - rádio, livro e web – engendrando diferentes subjetividades por requererem relações com objetos e técnicas peculiares.

**Palavras-chave:** Criação literária. Suportes. Tecnologia.

**Abstract**

Pedro Camacho, is a writer of the Vargas Llosa book entitled “Aunt Julia and the Scriptwriter”. He wrote novels for a radio station, but his personal involvement with his art and memory failures lead to a literary mess. Camacho mixed times, spaces and characters among his novels. In this work, we intend to prove that this literary act is similar to the Vargas Llosa writing and with the cyberliterature. To formulate our analysis and our comparisons of those literary acts, we used Villém Flusser reflexions in Noélia Fernandes studies. We believe it’s the same art in three different supports – radio, book, and web - that engender different subjectivities by requiring peculiar relations with objects and techniques.

**Keywords:** Literary creation. Supports. Technology.

## Introdução

Pedro Camacho, “boliviano e artista” (como ele mesmo se apresenta), é personagem criada pelo peruano Mario Vargas Llosa no romance *Tia Júlia e o Escrevinhador*. Escritor de radionovelas contratado pela Rádio Central, Camacho entrega-se, até a loucura, à produção de sua arte. O romance, declarado pelo autor de autobiográfico, biográfico e fictício com alguns intrusos elementos da realidade, revela um modo de fazer literário que desloca, mistura, confunde, desdiz-se para dizer-se, em que personagem escrevinhador, narrador e autor se fundem em uma relação identitária. Porém, para nossa análise, essa relação importa menos que a possível equivalência entre a loucura camachiana (década de 1950), o fazer literário vargaslloseano (em *Tia Julia e o escrevinhador* – década de 1970) e a ciberliteratura (final do século XX e início do XXI). Acreditamos ser, embora em textos pertencentes a épocas diferentes, a mesma arte literária em três suportes diversos - rádio, livro e web - engendrando diferentes subjetividades por requererem relações com objetos e técnicas peculiares. Luiz Antônio Marcusch observa que “desde a antiguidade os suportes textuais variaram, indo das paredes interiores de cavernas à pedrinha, à tabuleta, ao pergaminho, ao papel, ao outdoor, para finalmente entrar no ambiente virtual da Internet.” (2003). Marcusch acredita que o suporte possa influenciar o gênero, mas esclarece que isso não significa, necessariamente, “que o suporte determine o gênero e sim que o gênero exige um suporte especial.” (2003). Nestes estudos, contudo, interessa-nos demonstrar que, embora ocorra a mudança de suportes, em cada um deles, mesmo que por demandas diferentes, a loucura camachiana faz-se presente.

Partimos do pressuposto de que a loucura é nomeada e definida por quem a observa de fora. Há um conto, de Khalil Gibran, *O rei sábio*, bastante ilustrativo dessa posição de observador: um reino feliz foi invejado por uma feiticeira e, por isso, ela coloca um feitiço na única fonte de água deste reino; todos, menos o rei, beberam da água e enlouqueceram. Os habitantes enlouquecidos do reino tiveram a percepção de que o rei estava louco e começaram a bradar por sua deposição. Mais tarde, o rei bebe da mesma água que seus súditos beberam. Estes, felizes, entenderam que o rei recuperara a razão. Logo, em relação à loucura e a quem se julga seu observador, é comprometedor posicionar-se em qualquer lado. Por isso, vamos nos ater à análise e comparação da atitude literária da personagem Pedro Camacho e do escritor Vargas Llosa em *Tia Julia e o escrevinhador* com as atitudes dos escritores de literatura na web. Para isso, apoiamo-nos em algumas reflexões de Villém Flusser e de Antonio Risério, mas, sobretudo, nos estudos de Noélia Fernandes. Para identificarmos a atitude comum, vamos nos empenhar, primeiramente, em conhecer Pedro Camacho, os recursos tecnológicos que ele possuía e o uso que ele fazia destes recursos. Posteriormente, apresentaremos o quiproquó criado desde o projeto e a realização de *Tia Julia e o escrevinhador* até sua publicação. Contudo, devemos antes esclarecer que o diagnóstico de loucura de Pedro Camacho foi dado em 1953 e está num romance memorialista escrito na década de 1970, quando ainda somente poucos, como, por exemplo, Vilém Flusser, Gilles Deleuze e Jacques Derrida acalentavam sonhos (matéria-prima da vida!) de um novo fazer literário e pressentiam o surgimento de uma nova escrita.

## 1 Pedro Camacho, escritor de radionovelas

Embora Vargas Llosa tenha nomeado sua personagem de escrevinhador, o narrador Varguitas, que alimentava o sonho de se tornar escritor, confessa que sentia por ele “uma curiosa mistura de piedade e inveja” (V.LLOSA, 2012, p.206). Pedro Camacho desperta no narrador questionamentos sobre como se forma ou surge um escritor ou uma vocação literária, “como era possível ser, de um lado uma paródia de escritor e, ao mesmo tempo, o único que, pelo tempo consagrado a seu ofício e pela obra realizada, merecia este nome no Peru?” (V.LLOSA, 2012, p.209). Sabemos que Vargas Llosa, com estes questionamentos, tanto criticava os escritores peruanos da década de 50 quanto a definição de escritor em voga no meio intelectual da esquerda da década de 70, com a qual este autor estava em processo de rompimento devido a divergências ideológicas. Vargas Llosa defendia que, caso o romancista ligado a uma causa política passasse por “tensões entre os fantasmas pessoais e as causas políticas [...], deveria assumir esse dilaceramento interno e optar por se manter fiel à sua vocação literária.” (GRANÉS, 2008, p.11). Conforme aquela esquerda, o escritor deveria ser, também e simultaneamente, intelectual, político e revolucionário; a literatura deveria estar engajada à causa revolucionária, conforme afirma José Luis de Diego (2014), em sua tese *¿Quem de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores em Argentina (1970-1986)*.

Pedro Camacho não era intelectual (ou era “um intelectual entre aspas”, como disse o narrador Varguitas) e não se interessava por nada mais que não fosse sua arte, mas escrevia, publicava (difusão de gravações radiofônicas) e tinha um imenso público ouvinte. A literatura específica que Pedro Camacho manifestava intenção de produzir, e produzia, pois “os roteiros saíam daquela cabecinha tenaz e daquelas mãos incansáveis, um atrás do outro, na medida adequada, como fileira de salsichas de uma máquina” (V.LLOSA, 2014, p.141), fundamentava-se em sua concepção de arte. A arte era a vida e, tautologicamente, sua vida era escrever radionovelas, dirigi-las e representá-las: escritor, diretor e ator, “de 15 a 16 horas de segunda a sábado e de oito a dez nos domingos” (V.LLOSA, 2014, 140). Genaro Filho, empresário dono da Radio Central, quando o descobriu, comentou entusiasticamente: “Não é um homem, é uma indústria. Escreve todas as peças de teatro apresentadas na Bolívia e as interpreta. E escreve, dirige e é o galã de todas as novelas.” (V.LLOSA, 2012, p.15). Pedro Camacho conhecia e desenvolvia todo o processo de criação das radionovelas; possuía vasto conhecimento da técnica, inclusive dos artifícios para criação de efeitos especiais, apesar de existir um encarregado para este fim. Tendo como fundamentação o texto ensaístico de Vilém Flusser “O que é comunicação” (2007), procuraremos entender o motivo da forma de envolvimento de Pedro Camacho com sua arte ter lhe rendido o título de louco.

Para Flusser, a natureza do homem é um sem sentido, o contexto em que se encontra é insignificante; vivemos “completamente sozinhos e *incomunicáveis*” (FLUSSER, 2007, p.90). Como não seria possível “viver com esse conhecimento da solidão fundamental e sem sentido”, e porque o homem “é um animal solitário, incapaz de viver na solidão” (FLUSSER, 2007, p.91), ele teceu o artifício da comunicação. A comunicação humana seria um processo artificial que se realiza também por meio de artifícios com o objetivo de, ao estabelecer uma ação comum com outros homens (realização da comunicação), esquecer-se de que é sozinho. O homem não muda sua condição ao comunicar, mas se esquece dela. Ele aprende a utilizar os meios artificiais para a artificial forma de contato

com o outro (grosso modo: inventa os códigos e os decodifica) e assim cria um mundo codificado, no qual consegue viver esquecido de sua condição. A arte, a filosofia, a ciência e a religião seriam véus tecidos pela comunicação humana. (FLUSSER, 2007)

Em outras palavras: os homens necessitam da comunicação para esquecerem o fato de que são um amontoado de solidão e inventam meios, tal como a arte (que é simultaneamente canal e mensagem), para estabelecer esta comunicação. A arte, como qualquer outro instrumento artificial de comunicação, é um meio de se chegar ao outro, de estabelecer contato, e de fugir da condição natural. Porém, Pedro Camacho envolveu-se com este meio de tal forma que esqueceu não somente de si, mas também do fim e, com isso, cavou mais ainda a própria natural solidão. Constatamos isso, quando o narrador Varguitas nos diz que o escrevinhador “era desses homens que não admitem interlocutores, mas apenas ouvinte” (V.LLOSA, 2012, p.48). Ele não admitia “nada que o distraísse de sua *arte*, isto é, seu trabalho ou vício, essa urgência que eliminava homens, coisas, apetites”. (V.LLOSA, 2012, p.139). O extremo de seu posicionamento em relação à arte é revelado quando o amigo Varguitas lhe pergunta sobre seus amores, sobre a riqueza de sua vida sentimental e ele responde:

Muito rica, sim. [...] Mas eu nunca amei uma mulher de carne e osso. [...] Acha que seria possível fazer o que faço se as mulheres tragassem minha energia? [...] acha que é possível produzir filhos e histórias ao mesmo tempo? Que se pode inventar, imaginar, se se vive sob a ameaça da sífilis? A mulher e a arte são excludentes, meu amigo. Em cada vagina está enterrado um artista. Reproduzir-se, que graça tem isto? Não fazem isso os cachorros, as aranhas, os gatos? Temos de ser mais originais.

Essa identificação com a arte a ponto de esquecer que deveria esquecer-se de sua condição e, pior, nela permanecer, ainda não é considerada loucura. Talvez, o adjetivo excêntrico apaziguasse aqueles que se relacionavam com sua arte; louco, ainda era cedo para afirmar. Porém, mantemos nossa desconfiança de que as circunstâncias que conduziram Pedro Camacho a atitudes literárias consideradas anormais foram deflagradas por ele misturar meios e fins e amar mais o instrumento que a si mesmo e ao outro.

Outro fator que pode tê-lo conduzido a uma temporada no Larco Herrera, o manicômio da Benificência Pública (V.LLOSA, 2012, p.376) foi confiar em memórias, estas traiçoeiras, na dele e na de seus ouvintes, mesmo sob o excesso de trabalho exigido pelo sucesso de sua arte. Quando contratado pela Rádio Central, Pedro Camacho começou com quatro radionovelas diárias, e chegou a dez, causando nos lares liminhos um grande impacto. Varguitas nos conta que sua tia Laura, na hora das novelas, requisitava o silêncio e se inclinava para o rádio “como se quisesse não só ouvir, mas também cheirar, tocar a (trêmula, ríspida, ardente ou cristalina) voz do artista boliviano” (V.LLOSA, 2012, p.99). E assim era em todas as casas: “havia contraído uma verdadeira paixão radioteatral” (V.LLOSA, 2012, p.100). Proporcionalmente à audiência, aumentaram os patrocinadores, o lucro da emissora e a fama de Pedro Camacho. Até os jornais consagraram o artista “chamando-o de experimentado libretista de imaginação tropical e palavra romântica, intrépido diretor sinfônico de radionovelas e versátil ator de voz caramelada” (V.LLOSA, 2012, p.101).

Contudo, eram muitas novelas para pouco arquivo. Após datilografar cada capítulo, o “libretista” os encaminhava para a gravação das novelas, “não guardava cópia de nenhuma de suas radionovelas”, e justificava o motivo de não as publicar: “meus escritos se conservam num lugar mais indelével do que os livros: a memória dos ouvintes.” (V.LLOSA, 2012, p.142).

E assim foi: o escrevinhador começou a levar uma personagem de uma novela para outra, a trocar as profissões, nomes, misturar enredos. Os ouvintes começaram a reclamar: telefonemas, cartas; depois começaram a gostar, a achar engraçado e ficaram na expectativa. Mas as trocas acentuaram-se, gerando mais confusão, e o próprio Pedro Camacho confessa a Varguitas: “não tenho mais controle do roteiro, tenho dúvidas e deslizo em confusões. [...] Eu não misturo os nomes, eles se misturam.” Disse que tentou fazer um fichário, mas o tempo tinha sido insuficiente. (V.LLOSA, 2012, p.258). Atormentado, quanto mais ele mexia nas novelas mais estranhas elas ficavam. Começou, então, a matar as personagens. Algumas morriam em uma novela e ressurgiam em outra para morrer outra vez. Seguindo o mesmo estilo, de maneiras catastróficas e absurdas, “incêndios, terremotos, desastres de automóvel, naufrágios, descarrilamentos, [...] devastavam as novelas, acabando em poucos minutos com dezenas de personagens” (V.LLOSA, 2012, p.364). A mistura das novelas e o assassinato das personagens foram o ápice das atitudes, às quais nomeamos de literárias, que renderam a Pedro Camacho uma longa estada em uma clínica psiquiátrica.

Quando a ciberliteratura ainda não era uma realidade, na década de 1970, Vilém Flusser previra, em *Linha e superfície*, que, com o desenvolvimento tecnológico, “a história de um filme [seria] algo parcialmente manipulável pelo leitor até se tornar parcialmente reversível” e que isso implicaria a possibilidade de atuar na história tanto de dentro quanto de fora dela. (FLUSSER, 2007, p.109). Porém, ele se referia a possibilidades técnicas, considerando inclusive a existência de algumas que já “permitiam ao leitor controlar e manipular a sequência de imagens e ainda sobrepor outras” em filmes e programas de televisão. (FLUSSER, 2007, p.108). Enquanto em Flusser, a possibilidade de “atuar na história” ocorreria por implementação da técnica, em Pedro Camacho ocorre pelas falhas da memória. Embora o resultado seja o mesmo, seu significado alterou, em duas décadas (de Camacho a Flusser), de loucura para progresso tecnológico.

Quando o escrevinhador começa a misturar personagens e tramas, o leitor clama por um arquivo: ‘que fosse uma gaveta cheia de envelopes de A a Z e os ouvintes da rádio continuariam envolvidos na urdidura camachiana’. Podemos pensar que esta é uma história que não aconteceria no mundo pós-computador. Contudo, o esquecimento continua assombrando apesar da fome de memória e dos inúmeros registros em bites e bites de espaço. Para Andreas Huyssen, “a ameaça do esquecimento emerge da própria tecnologia à qual confiamos o vasto corpo de registros eletrônicos e dados” (2000, p.33). Apesar de Freud já ter ensinado “que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida” (HUYSSSEN, 2000, p.18), o medo de esquecer ainda persiste.

Noélia Fernandes nos informa que, sob a ameaça do esquecimento, advinda da eminência do uso de armas nucleares em conflitos mundiais, Theodor Holm Nelson, em 1965, apresenta o projeto Xanadu, cujo objetivo era o desenvolvimento de uma tecnologia para a criação e suporte de “um documento único a partir de um imenso

conjunto de ideias de todos os tipos - uma biblioteca universal.” (FERNANDES, 2003, p.164 ). Nelson acreditava que a tecnologia fosse a única forma capaz de preservar todo o conhecimento humano e, assim, impedir a destruição da vida sobre a terra. Desse projeto é que nasceu o hipertexto<sup>1</sup>. As obras publicadas, uma vez reunidas nesse meio tecnológico, poderiam ser manipuladas, ligadas umas às outras segundo a conveniência do leitor (FERNANDES, 2003, p.164). Benjamim Wooley esclarece este projeto hipertextual de Nelson: “Em Xanadu [...] não pode existir um texto fixo. Em Xanadu tudo existe devido à sua ligação com tudo o mais e esses elos estão constantemente a ser forjados e quebrados.” (WOOLEY apud FERNANDES, 2003, p.165).

Tudo num único documento, sendo cada parte (ou texto) transitável e reunível conforme necessite ou queira o leitor. Mas o que fez Pedro Camacho, embora como autor e não leitor, senão reunir partes de todas as novelas em uma só tendo os elementos da narrativa como hipertextos? Uma história se modificava a cada ligação estabelecida com outra. Cada uma tornou-se o crisol de si mesma, o suporte de uma mistura, o início de um devir; e, todas, “um conjunto de nós conectados pelas ligações” (LÉVY apud FERNANDES, 2003, p.165) que Pedro Camacho quebrava e forjava, porque a linearidade não correspondia mais à sua memória. Todavia, não podemos deixar de observar que, guardadas as devidas proporções entre as tecnologias, o que para Nelson seria a “única forma de impedir a destruição da vida sobre a terra” (FERNANDES, 2003, p.164) para Pedro Camacho foi a destruição, o fim dos mundos fictícios que criara. Ressaltamos que a tecnologia de Camacho era basicamente a máquina de escrever e que os hipertextos eram acionados conforme as falhas de sua memória. As atitudes literárias eram tomadas sempre numa tentativa de voltar ao que era antes de uma conexão, mas a tecla *backspace* ainda não existia e muito menos a seta *Voltar* da internet nem, simplesmente, o *salvar como* do editor de textos; a cada escolha, surgia, para desespero do escritor, um novo texto.

## 2 Vargas Llosa, escritor de romances

Projeto com muitas semelhanças ao de Pedro Camacho, em que os nós hipertextuais parecem ter tomado vida própria e faziam eles mesmos suas (des) ligações, foi o de Vargas Llosa na escritura de *Tia Júlia e o escrevinhador*. Também aqui, parece-nos que o escritor se envolveu com a arte a ponto de tê-la como fim último. No princípio, ele queria apenas contar a história de um escritor de radionovela que havia conhecido na juventude. Porém, em uma entrevista a José Miguel Oviedo, Vargas Llosa comete a indiscrição de revelar Raúl Salmón como aquele que dera origem ao personagem escrevinhador. Além de contar a história desse escritor, quis, também, no mesmo livro, contar sua história, falar do início de sua vocação literária, de seu primeiro casamento, etc. Para complementar a história do escritor e demonstrar sua loucura, Vargas Llosa apresentaria em capítulos alternados à sua autobiografia a ficção pseudo-camachiana.

A existência de muito nós em um projeto literário é normal. Mas estes nós tomarem vida e mudarem de plano sem o controle do escritor é camacheano. Podemos elencar

---

<sup>1</sup> Hipertextos são blocos de textos agregáveis por ligações eletrônicas. “Uma tecnologia que permite utilizar o computador como um apurado mecanismo de leitura seletiva, uma vez que cada unidade de texto – por exemplo a página contida no écran, ou determinadas palavras assinaladas a cor – pode estar ligada a várias outras, de forma a que o leitor possa optar por diversos caminhos de leitura, cuja evolução dependerá das escolhas anteriormente feitas”. (PIRES, 1996, p.107 apud FERNANDES, 2003, p. 165).

algumas decorrências das ligações formadoras destes nós: muitas características levantadas em Pedro Camacho pertencem a Vargas Llosa; pouco de Vargas Llosa está em Varguitas (o narrador em primeira pessoa); as ficções radionovelescas são mais semelhantes à realidade que a parte autobiográfica; Julia Urquides, primeira esposa e referencial da personagem Tia Julia, escreve um livro desmentindo Vargas Llosa e contando a sua versão da história; Raul Salmón sente-se ofendido e nega ser Pedro Camacho; Vargas Llosa, escreve no prólogo da edição de 1999, vinte e dois anos depois da primeira publicação, que o que ele escreveu era verdade, mas virou mentira depois de escrito (“o gênero romance não nasceu para contar verdades, [...] estas, ao passar para a ficção, transformam-se sempre em mentiras.” (V.LLOSA, 2012, p.7).

Se linkarmos nos hipertextos criados com esse romance, escreveremos várias novas histórias e desescreveremos *Tia Júlia e o escrevinhador*, projeto não logrado<sup>2</sup>, mas escrito e publicado. No entanto, é importante salientar que o fato de o projeto não ter sido logrado não desmerece a obra. A mistura, a troca, a inversão são portas abertas para que ficção e realidade se comuniquem e se recriem continuamente.

No romance *Tia Julia e o escrevinhador* e nas novelas de Pedro Camacho (ou pseudocamacheanas, uma vez que, na verdade, são inventadas e escritas por Vargas Llosa), embora não possamos afirmar que tenha sido com esse propósito, verificamos a ocorrência de “malabarismos criativos feitos para superar os limites da escrita linear” (FERNANDES, 2003, p.172). Para Fernandes, “a escrita de texto passou, cada vez mais, a estar condicionada por um conjunto de regras cujo principal objetivo consiste em domesticar e ordenar a arbitrariedade do poder inventivo” (FERNANDES, 2003, p.159). O exercício de Vargas Llosa estaria na contramão dessa escrita; isso na década de 1970, tendo o livro como suporte. Na década de 1960, Jacques Derrida já se opunha “ao caráter de sucessividade da escrita que, embora conforme ao conceito tradicional de tempo, à organização do mundo, à cronologia da história, já há muito tempo se revelava inadequado para lidar com a experiência moderna.” (FERNANDES, 2003, p.162).

Em 1976, Gilles Deleuze e Félix Guattari questionavam a estrutura axial do livro referindo-se à obra, de acordo com Fernandes, “como uma (des) multiplicação de espaços num mesmo espaço, instaurando a verticalização da escrita” e apresentaram “a ideia do livro rizomático [...] precursora do hiperlivro.” (FERNANDES, 2003, p.160). Para estes filósofos, de acordo com a interpretação de Fernandes,

a imagem de uma raiz ou de uma rede transmite o [...] modelo topológico [em substituição ao modelo axial do livro], a tal estrutura reticular, proliferante, que se expande ao mesmo tempo e em todas as direções, fomentando a coletivização do autor e leitor, já que os jogos de agenciamento podem partir de qualquer um. (FERNANDES, 2003, p.161).

---

<sup>2</sup>O que autor afirma em entrevista concedida a José Miguel Oviedo para a Revista Vuelta, México (1977) que “el proyecto empezó a desbaratarse a la hora de llevarse a la práctica. Es decir, los episodios en los que yo quería no ser sino veraz y contar solamente cosas que estaba absolutamente seguro que habían ocurrido así, eran completamente imposibles, porque la memoria es engañosa, y se contamina de fantasía y porque en el momento mismo de escribirse el elemento imaginario se filtra, se instala y se incorpora irremediavelmente a lo que uno escribe. Y al mismo tiempo, en los capítulos que son supuestamente o síntesis o paráfrasis de los radioteatros del protagonista, la pura invención tampoco existe. Hay también unos ingredientes, intrusos, diríamos, que proceden de la realidad objetiva, que se van infiltrando poco a poco. (Disponível em <http://www.oocities.org/paris/2102/vista27.html>)

### 3 A Ciberliteratura e os novos Pedros Camachos

Pedro Camacho, para promover o último capítulo, reúne e mata, num incêndio, durante uma apresentação musical, as personagens de todas as novelas e finaliza perguntando: “Era o diabo que os levava? [...] Ou era Deus que, compadecido de seu tristonho padecer, os levava para o céu? Havia terminado ou teria uma continuação ultraterrena [...]?” (V. LLOSA, 2012, p.356). Na possibilidade de uma constituição da obra como espaços que se multiplicam e se desmultiplicam em estrutura reticular, tendo tanto o autor como o leitor a possibilidade de alteração e recriação, (notemos que Deleuze e Guattari colocariam também o público ouvinte na trama camachiana) poderíamos responder a estas perguntas: não era Deus nem o diabo, eram leitores e autor. Haveria sim um ressurgir constante, numa obra aberta expandindo-se, gramineamente, em um espaço virtual, ultraterreno, resultado da telemática, “convergência das telecomunicações e da informática.” (FERNANDES, 2003, p.140). A telemática, por ser fundada numa “lógica reticular e não piramidal, propicia relações simultâneas e multidirecionais, seja em termos de consulta, seja em termos de interatividade, entre os elementos participantes.” (FERNANDES, 2003, p.147)

Começamos utilizando o computador para o processamento de texto e para auxiliar o trabalho de escrita a partir da criação de bases de dados. Ele era, no início, uma máquina datilográfica melhorada. Com as redes eletrônicas e o hipertexto fomos até Pedro Camacho e além dele; chegamos à escrita num écran – “imaterializada, avessa a organizações causais lineares, [...] de existência efêmera, formatadora de produtos híbridos.” (FERNANDES, 2003, p.157).

Conta-nos Fernandes que, em 1987, Michel Joyce “deu a conhecer” a ficção interativa *Afternoon: a story*, desenhada com o Storyspace, um programa desenvolvido pelo autor e por Jay David Bolter. (FERNANDES, 2003, p.173). Esse programa

fornece meios de unir textos, estruturando-os e navegando entre eles. [...] permitindo a construção, pelo leitor, de novas obras através do recurso à “matéria-prima” colocada em rede pelo autor. Em vez de uma frase levar à seguinte, é possível, escolhendo de uma série de instrumentos de navegação, chegar lateralmente a várias outras frases relacionadas conforme a resposta do utilizador. (WOOLEY, 1997, p. 201, apud FERNANDES, 2003, p.173).

O leitor mistura os enredos, traça novos caminhos narrativos e constrói a história. Os sentidos acontecerão em conformidade com a construção, porém sem afetar a integridade da obra, pois, nesse programa, o leitor “só encontra aquilo que o autor previamente preparou” (FERNANDES, 2003, p.174). Comparando com Pedro Camacho, diríamos que este havia se tornado autor e leitor de si mesmo, embora tenha se deparado com o esquecimento (ou apagamento) do que previamente preparara.

Com o *Storyspace* estamos diante de uma ficção hipertextual, que exige do autor a criação de um grande número de informações para que “o texto possa ser re combinado e reorganizado a cada instante.” (FERNANDES, 2003, p.174). Além da ficção hipertextual, foi criada também a automática ou literatura generativa, na qual o computador manipula os signos previamente selecionados pelo autor e funciona



como uma máquina de criação de informação nova, pois o autor introduz uma determinada informação (*input*) que, submetida a um conjunto de operações informáticas, vai resultar num produto literário (*output*) não controlado [pelo autor] e, portanto imprevisível. (2003, p.177)

Ao resultado produzido pelo computador, o autor faz uma revisão, selecionando ou excluindo, para obter assim o texto definitivo. O autor é o primeiro leitor da obra. Nisso não há semelhança com Pedro Camacho, pois este, “uma vez terminado o capítulo, não o corrigia, nem sequer relia” (V.LLOSA, 2012, 141). O texto como saía ficava. Essa atitude não o desmerece frente à ficção automática, mas nos conduz a uma reflexão sobre os suportes, sobre como estes modificam textos, pensamentos, comportamentos e criam diferentes subjetividades. Ao utilizar estes suportes e manejar suas peculiares técnicas por meios de diferentes instrumentos, as transformações acontecem, mesmo que seja um pouco como a caixa preta de Flusser, que haja uma incógnita em relação ao processo interno. Identificamos bem o *input*, momento de contato com o objeto, e o *output*, o sujeito já transformado. Parafraseando Neil Postman, Antonio Risério diz que “embora o uso de uma tecnologia esteja em boa parte determinada por sua estrutura, ninguém pode prever de antemão, quais serão as consequências de sua adoção ou os caminhos reais que sua trajetória irá seguir.” (RISÉRIO, 1998, p.19). Contudo, é imprescindível reconhecer que, “subvertendo em profundidade a dimensão simbólica da existência, a criação tecnológica vai subverter, de modo igualmente profundo, as formas estéticas.” (RISÉRIO, 1998, p.11).

### **Considerações finais**

Pedro Camacho, rádio; Vargas Llosa, livro; ficção interativa ou gerativa, web: “estamos diante de um quadro de competências culturais substancialmente diferentes”. (FERNANDES, 2003, p.168). A forma de produção modifica e também a de recepção do produto. Como afirmou Roger Chartier, “a mudança das formas implica a mudança de sentidos. Ou seja, os mesmos textos podem ser diferentemente apreendidos, manejados, compreendidos consoante os suportes que o veiculam.” (CHARTIER, 1997 apud FERNANDES, 2003, p.168). Os ouvintes de Pedro Camacho procuraram interagir com os meios que dispunham – cartas e telefonemas – para mostrar que havia incoerência nas radionovelas. Eles achavam graça, mas não suportavam o desvio daquilo que a mente deles estava programada para receber e clamavam pelo retorno à linearidade. É possível que os leitores de Vargas Llosa, na década de 70, tenham reconhecido a criatividade do escritor e recebido o “escrevinhador” como um personagem excêntrico, engraçado. Contudo, o leitor de Vargas Llosa, no final do século XX e início do século XXI, reconhece a loucura da personagem Pedro Camacho na criatividade de autores e leitores da ciberliteratura.

O que Pedro Camacho fez, vários outros fizeram depois dele e ainda fazem, utilizando não as falhas, mas novas formas de memória e redes de comunicação de dados, em decorrência de inovações do microprocessador, desde os anos 80. (FERNANDES, 2003). E não são considerados loucos. Parece que bebemos da mesma fonte enfeitada e agora, em suportes diferentes, somos todos normais; Pedros Camachos!

Tornou-se comum o que era visto como loucura. Referindo-se ao poeta escritural que lida com videotextos, holografias e programas gráficos computadorizados, Risério

afirma que esse criador “não constitui de nenhum modo uma anomalia. Antes que constituir um caso excêntrico ou patológico, ele está simplesmente mergulhando no mundo das técnicas estruturais que se acham, hoje, ao seu dispor.” (RISÉRIO, 1998, p.49). A questão que permanece é que a mudança não foi apenas conceitual: foi subjetiva e por contato com objetos – tecnologias - criados para ser apenas um meio de contato. Transformamo-nos. Isso é sinal de vida. Todavia, por concordarmos com Flusser, ainda insistimos que é melhor não esquecermos que esses objetos – tanto os que facultam a criação da arte quanto a própria arte - foram feitos para nos esquecermos da inerente solidão e não de nós mesmos e do outro, pois corremos o risco de dar senhorio ao meio tornando-o fim.

## REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. A ordem dos livros. Lisboa: Vegas, 1997, p.14. Apud FERNANDES, Noélia da Mata. *A autoria e o hipertexto*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2003, p.168.

DIEGO, José Luis de. *¿Quem de nosotroescribiráel Facundo?* Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986). La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen, 2014.

FERNANDES, Noélia da Mata. *A autoria e o hipertexto*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2003, 246 p. p.133-218

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organização de Rafael Cardoso. Tradução Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.89-125.

GIBRAN, Khalil. *El Loco*. 1918. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000230.pdf>. Acesso em set. 2016.

HUYSSSEN, Andreas. *Passados, presentes: mídia, política, amnésia*. Seduzidos pela memória. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9-41.

MARCUSCH, Luiz Antônio. *A questão dos suportes dos gêneros textuais*. 2003. Disponível em [http://www.sme.pmmc.com.br/arquivos/matrizes/matrizes\\_portugues/anexos/texto-15.pdf](http://www.sme.pmmc.com.br/arquivos/matrizes/matrizes_portugues/anexos/texto-15.pdf). Acesso em set.2017.

PIRES, Jorge. Para além do texto. In Revista Ler, nº 33, Lisboa, Círculo do Livro, 1996, p.107. Apud FERNANDES, Noélia da Mata. *A autoria e o hipertexto*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2003, p.161.

RISÉRIO, Antônio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

VARGAS LIOSA, Mario. *Tia Júlia e o Escrevinhador*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: MEDIAfashion. 2012.

VARGAS LIOSA, Mario. *Revista Vuelta*, México, 1977. Entrevista concedida a José Miguel Oviedo. Disponível em <http://www.oocities.org/paris/2102/vista27.html>. Acesso em 22-10-2014.

WOOLEY, Benjamim. *Mundos virtuais*. Lisboa: Caminho, 1997, p.201 e 206. Apud FERNANDES, Noélia da Mata. *A autoria e o hipertexto*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2003, p.165 e 173.