

INTRODUÇÃO

“Nada se cria, tudo se transforma”. A frase dita por Antoine Lavoisier no século XVIII tornou-se provavelmente uma das citações mais utilizadas na história recente. O ditado entre aspas acima, na verdade, é uma edição da frase inteira que teria dito o francês, considerado o pai da química moderna. A frase original teria sido: “Na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” (SOUZA, 2015, não paginado). Apesar de todas as oposições entre as noções de natureza e cultura, nesta frase a substituição de um termo pelo outro caberia como uma luva: “Na cultura, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. É exatamente isso que as práticas de apropriação escancaram.

Não é de hoje que artistas utilizam-se de matérias não produzidos por eles mesmos para compor suas obras. Desde Marcel Duchamp, que expôs um urinol como uma obra sua em 1917 numa galeria, questionando assim a autonomia da arte, tem se expandido no campo artístico o uso dos chamados *ready-mades*. Nem sempre, como veremos nos próximos capítulos, o uso do *ready-made* é feito segundo o modelo de Duchamp, que baseava suas escolhas em critérios como a “indiferença” que certos objetos lhe despertavam. Toda a estética da obra de Andy Warhol é fundada no reaproveitamento de materiais produzidos pela cultura industrializada e de massa, como latas de sopa ou imagens de ídolos pop. A música eletrônica, popularizada dos anos 1990 para cá, é gerada por meio da seleção e edição de bases instrumentais pré-gravadas, dispostas num programa para que um músico-DJ-programador crie em cima delas. Na Internet, proliferam novas versões de cenas de cinema, com os usuários utilizando-se de filmes consagrados para gerarem um novo conteúdo, alterando certos elementos da cena e a ressignificando. As ferramentas e mecanismos disponibilizados por computadores e outros aparelhos digitais facilitam e estimulam o deslocamento de certo objeto/arquivo/contéudo de um repositório para outro, assim como certas alterações, à escolha de cada usuário-detentor, neste mesmo contéudo. A reutilização e o reaproveitamento têm sido não só uma característica das artes contemporâneas como uma das maiores forças determinantes de nossa sociedade industrial-tecnológica.

O crítico e curador francês Nicolas Bourriaud chama essas atividades de práticas de “pós-produção” (BOURRIAUD, 2009, p.8). Para ele, o artista hoje não transfigura um elemento bruto (como o mármore, uma tela em branco, ou argila), mas utiliza um dado, seja esse dado um produto industrializado, um arquivo de áudio, ou de vídeo, ou um texto. Meu interesse aqui é perguntar e investigar como a literatura se apresenta neste contexto de pós-produção. De que maneira escritores têm trabalhado com a cultura da apropriação? Num terreno embebido em noções como a de originalidade, identidade e expressão autoral individual, como é a literatura, essas práticas não são de fácil digestão. Elas mobilizam novas questões em torno da atividade da escrita e da leitura. Nicolas Bourriaud diz que

as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos. (BOURRIAUD, 2009, p.8)

Um dos campos artísticos onde tem se praticado com maior desenvoltura a pós-produção é a música. A facilidade técnica para que se grave, edite e reproduza certo elemento musical fez que com esta prática se popularizasse. As vanguardas históricas do início do século XX, como o dadaísmo, o surrealismo, o construcionismo e outras investidas mais recentes como o grupo Fluxus e a chamada neovanguarda dos anos 1960, foram pródigas no uso da estética da colagem, do recortar e colar, do uso de material cotidiano, pré-existentes. Também a partir dos anos 1960, com o crescimento da cultura hip-hop e da música eletrônica, e a chegada de DJ's jamaicanos nos Estados Unidos, o procedimento de apropriação ganhou uma força cultural imprecendente. O estilo dub de reggae – feito por artistas que gravavam novas partes em cima de músicas pré-existentes, frequentemente adicionando novos vocais e ecos pesados – surgiu direto do movimento dos DJ's que usavam sistemas de som, sempre inclinados a incorporar qualquer novo avanço da tecnologia. Uma década depois, King Tubby e Lee “Scratch” Perry começaram a desconstruir músicas gravadas. Usando hardwares extremamente primitivos, pré-digitais, eles criaram o que chamaram de versões. Em 1962, a Jamaica ganhou total independência de Inglaterra e mais jamaicanos começaram a ir para os Estados Unidos. Foi natural que esses imigrantes circulassem pelas comunidades negras nos EUA, especialmente em

Nova York. Recém-chegados jamaicanos trouxeram consigo a ideia dos DJ's com sistemas de som; filtrado por uma perspectiva afro- americana, a música tomou a direção diferente daquela que tinha na Jamaica. Em vários sentidos, o hip-hop nasceu da ideia jamaicana de fazer do ato de tocar discos uma forma de arte.

O elemento mais importante desse novo sistema de produção é o sampler: um gravador em que se armazena qualquer espécie de som e que permite reproduzir a gravação da forma que convier, no tom desejado, seja ela um ruído, uma música, um latido. Se é uma música, pode-se utilizar um trecho determinado e repeti-lo em loops incessantes, ou silenciar instrumentos para deixar apenas uma batida específica da bateria de Stewart Copeland ou um riff de guitarra de Jards Macalé ou uma linha do baixo de Bootsy Colins ou um fraseado do sax de John Coltrane. (COELHO & GASPAR, 2005, não paginado)

Samplear consiste basicamente em retirar fragmentos de uma ou várias fontes e deslocá-los, reposicionando-os em determinado contexto diferente daquele de onde os fragmentos foram retirados. Esse reposicionamento se dá de acordo com os interesses daquele que selecionou e retirou o fragmento da fonte, e não de acordo com aqueles envolvidos na criação da fonte. Ou seja, assemelha-se a um reaproveitamento, um segundo uso dado a certo material. Em literatura, o *sample* se aproxima do que pensamos como uma citação ou uma apropriação. A diferença entre citação e apropriação é o fato da citação vir junto com o crédito, a referência à fonte, e a apropriação – próxima à lógica do saque –, nem sempre. Mas podemos dizer que o sampler é uma espécie de equivalente, na cultura digital, da citação.

Citar é ressaltar um fragmento, elevá-lo à frente do seu conjunto anterior, dar-lhe destaque e trazê-lo a um nova situação. *Citare*, em latim, é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação. Já a montagem é o procedimento de selecionar, ajustar e ordenar partes a fim de alcançar, num todo, o resultado desejado. Um *mash-up*, podemos definir assim, é a montagem das citações. Uma das características mais interessantes desse tipo de obra – que pretendo investigar nesta dissertação – é que ela conjuga em si tanto a recepção quanto a produção, pois cria-se explicitamente a partir do que se leu. Monta-se a partir do que se recortou. No caso de um *mash-up* literário, leitor e autor se reúnem numa figura só, dando origem ao autor-montador, ao autor-deslocador, ou autor-manipulador. Este autor que produz um objeto escrito, mas um objeto cujo conteúdo não foi escrito originalmente por aquele autor. Estranha figura essa: um escritor que não escreve. É exatamente isso que pretendemos investigar aqui.

Outra diferença entre citação e apropriação: a citação geralmente é feita para ilustrar uma ideia, reforçar um posicionamento – aumentar o volume de sentido de certa afirmação. Nas obras que investigarei, a citação não é um acréscimo de sentido a um texto anterior, ela é o texto. A citação não vem para ilustrar. Ela vem para ser uma das partes do trabalho, em conexão com outras citações. Assim, caminhamos da “lógica do sentido” – algo que nos auxilie na compreensão – para a “lógica do uso” – onde não há diferença de hierarquia ou intenção entre o trecho apropriado e outros trechos. O trecho citado, como já dito, é um dado. Ela é uma fonte a ser utilizada como *ready-made*. Ela está lá, não para esclarecer, confirmar, fortalecer algo prévio, mas como obra em si.

Nossa época é marcada pelo uso de aparelhos digitais que facilitam a ação do copiar e colar. O ato de retirar certo fragmento e levá-lo para um outro contexto é uma atividade que “mata o pai do discurso”. Ao tirar um trecho de seu contexto inicial, apagando o todo onde ele se inseria e trazendo-o para um novo espaço, estamos conferindo um novo destino àquele enunciado, separando-a da voz que o enunciou “legitimamente”. Estamos, assim, nos apropriando da fala com uma determinada origem para que esta fala diga uma outra coisa por meio de um segundo uso. Se seguimos fazendo isso, criamos textos sem que tenhamos escrito nenhuma parte de punho próprio, e criamos uma relação com a leitura/audição (enfim, com a fonte de nossas retiradas) baseada na serventia. Isso serve ou não serve ao “meu” texto? Noções de autoria e leitura se desestabilizam.

Assim, a intenção dessa pesquisa é gerar pensamento acerca da atividade de apropriação no âmbito da literatura. Quais noções se desestabilizam a partir da prática da escritura como um deslocamento ou montagem de outros objetos culturais? Como essas práticas textuais se relacionam com procedimentos recorrentes em outros campos artísticos e com as novas mídias e tecnologias? Seria esse um novo estado de coisas? Tomando como base o trabalhos de artistas e escritores contemporâneos como Kenneth Goldsmith, Jen Bervin, Jonathan Safran Foer, Angélica Freitas, Verônica Stigger, e meu próprio trabalho literário-artístico, procurarei aqui caracterizar um cenário onde o texto é tomado como um *ready-made* e discutir a figura do autor que cria textos sem escrevê-los, destacando e debatendo as condições para sua prática e as consequências dela.

Minha hipótese é que, tendo como exemplo este grupo de obras, vemos hoje a entrada da atividade literária dentro do rol daquelas chamadas de atividades de

“pós-produção” pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud. Na literatura, dar seu nome como autor de um texto que não saiu de seu próprio punho parece estranho. Em outras artes, onde o deslocamento e a montagem têm sido mais frequentes e declarados, aceitamos melhor esta situação. Como já dito, a música é um meio onde a popularização deste procedimentos vem ocorrendo desde os anos 1960 para cá. O recorte e colagem têm servido principalmente para a composição do gênero rap e da música eletrônica, baseada na montagem de samples. Um dos bastiões deste modo de fazer é o DJ Shadow, que em 1996, com seu primeiro álbum, *Endtroducing – introducing the final –*, ganhou imensa notoriedade ao realizar um conjunto inteiro de canções onde todas foram montadas por meio da combinação de outras músicas. Shadow apresentou assim ao mundo “uma colcha de retalhos que se torna, através de sua construção, um tecido entrelaçado dando forma e corpo à outra colcha” (COELHO & GASPAS, 2005, não paginado), segundo Frederico Coelho e Mauro Gaspar. Dessa maneira, ainda segundo eles, os retalhos “se desprendem do material anterior e da pressuposta individualidade de cada fragmento” (COELHO & GASPAS, 2005, não paginado). Cria-se um novo corpo, fundado na invasão de outros corpos.

Em audiovisual, a prática da montagem tornou-se mais clara no início do século XX quando diretores de cinema da antiga União Soviética, como Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, começaram a lhe conferir um uso, um valor e uma importância antes não vistos na arte cinematográfica. Em 1923, Eisenstein escreveu, em seu manifesto “A montagem de atrações”:

A atração tal como a concebemos é todo o fato mostrado, conhecido e verificado, concebido como uma pressão produzindo um efeito determinado sobre a atenção e a emotividade do espectador e combinado a outros fatos possuindo a propriedade de condensar a sua emoção em tal ou tal direção ditada pelos objetivos do espetáculo. Deste ponto-de-vista, o filme não pode contentar-se simplesmente em apresentar, em mostrar os acontecimentos, ele é também uma seleção tendenciosa desses acontecimentos, a sua confrontação, libertos das tarefas extremamente ligadas ao tema, e realizando, em conformidade com o objetivo ideológico do conjunto, um trabalho adequado ao público. (EISENSTEIN, 2002, p.79).

O procedimento da montagem é explicitado e levado a primeiro plano na forma como Eisenstein pensa a arte cinematográfica. Sua intenção é não tornar a montagem um procedimento invisível, não-detectável, mas sim algo observável, à maneira de mais “um recurso”, de forma que traga contribuições artísticas para

além da organização num fluxo cronológico natural. No caso de Eisenstein, porém, o material a ser editado e montado ainda era “original”. A professora e crítica de literatura Marjorie Perloff tem um termo para designar aquilo que se manifesta nesse tipo de obra gerada por atividades de pós-produção: “o gênio não-original”. Este é aquele que não tem a menor intenção de se posicionar na origem de um discurso, mas sim no meio, no entre, escrevendo-através, escrevendo-por meio de. Um bom exemplo de filme não-original é *Um dia na vida*, realizado em 2010 por Eduardo Coutinho, seu último documentário antes de falecer. O filme consiste numa edição, com uma hora e meia de duração, de imagens que o cineasta captou durante um dia inteiro, em 2007, de todos os canais de televisão aberta do Brasil. Esta montagem nos oferece um potente panorama que escancara o conteúdo televisivo brasileiro: violência, bandidos versus mocinhos, dicas para ficar mais bonita, dicas para arranjar um marido, dicas para ter o bumbum empinado, pregações religiosas, melodrama, notícias sobre como vivemos num país horrível, futebol, melodrama, más notícias econômicas: este é um resumo do que acontece. Difícil não ficar deprimido. O resultado do filme é fantástico. Mais do que documentar, Coutinho cria uma visão do Brasil a partir de uma colcha de retalhos própria. Este filme não entrou no circuito comercial, não ganhou salas de exibição e não tem cópias vendáveis em DVD ou outro meio. Por conta de problemas de direitos autorais, já que as imagens legalmente pertencem aos canais de tevê, o filme está disponível somente na Internet, gratuitamente.

Este caso não é único. São muitas as obras que, por conterem trechos de outras, têm sua circulação no mercado restringida. O próprio “Manifesto Sampler da Literatura”, de Frederico Coelho e Mauro Gaspar, escrito em 2005 a quatro mãos que se multiplicam em muitas mais, sendo um documento literário recheado de trechos de diversas fontes não detalhadamente explicitadas, teria dificuldades de ser publicado numa edição comercial. O que não aconteceu com o livro *Poemas tirados de notícias de jornal*, de Ramon Mello, cujo título ressoa um poema de Manuel Bandeira. O poema de abertura deste livro chama-se “Poema atravessado pelo manifesto sampler”. A seguir, o seu início:

invadir o corpo do mundo
aceitar
o
caos

atuar no esvaziamento das certezas

não copie e cole
se aproprie e recrie a realidade
use seu imaginário
carta de alforria para um primeiro
ato

nem todo início é um prólogo
(MELLO, 2012, p.11)

Ramon mistura palavras suas àquelas presentes no Manifesto de Frederico Coelho e Mauro Gaspar. Se já não sabíamos no Manifesto quais trechos eram de autoria de Fred, quais de Mauro, quais de outros autores, ao aparecerem no Poema de Ramon, este texto exerce exatamente a mobilidade que torna ainda mais difícil a procura das fontes, já que Ramon não diz que ali há texto retirado do Manifesto. Para além do Manifesto Sampler, que foi publicado no jornal *Plástico Bolha*, as fontes de Ramon são jornais de época e atuais. Como veremos mais adiante, principalmente ao falar de *Day*, de Kenneth Goldsmith, a autoria é diluída num jornal. Isso faz com que a publicação do livro de Ramon ocorra sem problemas com direitos autorais. No caso do Manifesto de Fred e Mauro, e da minha série de colagens MixLit, as fontes são escritores, livros literários. A questão do direito de autor aparece mais forte.

O *détournement*, deslocamento ou desvio, é uma prática consagrada e reconhecida nas artes plásticas. Este gesto, no qual o artista seleciona certo conteúdo e o move de seu contexto original para um outro, produzindo assim novas questões ligadas ao objeto deslocado e ao contexto no qual está inserido, inspirou gerações de artistas. Já trabalharam com *ready-mades* os pintores da vanguarda, como Pablo Picasso e Georges Braque, que realizaram colagens de materiais da vida cotidiana em seus quadros, numa busca por aproximar arte e vida, e inserir tridimensionalidade nos seus quadros, ou artistas como Hannah Höch e Kurt Schwitters, consagrados por seus trabalhos com colagem no início do século XX, até artistas contemporâneos como Dominique Gonzalez-Foerster, cuja obra *Roman de Muenster*, de 2007, trata-se de um conjunto de reproduções, em tamanho reduzido, de obras de diversos outros artistas. Para Nicolas Bourriaud, desde a década de 1990, “uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais

disponíveis ou obras realizadas por terceiros” (BOURRIAUD, 2009, p.7).

Sabemos que desde sempre escritores citam outros em suas obras e geram intertextualidades. Sabemos também que a leitura sempre foi doação de sentido por parte do leitor, ou seja, uma obra inacabada que pede a atualização do leitor. Diz Francisco Bosco que “nunca houve autor sem um leitor implícito; não pode haver leitura sem atividade interpretativa, ressignificante – logo uma forma de autoria –, implícita” (BOSCO, 2013, p.414). De fato. O que as práticas de apropriação realizam é a mudança da leitura como autoria “implícita” para uma autoria “explícita”.

Com a tecnologia e a digitalização, o texto torna-se cada vez mais maleável, cada vez mais deslocável, editável, cada vez mais “disponível às imprevisibilidades da recepção”. Neste contexto onde as práticas de apropriação adquirem novo sentido. Talvez tenha chegado a hora de desenvolvermos uma resposta à provocação de Brion Gysin a William Burroughs, que em 1959 sentenciou: “A escrita está cinquenta anos atrás da pintura” (BURROUGHS & GYSIN, 1973, p.53, tradução minha). No caso, Gysin queria que a literatura acompanhasse a pintura no uso de material pré-existente, que a literatura incluísse, em sua composição, a linguagem como um *ready-made*. Provocação semelhante fizeram Frederico Coelho e Mauro Gaspar: “Se a música traz os ‘cortes’ da vida, o que está fora, ruídos, barulhos, máquinas, silêncios que não são ‘traduzidos’ pela linguagem, e sim incorporados, porque não operá-los na escrita? Não é tempo de a poesia se equiparar à música? (COELHO & GASPAR, 2005, não paginado)”

Lembremos aqui o romance-montagem *Eles eram muitos cavalos*, lançado em 2001 por Luiz Ruffato. O livro se constituiu de quase cem pequenos relatos e diálogos, espécie de fotografias textuais, incluindo discursos presentes na paisagem cultural da cidade, que formam um mosaico textual de São Paulo. Coisas que se ouve e se vê pela rua proliferam no livro. *Eles eram muitos cavalos* trabalha com a lógica da navegação e do conteúdo parcial, o fragmento, a mudança incessante de um foco de atenção para outro, criando no livro a velocidade da troca por entre o excesso de informações urbano. Assim, *Eles eram muitos cavalos* responde à provocação de Frederico Coelho e Mauro Gaspar, visto que o livro incorpora os “cortes” da vida. Diferente das obras que trataremos com maior extensão aqui, o romance de Ruffato mistura escrita “original” e “não-original”, o que é uma abordagem muito rica, mas minha intenção é trabalhar com

obras cujo texto completo não traga nada escrito pelo punho do autor.

Como vimos, para Brion Gysin e William Burroughs, ou para Frederico Coelho e Mauro Gaspar, (os primeiros nos anos 1960, os segundos nos anos 2000), a literatura tem ficado para trás em relação a outros campos artísticos no tocante ao acompanhamento de métodos e conteúdos que apresenta. Para estar em pé de igualdade com os outros campos, a literatura teria de se apropriar de materiais e conteúdos diversos do mundo, pré-existentes, inclusive o chamado lixo cultural. Como no caso da música, que inclui em si sons que não são geralmente percebidos como música, seria necessário incluir na literatura o que não é visto como literatura, aquilo que faz parte do mundo cotidiano. Veremos que as obras de Kenneth Goldsmith vão exatamente nessa direção.

Trabalharei aqui com obras de apropriação que se utilizam de quatro tipos de fontes: 1. O discurso alheio comum (discursos na internet – “3 poemas com auxílio do Google”, discursos orais múltiplos ouvidos na rua – *Delírio de damasco*); 2. Textos literários (*Tree of Codes*, *Nets*, *MixLit*); 3. Textos não-literários (*Day*); 4. Discursos orais, radiofônicos, de uma emissão específica (*Sports*, *The Weather*, *Traffic*).

A partir das definições de citação e de montagem, poderíamos dizer que o *mash-up*, na literatura, é basicamente a montagem das citações. *Delírio de damasco*, “3 poemas com auxílio do Google” e *MixLit* trazem esta lógica do *mash-up*: a mistura, numa peça inteira, de duas ou mais fontes diversas entre si. *Tree of Codes* e *Nets* trabalham com apropriação, mas sem justapor discursos de fontes diferentes. Em ambos, são trilhados novos percursos por entre um único texto, sem misturá-lo com outros, mas gerando uma nova leitura – uma nova escritura. Já *Day*, *Sports*, *The Weather* e *Traffic* não trilham novos caminhos de leitura, mas deslocam o conteúdo inteiro de certa peça de um outro suporte para o suporte livro, transformando o que era um dado “naturalizado”, como notícias de jornal ou informações do rádio, em leitura e escrita selecionada.

Em relação às obras *mash-up*, tentarei ressaltar o que as diferencia e o que as aproxima. O que distingue uma obra montada a partir de citações de livros de autores literários de outras compostas por citações de menções encontradas no Google ou de falas ouvidas na rua? De que maneira cada autor trabalha suas fontes? *Tree of Codes* e *Nets* serão tomados como exemplos de uma fricção entre as fronteiras da leitura e da criação. Quanto aos trabalhos que deslocam e

transcrevem um conteúdo inteiro para outro meio, podemos dizer que esse tipo de deslocamento é uma longa citação, visto que se destaca um objeto, apresentando-o em outro contexto, sem necessariamente agrupá-lo com outros. Assim, temos aqui obras que demonstram heterogeneidade. Quero com elas compor um pequeno panorama do que tem sido feito, dos anos 2000 para cá, em literatura, a partir do gesto de apropriação. O que as une é este procedimento, que assume novas características frente a “inflação textual” que nos trouxe o século XXI, e a partilha de fortes inquietações sobre a natureza da escrita e da leitura. Além disso, todos esses trabalhos trazem a noção básica de que contexto é conteúdo. Altere o contexto e você terá um novo conteúdo. Leia de uma maneira não-prevista na origem, e você estará criando. As novas tecnologias geram novas formas de leitura, e se os escritores contemporâneos estão se formando, como leitores, nesse novo ambiente, a escrita também muda. Num estado de coisas onde a oferta cultural e textual é imensa, nós nos perdemos entre tantos links, conteúdos e possibilidades. Assim, a forma como cada um lida com esta oferta, traçando seu próprio curso, fazendo suas escolhas, adquire ares de criação. Um outro tipo de criação: a invenção está perdendo espaço para a seleção e edição. A noção de originalidade cede à noção de inventividade. Um texto tem diversas encarnações, cada uma com diferentes autorias, algumas delas chegando ao ponto em que o modo de fazer – uma máquina geradora de texto – fale mais alto que a subjetividade do autor. A literatura, aqui, ganha ares de prática artística, questionando, por dentro, não só pelo texto, mas pelo modo de fazer e pela sua materialidade, o que é o próprio da literatura.