

2.

HISTÓRICO E CONCEITUAÇÕES: O ESTADO DAS ARTES

Desde a expansão do texto por meio da prensa nos séculos XV e XVI, a literatura tem estado ligada à noção de um autor individual que cria a partir de sua identidade singular. Por estar dentre as formas de criação mais antigas e por ser tratada dentro das universidades e das escolas de uma maneira sistemática (o que não acontece com outras artes, ou pelo menos não há tanto tempo), prezando-se como um prazer intelectual e, muitas vezes, abstrato – a literatura angariou para si uma espécie de posição elevada no altar das expressões artísticas. Uma posição que traz consigo um tipo de exigência de respeitabilidade honorável por parte daqueles que travam contato com ela. No Brasil, essa impressão da literatura como algo inalcançável e distante tem ganhado forças oponentes, desde bibliotecas populares a eventos literários em lugares social e economicamente desprivilegiados. Mas, num país que ainda batalha para toda a população se alfabetizar, a leitura de autores literários ainda se mantém distante do cotidiano da maior parte da população e, mais do que isso, o texto ainda guarda a imagem de um tipo de meio “para poucos”.

Sabemos, as palavras nunca são nossas, mas heranças que nos passam sem que tenhamos a capacidade de recusá-las. Palavras vêm com sentidos pré-determinados. As ações de cortar, recortar, colar, montar, deslocar, visam quebrar este sentido pré-determinado, em prol da experimentação de outros sentidos possíveis. Como diz o “Manifesto Sampler da Literatura”, de Frederico Coelho e Mauro Gaspar, e se nele está é porque provavelmente já foi dito em outro local não referenciado: “A ideia conceitual da escrita sampler é abrir um sulco na escrita. O texto não é um condomínio gradeado — o sulco se abre e propõe novos fluxos textuais, musicais, visuais. (COELHO & GASPARG, 2005, não paginado)”

Frederico e Mauro chamam de “escrita sampler” aquilo que gera o que estou chamando aqui de “literatura de apropriação”. Uso o termo “apropriação” por ser mais amplo do que *sampler*. *Sampler* remete a fragmento, amostra, um pedaço de algo. De fato, tratarei aqui da escrita que se compõe por aglutinação de fragmentos. No entanto, tratarei também da escrita gerada a partir da tranposição

de “inteiros”, de “conteúdos completos”, para o meio livro, e não só fragmentos. Já o uso de “literatura” e não “escrita” se dá porque estamos aqui exatamente questionando o que é escrita, não tomando o significado do termo como algo já garantido. É verdade que estamos também questionando as propriedades da “literatura”, e por isso poderíamos buscar um outro termo. Talvez seja o caso de usarmos a expressão “texto de apropriação”, visto que tudo aqui, sem dúvida, resulta em texto. Segundo Vilém Flusser

Etimologicamente, a palavra “texto” quer dizer tecido, e a palavra “linha”, um fio de um tecido de linho. Textos são, contudo, tecidos inacabados: são feitos de linhas (da “corrente”) e não são unidos, como tecidos acabados, por fios (a “trama”) verticais. A literatura (o universo dos textos) é um produto semiacabado. Ela necessita de acabamento. A literatura dirige-se a um receptor, de quem exige que a complete. Quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o texto ganha significado. O texto tem, pois, tantos significados quanto o número de leitores. (FLUSSER, 2010, p.63-64)

Sendo a literatura o “universo dos textos”, creio poder dizer que as obras que usarei aqui para pensar um tipo específico de escrita, formam em conjunto uma “literatura de apropriação”. Flusser traz também a ideia de texto como algo ligado a um movimento físico, algo como um entrançamento de linhas. As obras que trataremos aqui seguem uma espécie de lógica digital por dois motivos principais: a hiperleitura – conectando pedaços de fontes diferentes – e a mobilidade do texto – a disponibilidade e facilidade com que podemos deslocá-los hoje. Seus processos de criação estão apoiados em características da cultura digital. O que os torna tão fortes é que, ao mesmo tempo, eles também são reações à cultura digital. Trazem em si a marca da uma leitura física – olhos ou ouvidos abertos, nervosos, à procura do material que irão deslocar, à procura daquele fragmento que será inserido, e, acima disso, são objetos concretos, não digitais. De certa forma, utilizam-se da lógica digital para aplicá-la e manifestá-la em objetos materiais: livros, colagens, placas. O entrançamento de linhas do qual fala Flusser será muito importante para meu trabalho MixLit e para algumas encarnações de *Nets*, de Jen Bervin. Os autores são os doadores de novos significados a textos pré-existentes. A literatura de apropriação é, assim, em sua forma de composição e sua matéria sensível, uma literatura feita por leitores. Os contos de Jorge Luis Borges preconizaram essa figura. O próprio Borges via-se como um leitor que escrevia, muito mais do que como um escritor e sua literatura

é farta em personagens leitores-autores. No entanto, falo de um gesto que materializa essa figura a partir de uma diferença: ela não é escrita “a partir de” nem “inspirada em”, mas “por meio de”, “com”, “através de”.

Nem sempre “literatura” quis dizer o “universo dos textos”. Jacques Rancière diz que no século XVIII a literatura “não era a arte dos escritores, era o saber dos letrados, aquilo que lhes permitia apreciar as belas-artes” (RANCIÈRE, 1995, p.25). Como “belas-artes” entende-se, nesta época, a poesia e a eloquência. A literatura era o aprendizado de um conteúdo composto de regras técnicas e ajuizamentos de gosto que, uma vez adquirido, capacitava alguém a apreciar os recursos aplicados e julgar se os efeitos produzidos eram pertinentes ou não. Isso a partir dos saberes ensinados. A aula de literatura era assim um ensino das regras de apreciação. No século XIX, “literatura” deixa de designar um saber e passa a designar o seu objeto: a atividade do escritor e as obras de literatura. Acontece que, debaixo deste guarda-chuva chamado “literatura” o século XIX coloca principalmente obras de poesia lírica e romances. A poesia lírica situava-se à margem da grande poesia, segundo Rancière, que seria composta da poesia épica e dramática; e o romance, à margem da eloquência. Ou seja: muda-se completamente os objetos apreciados por quem frequenta as aulas de literatura, apesar de o título “literatura” parecer cumprir uma continuidade do século XVIII para o XIX. Hoje estamos cientes dos tantos usos da palavra “literatura”: pode se referir tanto a um catálogo de textos de um campo específico do saber, como a “literatura médica”, como a uma certa maneira de abordar e tratar a linguagem, como é feito na ficção ambiciosa, na poesia e até em reportagens jornalísticas. Assim, vemos que a expressão é problemática em si mesma e costuma apagar todas as tensões que existem ao definirmos algo ou não como “literatura”. Por isso, a possibilidade de muita coisa reivindicar para si a categoria de “literatura”. Usarei aqui o termo “literatura” pensando no conceito de Flusser, o “universo dos textos”, mas não apenas isso, e sim pensando que esta literatura da qual falo é uma literatura que tem como uma de suas intenções a provocação de inquietações no leitor. É uma definição ampla e vaga, mas já é algo. Como sabemos, não há um “sentido já dado” do que é literatura. Cada obra é um caso.

Hans Ulrich Gumbrecht fala em investigar as “condições de possibilidade de constituição de sentido ao invés de privilegiar a decodificação de um sentido já dado” (GUMBRECHT, 1998, 17-18). A ideia de um “sentido já dado” é algo que,

na Era das Redes, numa cultura que remixa e ressignifica seus objetos, entra em declínio. A ideia de "literatura" certamente está mudando, o que se tenta captar hoje com o termo "literatura expandida", que pode tanto incluir vídeos, como performances, como instalações e outros, que tenham diálogos de maior ou menos intensidade com textos ou que se inspirem de alguma forma na ideia de escrita. Assim como a ideia de "literatura" está em mudança, o conceito de escrita e de leitura também.

Embora saibamos que, desde sempre, a leitura implica ressignificação, a ressignificação por parte da operação de leitura e da imaginação de um leitor é sempre não-comprovável aos outros, não-visível, não-explicita aos outros, a não ser que este leitor se manifeste e fale de suas interpretações que ressignificam o texto lido. As operações de deslocamento e montagem às quais me refiro nesta pesquisa são dados materiais – obras concretas que revelam ressignificações anteriores, na concepção das obras, e nelas mesmas, em suas manifestações, com objetos, no mundo. Sendo assim, não só ressignificações, como também utilizações materiais de certos dados ou documentos (livros, indexações, transmissões) pré-existentes no mundo. As atividades artísticas de pós-produção, a utilização do texto como um *ready-made*, vêm aumentando. Qual é o estado de coisas, o contexto, em que essas obras e operações se inserem hoje?

As camadas de produção e de recepção se misturam atualmente como nunca antes, segundo Eduardo Navas, autor de *Remix Theory* (NAVAS, 2013, não paginado). Essa recepção implica numa reposta. A resposta é uma reprodução daquilo que fora produzido, sendo que esta reprodução pode alterar completamente o seu objeto original, ressignificando-o, conferindo a ele um outro sentido, diferente daquele que era o "sentido já dado", o qual não sobreviverá na materialidade dessa reprodução que o desvia. Para Roger Chartier, mudança de suporte é mudança de sentido (CHARTIER, 2002, p.107). Pensemos no filme *A queda*, que mostra, numa espécie de docuficção, os últimos dias de Adolf Hitler. No cinema, trata-se de um filme disposto inteiramente para a fruição do espectador, à maneira que o diretor o compôs. Quando este filme é hospedado na Internet, ele é recepcionado de maneira completamente diferente. Sob a forma de um arquivo passível de armazenamento em qualquer computador, o filme se torna um objeto de uso pessoal. O usuário faz dele o que bem quiser. O arquivo pode ser desmembrado, separado, juntado com outros, dublado, acelerado... enfim, uma

série de ações. A cena em que Adolf Hitler discute com seus comandados numa sala privada se tornou uma fonte inesgotável de descontextualização e ressignificação, com usuários do YouTube gerando inúmeras versões desta obra, alterando, em legendas e dublagens, as palavras do roteiro original. Assim, percebemos que o filme no cinema e como um arquivo na Internet são modos de circulação completamente distintos, que alteram a forma como a obra é recebida e como se passa da lógica do sentido (fruir um filme no cinema) para a lógica do uso (utilizar um arquivo em seu computador pessoal).

O deslocamento, a apropriação e a montagem podem acontecer de diversas formas na literatura. Por exemplo, quando se constrói uma coleção de leituras/audições/visualizações e se transforma em texto, agrupando e editando todas as fontes à sua maneira. Esta é a técnica do *mash-up*, utilizada em “3 poemas com auxílio do Google”, de Angélica Freitas, *Delírio de damasco*, de Verônica Stigger, e minha série de colagens MixLit. O *die-cut*, ou supressão, é outro procedimento, que se constituiu de apagar/cortar certos trechos de um texto, deixando somente à vista aqueles selecionados, que comporão um novo texto. Vemos essa técnica em *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, e *Nets*, de Jen Bervin. O *détournement*, ou desvio, é uma terceira técnica. Utilizada e louvada pelo grupo europeu conhecido como Internacional Situacionista no final da década de 1950 e durante a de 1960, o termo hoje perdeu seu caráter político. Para Guy Debord, o *détournement* deveria fazer com que o material desviado gerasse uma ideia oposta, contrária àquela que ele manifestava em seu contexto original (FOLETTTO, 2012, não paginado). Esta técnica apresenta potências diferentes, que vão em outras direções, em obras como *Day, Sports, The Weather* e *Traffic* – estes últimos partes da Trilogia Americana –, de Kenneth Goldsmith. Veremos mais adiante que são potências diferentes, mas podemos já adiantar que esses trabalhos questionam o lugar da linguagem e do texto no mundo – qual o peso dela, e quais os sentidos possíveis que ele pode ter caso mude de lugar.

Mash-up, *die-cut* ou supressão, *détournement* ou desvio: todas são práticas fundamentalmente baseadas na ação da recepção e do reaproveitamento. Borram as fronteiras entre leitor e autor, ou de forma mais ampla, entre produtor e consumidor, ou emissor e receptor, configurando-se numa provocação a definições estanques e à perspectiva de um “sentido já dado”. Aqui, não se trata de “o que criar?”, mas de outras perguntas: “O que fazer com que chega até mim?”, “Como

tratar essa quantidade enorme de conteúdo?”, “Como fazer disso algo meu e não somente algo que jogam em mim?”. Nestas obras, o receptor é um emissor, e o emissor é um receptor – nunca um autor encastelado que, do alto de seu refúgio, emite sua sabedoria sem qualquer contágio com a sociedade cá embaixo. A intenção é outra: não se trata de “criar melhor”, numa concorrência com outros artistas por “criar obras mais belas, mais bonitas, melhores”, mas sim “criar diferente”, “trabalhar de outra forma”. Se escrever de próprio punho, sem se apropriar, trata-se da maneira “certa” de escrever, nessas obras trata-se de “escrever errado”. Como dizem Frederico Coelho e Mauro Gaspar, o autor, aqui, é um “processador de linguagem e sensações” (COELHO & GASPAR, 2005, não paginado).

Os três tipos de técnicas fazem parte do que podemos chamar hoje de cultura remix, um termo que ficou mais ligada ao meio musical, mas que pode designar todo tipo de atividade em que o que está em jogo é a pós-produção, o reprocessamento de um dado já existente, por isto o re-mix: algo como remisturar, reorganizar o objeto dado.

Há quem diga que vivemos hoje a “Era da Interatividade”, na qual busca-se, incessantemente, que o espectador atue, de alguma maneira, mesmo que controlada, sobre a obra da qual ele frui. Tendo a pensar que a afirmação de que estamos na era da interatividade – visto que esta interatividade está calcada nas relações travadas em meios digitais e virtuais – desvaloriza outras formas de interação, que não as digitais e virtuais. A leitura tradicional é uma forma de interação – uma interação perceptiva, psicológica, e poderíamos até dizer sensorial, visto que muitos livros nos estimulam sensações físicas ou nos fazem sentir como se estivéssemos numa vida alternativa, um outro universo – e muda a forma de ver e de proceder no mundo. A diferença dessa leitura para aquela que desloca texto e gera novos materiais é que a segunda é acompanhada de uma interatividade manual, visível, um gesto fundador que recoloca as bases do que é o escrito.

Quando, nos anos 1960, Roland Barthes questiona a ideia de autoria na qual o autor é uma origem do que ele dispara por meio de seus livros, Barthes aponta para o texto como um “tecido de citações” (BARTHES, 1988, p.68-9). A pergunta é: de onde vem a voz de um autor, senão de tudo aquilo que ele já leu, ouviu, viu, viveu? Quando o autor escreve, não estará já fazendo uso de tudo isso? Como

pensá-lo então como uma origem? Pela sua mão, não passam palavras que captou dos outros, sem saber de onde? Sim. A diferença, para o que estou chamando de “literatura de apropriação”, é que este tecido de citações é visível e declarado: o texto torna-se *ready-made*. Em *Tree of Codes*, um livro pré-existente é atacado a tesouradas. Nos “3 poemas feitos com auxílio do Google”, Angélica Freitas busca trechos de páginas da Internet, seleciona o que lhe interessa e cola no seu arquivo de texto – que depois ganha o suporte livro. Assim, como leitores, Safran Foer e Freitas, não só leem e interpretam o que leram, mas o alteram visível e fisicamente. Diria que é uma leitura não só com os olhos, mas uma leitura com as mãos. Uma leitura tátil, como se por algum momento tivéssemos que ignorar o que aquele texto intenciona dizer em sua encarnação original e nos desafiássemos a descobri-lo, a dobrá-lo, a amassá-lo, retorcê-lo, até conseguirmos fazer com que uma outra narrativa apareça em meio àquela que nos deram pronta.

Segundo Wolfgang Iser, a relação texto-leitor difere do modelo da interação social entre humanos porque “o texto não pode sintonizar, ao contrário da relação diádica, com o leitor concreto que o acompanha” (ISER, 1979, p.87). Ou seja, texto e leitor não podem ter certeza de que estão estabelecendo uma conversa em que ambos se compreendem, pode ser que nesta relação não haja um compartilhamento de um quadro de referências semelhantes. Por isso, Iser diz que o leitor “nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é justa” (ISER, 1979, p.87-88). Como o texto não fala fisicamente com o leitor, o único que pode vagar por múltiplas interpretações – que o texto lhe provoca – é o leitor.

Para Ingarden, os trechos de uma obra literária que requerem, mais do que outros, essa participação no estabelecimento de suas interpretações possíveis, ou seja, uma percepção das possibilidades de preenchimento do seu sentido, são os chamados “pontos de indeterminação” (INGARDEN, 1979, p.66). Dessa maneira, Ingarden quebra a visão tradicional da obra como uma representação de um sentido já dado. Mas, ao mesmo tempo, estabelece uma relação assimétrica entre texto e leitor. Como dito anteriormente, o leitor é aquele requerido a, num ponto de indeterminação, flutuar entre diferentes perspectivas textuais que o texto lhe sugere. Nisso, o leitor atualiza as potencialidades que o texto oferece a ele. No entanto, o texto permanece o mesmo. Ou seja, o único que muda é o leitor. Não se estabelece uma interação simétrica. Isso é um dado, não faço aqui julgamento

algum sobre a qualidade ou falta de qualidade da interação assimétrica. Eu mesmo sou entusiasta desse tipo de interação. Com frequência me coloco diante de um livro e o leio sem intenção de interferir em seu conteúdo, ou reaproveitá-lo. Na minha prática, exercito os dois tipos de postura, tanto a relação simétrica quanto a assimétrica. Faço aqui uma ressalva de que a criação via apropriação não é, obviamente, a única forma de ressignificar uma leitura. Artigos, resenhas, ensaios sobre livros, falas, entrevistas, tudo que faz parte da chamada comunidade interpretativa, ressignifica um livro ou outro material, gerando uma nova leitura sobre aquele material. De novo, estamos aqui falando de uma forma específica de ressignificar.

O recorte, a supressão, o *mash-up* de textos são formas de quebrar essa assimetria na relação. Quando um leitor rabisca trechos de um livro, suprimindo-os do mesmo, e assim estabelecendo um novo texto, como no caso de *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, acontece uma interação em que ambos são alterados: verdadeira conversa. É claro, aquele não será o mesmo texto: será um novo texto, um segundo texto. Haverá nele algo do seu texto original. No entanto, haverá uma diferença instalada pelo leitor que, ao estabelecer esse novo texto, torna-se autor. Um autor que se escreve pelas palavras registradas originalmente em nome de outro.

Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso do seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível. (FOCAULT, 2012, p.5-6)

Michel Foucault se refere a certa fluidez da linguagem e a um posicionamento do emissor que se encontra não no lugar de iniciador de uma emissão, e sim no entre – no meio de algo que já existia e pelo qual apenas navegará. Um lugar onde algo acontece, o que requer uma disponibilidade para permitir que esse algo aconteça. Não se trata de uma posição passiva, pois a experiência só se dá quando a pessoa se apropria dela, toma-a para si, como parte de sua constituição. É preciso estar aberto ao outro para fazer das palavras dele, as suas. Estamos aqui lidando com a questão: aquilo que acontece a mim sou eu que

faço acontecer ou é algo que me acontece? Lembra a questão da hipnose na psicanálise. O método hipnótico tem uma vantagem: contribui para que a pessoa fale livremente, sem repressão do consciente; porém, há uma grande desvantagem: a pessoa não se apropria do que falou. Visto que estava em outro estado de consciência, é como se não fosse ela que tivesse dito. O que acabou de dizer, em estado hipnótico, não será tomado como algo que partiu de si.

Quando comecei a selecionar, editar e montar trechos de livros diferentes no final de 2009, na tentativa de gerar um novo texto, tratava-se, antes de tudo, de uma investigação descompromissada. Uma vontade de saber no que aquilo daria, aliada a um entusiasmo por exercitar o ato físico da transcrição, transferir o texto do livro do autor original para o arquivo de texto em meu computador. Há um prazer em copiar trechos dos quais gostamos. Como algo tão bem escrito pode existir?, perguntamo-nos com animação. Como não fui eu quem o escrevi?, questionamos em seguida. Mas foi feito para mim!, concluimos. Como ele faz isso? Então existe o prazer de ver aquelas mesmas palavras saindo da sua mão, como se fosse você quem tivesse escrito. E de fato, você acabou de escrever. Dizem que conhece melhor o caminho o andarilho que anda por ele, e não o aviador que o sobrevoa.

Quantos grupos musicais iniciam suas carreiras executando *covers*? *Covers* são versões de músicas que já existem. Tocar um *cover*, para um músico, não é importante apenas para animar uma plateia que não conhece suas músicas próprias. É importante para o músico conhecer melhor aquela música que ele aprecia – como se ela saísse de suas mãos. Tocando-a, pode compreender melhor a sua lógica, a sua dinâmica, seus acentos e silêncios, seu ritmo. Mais importante, ao tocar a música dos outros, o músico faz com que seu corpo pegue o jeito daquilo que ele aprecia. Diz Flávio Carneiro que:

A função da escrita é reunir as leituras e transformá-las num corpo. Um corpo que não deve ser entendido como um corpo de doutrina mas como o próprio corpo de quem escreve, daquele que soube ler e montar o que leu. Escrever seria, então, apossar-se não de uma verdade prévia e universal, mas de uma verdade particular, pessoal, construída no exercício cotidiano da leitura. E fazer dessa verdade algo marcado na própria alma e vivido como se fosse o corpo de quem escreve. Trata-se de um jogo: jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora.” (CARNEIRO, 2001, p.48)

O que significa “reunir as leituras e transformá-las num corpo”, como Carneiro fala acima? É de máximo interesse a ideia da literatura como um jogo de leituras e escritas. Como Borges diz:

Um livro é mais que uma estrutura verbal, ou que uma série de estruturas verbais; um livro é o diálogo que trava com seus leitor e a entonação que impõe a sua voz e as cambiantes e duráveis imagens que deixa em sua memória. Esse diálogo é infinito... A literatura não é esgotável, pela razão simples e suficiente de que um livro sozinho não é. O livro não é um ente incomunicado: é uma relação, é um eixo de relações inumeráveis. (BORGES, 2000, p.138.)

Borges fala do livro como um objeto não-isolável, de maneira que um livro nunca existiria por si só, mas sim num diálogo com vários outros, não só com vários outros livros, mas com leitores e o que mais pudermos imaginar. Não haveria assim um ponto de partida definível, ou melhor: um livro não seria nunca um início, mas um continuação; uma continuação de uma conversa, de um diálogo, de uma troca. Desta maneira, a existência de um único nome na capa de um livro seria uma mera formalidade, ou uma exigência do mundo concreto, das leis e dos hábitos, e que as aceitaríamos para que não nos fosse exigida, a todo momento, a noção da complexidade que se estabelece no que chamamos de discurso – que está sempre sendo feito por todos e por ninguém isoladamente, como já nos mostrou Foucault ao buscar se inserir na linguagem a partir de seu meio, e não como alguém que bate na porta e dá início a algo, entrando solenemente em certo local. O que Foucault deseja, e que Borges localiza na literatura, é a quebra da fronteira entre emissor e receptor, o deslizamento constante entre autor e leitor. Em *Os crimes do texto*, Vera Follain Figueiredo diz que essa oscilação, que veremos ser uma característica das obras analisadas nesta pesquisa, aponta para “a dissolução das antíteses entre o que consideramos polos opostos, ou, se quisermos, para a indiscernibilidade dos contrários, em consonância com o acirramento do impulso crítico que coloca em questão as certezas canônicas da metafísica ocidental” (FIGUEIREDO, 2003, p.12). De fato, a apropriação e o deslocamento indicam que autor e espectador dialogam talvez a ponto de comporem, juntos, uma figura só, não estando mais em lados opostos, não sendo mais, tão explícito, o lugar e papel de cada um. É o próprio estatuto do autor e do espectador que está em jogo.

As artes plásticas já teriam chegado neste deslizamento há algum tempo.
Segundo Marcel Duchamp:

O artista faz qualquer coisa, um dia é reconhecido pela intervenção do público, a intervenção do espectador; passa assim, mais tarde, à posteridade. Não se pode suprimir isto, pois, em suma, trata-se de um produto de dois polos; há o polo daquele que faz uma obra e o polo daquele que a olha. Dou tanta importância àquele que olha como àquele que faz.

Naturalmente, nenhum artista aceita esta interpretação. Mas, afinal de contas, o que é um artista? É tanto o fabricante de móveis, como Boullée, como o indivíduo que possui um “Boullée”. O Boullée também é feito da admiração que se lhe atribui.

As colheres de madeira africanas não eram nada no momento em que foram feitas, eram apenas funcionais; transformaram-se depois em coisas belas, “obras de arte”. Você não acredita que o papel do espectador tem certa importância? [...] ‘É o espectador que faz os museus, que estabelece os princípios do museu. (DUCHAMP, 2009, p.110-111)

Duchamp separa dois polos: artista, termo que na verdade ele prefere substituir por *artesão*, e espectador. Cada um de um lado fazendo coisas distintas. No entanto, trabalhando em colaboração. Duchamp retira de si o papel de responsável pelo o que a sua arte é. Este papel ele divide entre ele e os espectadores, apreciadores e pensadores das coisas que ele apresentou. O seu trabalho abala as fronteiras entre produtor e receptor justamente porque as coisas que ele apresenta não foram coisas que ele produziu, mas coisas que ele observou e sobre as quais pensou, assim como o “público” fará depois que ele as apresentar. Ou seja, a atitude que teve com a origem de seu trabalho é semelhante à atitude que o público terá quando esta origem não for mais uma origem, mas um segundo uso. Assim, com Duchamp, as artes plásticas fizeram – e continuam hoje a fazer – deslizar as fronteiras entre emissor e receptor.

A literatura estaria chegando agora nesta violação das fronteiras. É claro que temos antecedentes: William Burroughs inseriu trechos de vários escritores em seus romances, T.S. Elliot fez o mesmo – inclusive em línguas diferentes – em seu longo poema *The Waste Land*, o poeta pernambucano Sousândrade também no século XIX, as *Passagens* de Walter Benjamin incluem inúmeros trechos e anotações provenientes de coisas que Benjamin leu, ouviu ou viu durante suas andanças em Paris, toda a obra de Rubem Fonseca é pontuada por citações, o livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, e o *Dicionário de ideias feitas*, de Gustave Flaubert, incluem diversos trechos de múltiplas fontes. Só que agora o ato da apropriação faz parte de um contexto onde o mesmo parece ser a forma mais

condizente de ação e reação em meio ao diálogo com as ferramentas tecnológicas e o excesso de oferta que o mundo capitalista ocidental produz. O que nas vanguardas históricas se apresentava como uma vontade de aliar vida e arte, por meio da inserção de materiais do cotidiano na arte, questionando a sua autonomia, apresenta-se hoje como o quê?

Minha hipótese é a de que a apropriação surge hoje, com força, no ambiente textual, em dois sentidos principais. Primeiro, a escrita deixou de ser algo que se faz com papel e tinta. Hoje pode se escrever no computador, no celular, no corpo, no ar, na parede, inclusive no papel. Para cada suporte, materiais diferentes, grafias diferentes, recursos e possibilidades diferentes. Escrever tornou-se uma ação não-específica quanto ao seu modo de fazer. A literatura de apropriação questiona o que é escrever, e portanto, ser autor de um discurso. Ela se insere nesse que é um dos debates mais acalorados de nossa época. Segundo, a literatura de apropriação opera como uma reação ao excesso de textos – e de tantos outros elementos – no mundo. A onda de informação, que nos alcança em qualquer lugar por conta de nossos aparelhos móveis, leva a um sentimento de exaustão: estamos soterrados em discursos. Para que dizer algo a mais? Gumbrecht diz que no mundo não precisamos de mais pessoas produzindo “um pouco mais de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p.133-4). Atacados por tanta informação, é preciso fazer com elas não nos caíem e nós falemos por elas. É preciso criar percursos por entre essa massa para criar algum sentido pessoal. Assim, devolvemos, na forma de apropriação, aquele texto, porém com o sentido que nós queremos conferir, e não o original. Assim, nos sentimos fazendo parte da comunidade e conseguimos não ficar soterrados pelo discurso dos outros. A Internet trouxe uma noção sem precedentes do quanto de texto há no mundo e o quanto temos à nossa disposição. Para que escrever à mão, manufaturando coisas novas, se podemos manejar as antigas, fazendo-as deslizarem sobre si, para dizer coisas diferentes?

Textos estão por todos os lugares, podendo ir de um local ao outro muito rapidamente. As funções que o homem atribui ao meio tecnológico contribuem para facilitar o deslizamento ao reunir, num único suporte, textos, vídeos, músicas, fotos e outros materiais. Na tela, todos são abertos imediatamente e ficam uns ao lado dos outros, podendo ser inclusive tratados num mesmo programa,

como os de edição de vídeo, que aceitam música, imagem e texto. Fazendo um deslizar sobre o outro, quebrando a rigidez das fronteiras. Roger Chartier diz que

Assim, é fundamentalmente a própria noção de “livro” que é posta em questão pela textualidade eletrônica. Na cultura impressa, uma percepção imediata associa um tipo de objeto, uma classe de textos e usos particulares. A ordem dos discursos é assim estabelecida a partir da materialidade própria de seus suportes: a carta, o jornal, a revista, o livro, o arquivo etc. Isso não acontece mais no mundo digital, onde todos os textos, sejam eles quais forem, são entregues à leitura num mesmo suporte (a tela do computador) e nas mesmas formas (geralmente as que são decididas pelo leitor). É assim criada uma continuidade que não mais distingue os diferentes gêneros ou repertórios textuais que se tornaram semelhantes em sua aparência e equivalentes em suas autoridades. Daí a inquietação de nosso tempo diante da extinção dos critérios antigos que permitiam distinguir, classificar e hierarquizar os discursos. Não é pequeno seu efeito sobre a própria definição de livro tal como o compreendemos, tanto um objeto específico, diferente de outros suportes do escrito, como uma obra cujas coerência e completude resultam de uma intenção intelectual ou estética. A técnica digital entra em choque com esse modo de identificação do livro pois torna os textos móveis, maleáveis, abertos, e confere formas quase idênticas a todas as produções escritas: correio eletrônico, bases de dados, sites da Internet, livros etc. (CHARTIER, 2002, p.109-110)

Se você pode copiar o trecho de uma notícia num site jornalístico na Internet e passar isso a um amigo seu, via e-mail, por que não copiaria trechos de romances, contos ou poemas, ou copiaria trechos de outros registros e faria romances, contos e poemas com eles? Ao colocar lado a lado, no mesmo suporte e sob a mesma forma de apresentação, textos de naturezas diferentes, enfraquece-se a distinção entre eles por qualquer categoria externa ao próprio texto como uma sequência de letras e palavras. A diferenciação por suporte simplesmente desaparece. Em um computador, do ponto de vista da distribuição e do suporte, a obra literária tem o mesmo status de um convite de casamento.

Os trabalhos de Kenneth Goldsmith se inserem exatamente nesse espaço: a indistinção produzida no ambiente digital é trazida para o meio material: um livro pode ser o suporte tanto de uma história ficcional quanto de uma edição completa de um jornal diário, ou ainda, o suporte para a transmissão (agora em texto) de dois dias de boletins sobre o andamento do trânsito em Nova York. A natureza do suporte e a do conteúdo que se afigura nele entram em discussão. Não há um suporte específico para o áudio. Pode ser o ouvido do receptor, pode ser o hard drive de Kenneth Goldsmith, pode ser um arquivo de Word em seu computador, e, se transcrito, pode ser um livro. Boletins de trânsito completos... nada mais que isso. É isso texto digno de ocupar um livro inteiro? Goldsmith adota a

inespecificidade de suportes do meio digital como tática artística. Se o computador nivela todos arquivos de texto em formato digital, ele nivelará textos – provindos de diferentes universos – no formato livro. Aprofundarei esta questão no capítulo 4, onde falarei mais especificamente sobre *Day, Sports, The Weather e Traffic*.

Já *Delírio de damasco*, “3 poemas feitos com auxílio do Google” e MixLit, compõem-se pela aglutinação de palavras vindas de outros locais. Uma obra textual que inclua diversas fontes torna porosas as suas margens, pois aponta para o fora de si. Abre ainda a possibilidade de outras fontes caberem dentro dela. Ela parece maleável, como se, eternamente, fosse uma obra inacabada. Poderia continuar servindo-se de novas fontes, editando-as, jogando-as para dentro de si. Parecem um tecido translúcido, isto é, que não cobre a visão. A respeito da ficção de Rubem Fonseca, Vera Follain Figueiredo diz que “o jogo constante de remissões a outros textos fluidifica as margens que delimitariam a sua interioridade” (FIGUEIREDO, 2003, p.12). Para as obras analisadas aqui, vale o mesmo. No entanto, não é certo que podemos chamar o que acontece nelas de “remissões a outros textos”. O que parece mais provável é que elas “presentificam os outros textos”, já que elas remetem sim a outros textos, mas ao mesmo tempo, não somente remetem como “são” o próprio outro texto. Remetem porque são e apontam, não porque somente apontam.

O procedimento de copiar e colar, misturar, suprimir, deslocar e montar, não é novo. No âmbito da literatura latina, por exemplo, o método de justapor vários trechos de fontes diferentes para formar um novo texto original era chamado de “centão”: os “centões” floresceram principalmente a partir do século I d.C. Os antigos monges chineses já trabalhavam como copistas, transcrevendo enormes quantidades de texto, e às vezes, inserindo trechos seus. A descontextualização e recontextualização não são ações novas. Mas hoje, depois da expansão da ideia de autor individual, de direitos autorais, da padronização e distribuição do texto por meio da imprensa, da popularização das tecnologias digitais, entre outros acontecimentos, essas ações têm um outro significado, assim como efeitos e consequências diferentes, intrínsecos à nossa época e nosso estado de coisas. A apropriação e deslocamento de texto, hoje, parece ter como ponto de partida o espaço mental mutante que a Internet abriu para o pensamento. Além disso, como já dito, a oferta cultural nunca foi mais vasta. Livros, músicas, filmes,

exposições, vídeos, sites... cada vez mais precisamos de um catálogo, um guia, um programa do que está aí para que possamos, com alguma clareza e discernimento, realizar nossas escolhas por entre todas as opções que o mercado nos oferece. Sem algum guia ou filtro, nos sentimos no caos.

Ainda procura-se pela grande nova estrela da música, o grande novo ator de cinema, o grande romancista do país. Não se encontra. O “grande”, no contexto cultural da segunda metade do século XX, tratava-se de um nome em torno do qual havia concordância de boa parte dos meios midiáticos e das pessoas. Para que houvesse um “grande” era necessário que os meios midiáticos compartilhassem das mesmas premissas. Isso não acontece mais. Os meios que se sustentam desde aquela época até agora já não exercem a força que exerciam em termos de sugestão de um nome para ocupar o lugar de “grande”. Hoje há vários pequenos veículos. Cada um com suas premissas. Não há acordo geral. Não há símbolo intocável. Com a perda de poder dos grandes jornais e canais de televisão e a mudança da principal fonte de informação para a Internet, o que há hoje é uma multiplicidade de fontes possíveis. E assim, uma multiplicidade de percursos disponíveis para se adquirir uma informação ou conhecer melhor certo assunto. Na minha adolescência, nos anos 1990, todos meus amigos conheciam os nomes das minhas bandas de rock preferidas, porque, gostassem eles ou não, elas apareciam nos jornais e na televisão, e todos nós tínhamos contatos com as mesmas fontes. Hoje, um amigo me fala o nome de cinco bandas que tem escutado e eu não conheço nenhuma. Ele trilhou um caminho informacional diverso do meu. Recorreu a outras fontes, às quais eu não recorri. É provável até que eu estivesse ouvindo pela primeira vez não só os nomes das bandas como também os nomes das fontes por meio das quais ele conheceu essas bandas. Estimulando a busca e realização de um percurso único pessoal, de modo diferente ao programação da televisão, o surgimento da rede gera novas formas de saber. A partir desse novo contexto, deduzimos novos modos de produção. Assim como novos modos de recepção. A leitura e a escrita entram neste barco. Nunca antes os modos de produção e de recepção estiveram tão próximos, alimentando incessantemente um ao outro.

Para pensarmos esta retroalimentação entre os polos de produção e consumo, Eduardo Navas fala de um gráfico com duas camadas (NAVAS, 2013, não paginado). A primeira camada é aquela dos materiais novos que são introduzido no

mundo. Com “materiais novos”, entende-se: um novo filme, programa, teoria científica. Objetos distintos um do outro, cada um com sua especificidade, produzidos a partir de duas etapas: pesquisa e desenvolvimento. Usando os conceitos de Mímeses I, II e III de Paul Ricoeur (SCHOLLHAMMER, 2013, não paginado), essas duas etapas (pesquisa e desenvolvimento) seriam algo semelhante à Mímesis I (Fábula/Mundo/Pré-figuração). Quando o produto está pronto, equivale à Mímesis II (Sjuzet/Discurso/Configuração) Voltando ao esquema de Eduardo Navas, aquele com duas camadas onde a primeira é a de produção, a segunda camada é aquela que se revela quando esse novo material (novo produto) adquire valor cultural – passando a circular por certo número de pessoas que compõem determinados grupos. Essas pessoas se apropriam daquele material novo e o reintroduzem na cultura de diferentes maneiras: comentando aquele material, criticando-o, ou o remixando (todos atos de citação). Essa é a camada que representa a Mímesis III (Recepção/Apropriação/Refiguração).

As duas camadas, de produção e recepção, passaram por quatro fases, segundo Eduardo Navas. Antes do modernismo, a distância entre as duas camadas era grande. O tempo entre o momento em que um novo material era introduzido no mundo e o momento em que esse material adquiria valor cultural, era reutilizado e reintroduzido na cultura, era um tempo extenso. De fato, essa distância temporal era tão extensa que dificultava a percepção dos reaproveitamentos. Não se podia estar certo de que determinado material era um reaproveitamento de outro, ou de que um produto não era “original”, e sim uma reprodução. O tempo entre a introdução do material no mundo, a valorização cultural dele e a reintrodução por meio de seus receptores/apropriadores apagava esses sinais. No início do século XX, com o aumento da eficiência produtiva e com o desenvolvimento de meios de comunicação mais ágeis – que diminuem o tempo de espera, o tempo entre uma coisa e outra –, as duas camadas teriam passado a se tocar, uma marca do modernismo, como podemos ver na obra de Kurt Schwitters, pródiga em reutilizar materiais dados como descartáveis, como bilhetes de trem. Mal os bilhetes de trem haviam sido emitidos, já figuravam numa obra de Schwitters. De lá para cá, essa troca entre as camadas de produção e recepção só foi aumentando.

No pós-modernismo teria se cristalizado a percepção de uma relação entre as duas camadas. Tornou-se evidente que havia uma reciclagem de materiais acontecendo. Essa reciclagem era evidenciada pela análise de obras como o urinol

de Duchamp, as pinturas-colagens de Picasso e a poesia de T.S. Eliot ou de Joaquim Sôsândrade. Hoje, essa nuvem entre as duas camadas teria se tornado um imenso conjunto agregador, quase apagando os terrenos que eram exclusivos de uma ou de outra. O diálogo e a troca entre as duas se tornou muito frequente e eficiente. A primeira camada, onde pesquisa e desenvolvimento se dão, pode hoje ser testada quase que imediatamente. A equipe de produção de um filme novo lança ao mundo um trailer desse filme, ou uma pequena sequência, um clipe, e, a partir das mídias sociais, esse fragmento já terá uma recepção e poderá ser apropriado para uma reutilização – como criação de legendas, mudança dos diálogos, deslocamento e recontextualização. Por meio dessa recepção, a fonte produtora do filme original repensa, confirma, altera, enfim, reorienta a continuação do processo de produção e distribuição do seu material. Ou seja, parte do filme terá sido recepcionada e apropriada antes mesmo do filme ficar pronto. A Refiguração, ativada por aqueles que tiveram contato com parte da obra, provoca mudanças na Configuração da obra, desligando-a assim de sua Pré-figuração inicial, usando os conceitos de Paul Ricoeur. É a desestabilização total das categorias separadas de Mimesis I, Mimesis II e Mimesis II. Temos aqui uma quebra na teoria clássica que coloca emissor de um lado e receptor do outro, e uma mensagem (fixa) no meio.

A interseção cada vez maior entre as duas camadas deixa claro como o trabalho que será assinado por um diretor toma, na realidade, ares de um trabalho coletivo. Dessa forma, o que poderia ser considerado um trabalho “original”? Que tipo de obra se poderia dizer filha de um gênio criativo individual?

Um dia na vida é um filme de Eduardo Coutinho. Está incluído em sua videografia. Se é um filme de Eduardo Coutinho, nada mais natural que lançá-lo em circuito comercial ou vendê-lo em cópias de DVD no mercado de audiovisual. Não é o caso. Está proibido. Trata-se de uma obra de montagem. Os pedaços que Coutinho montou não foram originalmente criados por ele. Neste filme, Coutinho realiza o papel de autor-apropriador e autor-montador. Os direitos de cada “cena” não são de Coutinho.

Em literatura, na escrita tradicional de punho próprio, o momento da montagem é muitas vezes fruído por escritores quando estão revisando seu próprio trabalho. É o momento em que tudo está lá e ele só precisa esculpi-lo. É o momento em que o escritor precisa ver seu trabalho como o trabalho de um outro,

ter os olhos do leitor, não do escritor, e assim poder fazer a pós-produção do material bruto, como eliminar os excessos. Antoine Compagnon chama isso de “segundo tempo da escrita”. Diz ele: “Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e componho” (COMPAGNON, 2007, p.11). O pós-escrita.

O escritor tradicional, neste momento da pós-escrita, olha para o seu trabalho como se fosse o de outro, como se aquele material fosse uma apropriação que agora necessita acabamento. “Escrever é cortar palavras”, quem disse? Carlos Drummond de Andrade disse. João Cabral de Melo Neto disse. Muitos outros disseram. A origem da citação se perdeu. Hoje se repete a ideia, expressa de formas diferentes, com frequência como um conselho para jovens escritores que tendem a exagerar na quantidade de palavras.

Se é uma questão de simplesmente cortar e colar a Internet inteira num documento de Microsoft Word, então o que se torna importante é o que você – o autor – decide escolher. O sucesso depende de saber o que incluir e – mais importante – o que deixar fora.¹ (GOLDSMITH, 2011, p.10)

Não é tão diferente do famoso ditado supracitado, não? Escrever, seja de punho próprio, ou por meio da apropriação, é escolher o que deixar de fora. Não só escrever: “Dentro da pedra já existe uma obra de arte. Eu apenas tiro o excesso de mármore!”. Essa frase é atribuída ao escultor e pintor italiano Michaelangelo (COSTA, 2014, p.303). Para ele, há algo anterior à obra, algo como uma massa de modelar, um produto em excesso, que precisa de mão do homem, da seleção e da exclusão, para que se transforme em obra. É preciso serrar a pedra e deixar apenas o que irá constituir o formato da obra. No caso do autor-apropriador, é preciso saber, dentro do excesso de material existente, o que selecionar e trazer para dentro do seu trabalho, deixando de fora o que não faz parte. A diferença é que Michaelangelo trabalhava em cima da uma matéria prima, o mármore, por exemplo. Já para o autor-apropriador, o massa de modelar é um material de segunda mão. Nicolas Bourriaud diz que

A pergunta artística não é mais: “o que fazer de novidade?”, e sim: “que fazer com isso?”. Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas programam formas. (BOURRIAUD, 2009, p.13)

¹ Tradução minha.

A quantidade enorme de informação joga no nosso colo a questão sobre como lidar e como produzir a partir dela. No entanto, não vejo a atividade artística hoje como apenas uma reação a este montante imensurável. Uma das perguntas artísticas ainda é “o que fazer de novidade?”. Não exatamente posto desta maneira, mas sim da maneira como Marcel Duchamp e Andy Warhol se questionaram: “Como fazer diferente?”. Os poemas da seção “3 poemas com auxílio do Google” podem não ser melhores poemas do que outros poemas presentes em *Um útero é do tamanho de um punho*. Com certeza são diferentes. Introduzem uma diferença artística em meio aos outros. *Delírio de damasco* pode não ser o melhor livro de Verônica Stigger, mas com certeza cria uma diferença em meio aos outros livros de sua obra como escritora. O mesmo vale para o *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, autor de dois romances muito bem recebidos por público e crítica, antes de gerar seu trabalho de pós-produção. Assim como eles, Jen Bervin, Kenneth Goldsmith e eu, perguntamos: como escrever diferentemente?

Não se trata de criar obras melhores ou de superar os predecessores. O campo artístico, televisivo, audiovisual ou literário não é mais uma barreira a ser superada, como nos tempos de “angústia da influência” de Harold Bloom. O estoque artístico e cultural é usado, sim, como uma loja cheia de peças e ferramentas para usar, arquivos de dados para manipular, reordenar e lançar. A tradição é aliada. Trata-se, segundo Nicolas Bourriaud, de “tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento” (BOURRIAUD, 2009, p14). Aí, porém, creio que há um exagero, pois nada as impede que já estivessem em funcionamento. Penso que trata-se de dar a elas um novo funcionamento, um novo uso. Tomar posse delas, invadi-las, habitá-las, como *Tree of Codes* habita *The Street of Crocodiles*.

Esta forma de proceder, tendo circulado pela música, pelas artes plásticas e pelo audiovisual, estende-se cada vez mais à literatura. O escritor argentino César Aira diz: “Ao compartilharem todas as artes o procedimento, comunicam-se entre si: comunicam-se por sua origem ou sua geração. E, ao remontarem-se às raízes, o jogo se inicia de novo” (AIRA, 2000, p.170). O jogo sendo reiniciado é o jogo da identidade do autor e da escrita. O jogo se reinicia com as perguntas: O que é um

autor? O que é escrever? Qual a diferença entre escrever e compor uma escrita? A escrita de apropriação causa esse reinício de jogo. As palavras que temos à nossa disposição – na nossa fala – não são apropriação de palavras que ouvimos por aí, seja de nossos pais, amigos, parceiros, ou desconhecidos? Qual a diferença entre uma origem e uma reprodução?

Estamos vivendo hoje a reconfiguração de certos papéis. O leitor, o autor, o artista, e até mesmo o do editor e do curador. O que hoje provoca essa reconfiguração? O excesso de material pode ser um elemento, a tecnologia, outro, e ainda o esgotamento de fórmulas e formatos. César Aira acredita que as vanguardas apareceram quando a profissionalização dos artistas foi consumada. Ele diz que por conta disso foi necessário começar de novo. Quando a arte está estabilizada, aceita e em circulação, tudo que resta é continuar fazendo obras – por exemplo, há o formato romance na arte da escrita, ele foi aceito e agora tudo que resta é seguir produzindo romances. Para Aira, essa situação gerou a vanguarda, que veio como um mito que retoma as origens para questionar o estabelecimento do que foi aceito, e fazer algo diferente a partir das origens (AIRA, 2000, p.165). Copiar, recortar, montar são atos de origem – os monges copistas chineses já o faziam. Teremos chegado num momento de exaustão e esgotamento das fórmulas, e assim caminhando em direção a um outro início? A tecnologia – como uma novidade que exige a passagem de tudo que já foi feito em outros suportes para um novo suportes – o universo digital – estaria nos dirigindo a um retorno aos procedimentos de origem?

No Brasil, a vanguarda teve uma de suas expressões máximas no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade de 1926. Para Luiz Costa Lima, a ênfase na devoração – a necessidade cultural de devoração do outro –, da antropofagia de Oswald vinha corrigir a tendência descorporizante acentuada desde o Iluminismo (LIMA, 1991, p.37). Por meio da canibalização, os valores ocidentais poderiam recuperar seu traço sensível, perdido pelo abstracionismo da razão iluminista. Vejo um paralelo com a contemporaneidade, no sentido de que a cultura da razão talvez hoje seja expresse em alta voltagem por meio dos computadores e celulares, máquinas que não entendem o “talvez”, o “mais ou menos”, o “é uma coisa e é outra também”. Essa é justamente a preocupação de Vilém Flusser, a de que o alfabeto seja substituído pelos códigos. Nesta passagem, perderíamos a ambiguidade e indeterminação das palavras, em troca da compreensão unívoca dos

códigos. Não é demais lembrar que atualmente há diversos poetas dedicados ao poema-código, inclusive com um concurso de poemas-código sendo organizado, de tempos em tempos, pela divisão de Literatura, Cultural e Linguagens da Universidade de Stanford. Certamente a composição de poesia-código é uma atividade bastante diferente da figura do poeta que escreve um poema inspirado por um momento sublime com sua musa, ou em louvação à natureza ou ao seu povo. Na relação homem-máquina, a descorporeificação é clara. Tudo é abstração. Se há alguma ligação corporal é entre corpo e máquina, não entre corpo e outros corpos. Estamos cada vez mais digitalizados, mais virtualizados, cada vez com menos cheiro, pele, peso. Uma crítica que Platão já fazia à escrita, que, para ele, era uma abstração que eliminava a presença. Dessa forma, escrita e máquina recebem as mesmas críticas, o que talvez nos permita a inferência de que ambas têm tanto em comum entre si quanto têm em diverso.

Para Luiz Costa Lima, o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade enfrentava uma questão existencial: a de ajustar a experiência brasileira da vida com a tradição que herdamos (LIMA, 1991, p.38). A escrita de apropriação enfrenta questão análoga: a de ajustar a experiência contemporânea da vida com a tradição gigantesca que herdamos. Se para Oswald de Andrade, a antropofagia se tratava de um aproveitamento crítico da cultura do outro, alterando relações entre centro e margens da cultura ocidental, a escrita de apropriação constitui uma reação ao excesso de oferta e uma crítica aos padrões de leitura e criação. O ajuste entre experiência contemporânea da vida e a tradição herdada, no campo da literatura, virá – como um dos caminhos, claro, não o único – por meio da utilização transformadora dessa tradição, utilizando-a de maneiras imprevistas. O novo e potente em literatura não estaria em escrever – seguir produzindo obras em formatos que já conhecemos –, mas em colocar a literatura já produzida em posições imprevistas, que fujam à sua anterior especificidade construída.

A Bienal de arte de São Paulo de 1998 teve como tema ou motivo a ideia de antropofagia, em suas múltiplas possíveis interpretações por artistas contemporâneos de diversos países, não só do Brasil. No texto introdutório da Bienal, a historiadora e crítica de arte Annateresa Fabris diz que

A multiplicação de possibilidades e estratégias mobilizadas pelos artistas contemporâneos traz a marca do fragmento, do entrecruzamento de diferentes

realidades espaciais e temporais, de um presente que se define a partir de uma pluralidade cravada no passado, da autenticidade irreal, do fim da ilusão da originalidade, da descontextualização/recontextualização (nem sempre em sentido duchampiano), da perda da centralidade da arte no sistema cultural em prol daqueles novos instrumentos de estetização que são os meios de comunicação de massa e a publicidade. (FABRIS, 1998, não paginado)

A ideia de “um presente que se define a partir de uma pluralidade cravada no passado”, apresentada por Annateresa Fabris na citação acima, é justamente calcada na obrigatoriedade dos artistas contemporâneos de se depararem com uma tradição imensa, um volume de produção incessante que não para de chegar até nós. Ao arquivarmos, salvuardarmos tradições, criarmos registros, produzimos passados. O montante do que já existe aumenta cada vez mais. Artistas e escritores criam essa pluralidade de meios de lidar com o passado, com o que já existe. Na questão do texto, ao contrário de meios como a televisão e a Internet, o volume de passado é ainda maior. A literatura tem uma imensa tradição que outros meios, como os de massa e publicidade, como fala Annateresa Fabris, não têm. São séculos e séculos de produções de obras textuais. Pensemos no seu suporte: as mudanças do rolo para o códex e hoje para o leitor eletrônico levaram mais de mil anos. Em apenas trinta anos, a Internet migrou do computador pessoal para o *notebook* e agora para o *smartphone*. É um meio cuja natureza, desde o início, se pauta pela mobilidade de suporte. Esse raciocínio, no entanto, é fruto de uma visão que enxerga descontinuidade entre o livro e a Internet ou o computador. Pensemos por um momento nisso: diferente das telas do cinema e da televisão, as telas do computador e os sites na Internet trazem textos. Não somente textos, mas também textos. Assim, se o cinema e a televisão são meios que romperam com o predomínio do texto, os meios eletrônicos fazem diferente. É possível que a passagem de códex para leitor eletrônico seja vista, no futuro, como uma relação de continuidade, assim como vemos hoje a relação entre rolo e códex. A oposição entre livro/escrita/leitura e tela/digitação/imagem é substituída pela proposição de um novo suporte para a cultura escrita e uma nova forma para o livro. Relembremos, com Roger Chartier, os efeitos de mudanças anteriores nos suportes da cultura escrita:

No século IV da era cristã, uma nova forma de livro impôs-se definitivamente, em detrimento daquela que era familiar aos leitores gregos e romanos. O códex, isto é, um livro composto de folhas dobradas, reunidas e encadernadas, suplantou

progressiva mas inelutavelmente os rolos que até então haviam carregado a cultura escrita. Com a nova materialidade do livro, gestos impossíveis tornavam-se comuns: assim, escrever enquanto se lê, folhear uma obra, encontrar um dado trecho. Os dispositivos próprios do códex transformaram profundamente os usos dos textos. A invenção da página, as localizações garantidas pela paginação e pela indexação, a nova relação estabelecida entre a obra e o objeto que é o suporte de sua transmissão tornaram possível uma relação inédita entre o leitor e seus livros. (CHARTIER, 2002, p.106)

Continuemos com ele:

Uma vez estabelecido o predomínio do códex, os autores integraram a lógica de sua materialidade na própria construção de suas obras; por exemplo, dividindo o que era antes a matéria textual de vários rolos em livros, partes ou capítulos de um discurso único, contido em uma única obra. De maneira semelhante, as possibilidades (ou as coerções) do livro eletrônico convidam a organizar de forma diferente o que o livro, que é ainda o nosso, distribui de forma necessariamente linear e sequencial. O hipertexto e a hiperleitura que ele permite e produz transformam as relações possíveis entre as imagens, os sons e os textos associados de maneira não-linear, mediante conexões eletrônicas, assim como as ligações realizadas entre os textos fluidos em seus contornos e em número virtualmente ilimitado. Nesse mundo textual sem fronteiras, a noção essencial torna-se a do elo, pensado como a operação que relaciona as unidades textuais recortadas para a leitura. (CHARTIER, 2002, p.108)

Para Kenneth Goldsmith, com o surgimento da Internet, a escrita encontrou a sua fotografia (DWORKIN & GOLDSMITH, 2011, p.xvii). Quando a fotografia surgiu, no século XIX, a pintura teve de se voltar para outras intenções e práticas para além da busca por refletir a realidade. A fotografia, com sua precisão, desbancava o lugar da pintura. Se quisesse sobreviver, era preciso que a pintura tomasse rumos não orientados pela imagem referencial, a função mimética. Daí vieram os impressionistas, que traziam uma visão subjetiva, calcada na sensação e impressão pessoais, e o expressionismo abstrato, que recusava qualquer referência ao mundo real. Em 1974, Peter Burger disse que

..em razão do advento da fotografia tornar possível a reprodução mecânica precisa da realidade, a função mimética das belas artes desvanece. Mas os limites desse modelo explanatório se tornam claros quando alguém lembra que ele não pode ser transferido para a literatura. Porque na literatura não há inovação técnica que pudesse produzir um efeito comparável ao da fotografia nas belas artes. (BURGER, 2012, p.64)

Agora há. Frente às notícias mais surpreendentes, a ficção tem perdido espaço no gosto do público. A proliferação de testemunhos, depoimentos,

registros, pronunciamentos, reportagens, alguns tão absurdos que chegam a parecer ficção, fazem com que a ficção perca seu lugar privilegiado como fonte de uma boa história. O jornalismo hoje tem propriedades ficcionais, transformando histórias reais até às vezes desinteressantes em fatos dignos de relevância e emoção. O documentário está em seu auge no gosto do público. Essa é a aposta de Kenneth Goldsmith: se a ficção ficar tentando imitar a realidade, criando histórias mais ou menos realistas que pedem para o leitor esquecer por alguns momentos que aquilo é ficção, ela seguirá perdendo terreno (GOLDSMITH, 2011, p.7). Pois nossa necessidade de histórias já estaria sendo preenchida de outras maneiras. A literatura, para ele, deve se reservar um outro lugar neste momento. Lugar este que, para ele, fica ao lado da arte conceitual, como veremos nos próximos capítulos. Essa é a aposta dele como artista, poeta e pensador. Mas avaliando os anos anteriores à Internet, percebemos que a Internet não tomou para si a função de contar histórias tal como desempenhada pela literatura. O cinema e a televisão ocuparam antes esse espaço. A meu ver, a recente maior relevância adquirida pelo gênero ensaio se dá, em parte, por conta disso: visto que cinema e televisão ocupam o lugar de contar histórias, a literatura se volta para o que faz melhor do que esses dois gêneros: a comunicação de ideias finas, impressões pessoais buriladas sobre qualquer assunto, com alguma pretensão filosófica. A internet é um repositório de histórias reais/ficcionais que são contadas ou são depositadas na Rede, que as faz circular. Dá visibilidade aos relatos de qualquer um. A Internet abalou, sim, a função de representação do real que era delegada à literatura. A cada acesso, temos uma avalanche de imagens da vida real, confissões, depoimentos, matérias jornalísticas, uma série de documentos sobre épocas e acontecimentos reais à nossa disposição. Se a Internet tem sua maior força na função mimética, a literatura, ao ser contaminada por ela, se aproximaria ainda mais da referencialidade. Ou seja, a literatura não caminharia rumo à impressão ou ao abstrato, como fez a pintura em relação à fotografia. Ele seria contaminado de vida real. É aqui que o trabalho de Kenneth Goldsmith ganha mais interesse: *Sports, Traffic* e *The Weather* se aproximam da referencialidade, porém não como um romance realista. Essas obras mais do que se aproximam da realidade, acabam ultrapassando-a, deixam de cumprir uma função mimética para exercer uma espécie de hiperrealidade. Essas obras não representam a realidade, são elas

mesmas “a realidade”. Adquirem ares de “surrealidade” no sentido de *sur-real*: “sobre o real”, “acima do real”.

O computador nos encoraja e mimetizar seus modos de funcionamento. O copiar e colar, o selecionar e editar, faz cada vez mais parte da nossa lógica. Lógica essa, claro, como já disse, não inventada pelo computador, mas por outros seres humanos. O que estamos ressaltando aqui é a proliferação deste modo operacional. Ser um “escritor de tesoura e cola”, como James Joyce dizia de si mesmo (KIBERD, 2012, p.50), ainda não é o mais comum, nem o mais aceito no mercado editorial ou círculos literários, por motivos que vão desde imbróglis jurídicos até o conservadorismo do mercado, mais afeito a apostar em obras que garantem retorno financeiro do que em obras que apresentam alguma diferença artística. As táticas de apropriação, no entanto, se tornaram o modo mais adequado de se lidar criativamente com a quantidade imensa de texto e informação que chega aos nossos olhos a cada dia.

Frente à abundância de material, o que temos? Ferramentas que incentivam a copiá-los, colá-los, recortá-los, editá-los, alterá-los... podemos pegar o texto de uma página da Internet e jogar dentro do arquivo de um romance que escrevemos. Um escritor como Michel Houellebecq admitiu que se apropriou de trechos da Wikipedia em seu romance *O Mapa do território* (LICHFIELD, 2010, não paginado). O que acontece agora é que, diferente do início do século XX, esta lógica está massificada por meio das ferramentas digitais. A facilidade em deslocar um texto e levá-lo para outro lugar, hoje, é tremenda. Por quê não fazer?

Marjorie Perloff cunhou o termo *moving information* – “informação móvel” (GOLDSMITH, 2011, p.1). Poderíamos chamar também de “informação que nos move” já que, como diz Goldsmith, o termo busca indicar tanto o ato de mover a linguagem para diferentes lugares e suportes, como também a ideia de ser emocionalmente movido por este processo. Ficaremos aqui com a primeira noção: o texto como informação maleável e flúida, que pode escapar ou escorrer para diversos recipientes.

Os navegadores permitem que vejamos três, quatro, cinco, seis, sete ou mais textos abertos, cada um em sua aba, ou até mesmo todos lado a lado quando se faz um plano aberto do desktop e você tem várias arquivos de texto abertos. Isso não ocorria cem anos atrás. A percepção recaía sobre um livro, não sobre vários textos abertos lado a lado. Dessa maneira, aos poucos, ao invés de ler verticalmente,

seguindo um arquivo só, passamos a ler horizontalmente, pulando de um arquivo a outro. O texto parece se tornar mais maleável: trata-se de “conectar bordas”, como diz Frederico Coelho a respeito de um projeto literário de Hélio Oiticica (COELHO, 2010, p.151). Traçamos percursos entre os diversos arquivos acessados. Inventamos itinerários por entre os objetos da oferta cultural. Somos semionautas. Não produzimos material original: produzimos percursos originais entre os signos existentes. Assim, adquirimos a noção de que o texto é móvel, pode estar numa aba quanto em outra, sendo o primeiro ou o último, na Internet ou no meu arquivo de Word, numa postagem em rede social. Imaginamos conexões entre sites que pouco têm a ver entre si. Copiamos os textos e o armazenamos num *pen drive*. Salvamos esses textos num outro computador que não o nosso. Editamos os textos e deixamos só o que nos interessa. O texto não tem um meio fixo. Ele está lá para ser deslocado. Nossa relação com o texto, com a linguagem escrita, está sendo mudada e moldada sob outros parâmetros.

É como se a literatura impressa se deixasse contaminar pelo movimento característico das técnicas de hipertextualização e de navegação na internet, espelhando o desenraizamento espaço-temporal operado, nas sociedades capitalistas pós-industriais, pela tecnociência, pelo mundo das finanças e pelos meios de comunicação de massa. Nessa quadro a leitura também se deslocaliza. Se não há um dentro e um fora do texto como espaços claramente definidos, a ideia de obra como unidade fechada torna-se obsoleta. (FIGUEIREDO, 2003, p.12)

Antes da linguagem digital, e depois da prensa de Gutemberg, as palavras estiveram quase sempre presas numa página. Hoje temos muito mais matéria-prima, em termos de palavras, do que pudemos sonhar, e elas são maleáveis, fluidas, escapáveis, misturáveis, recicláveis. Se as informações são tão móveis hoje, elas podem até sair de outros meios e serem ressignificadas nas páginas de livros, como mostra o trabalho de Kenneth Goldsmith. Com suas *Googlagens* – termo que a autora mesma usa para se referir à sua série completa de poemas com auxílio do Google, da qual alguns entraram no livro *Úm utero é do tamanho de um punho* –, Angélica Freitas desloca texto de vários endereços de Internet, todos captados por meio do Google, e os joga para as páginas de um livro seu. Em *Delírio de damasco*, Verônica capta falas das ruas e as imprime como texto num livro. Em *Traffic, Sports e The Weather*, Kenneth Goldsmith transcreve emissões radiofônicas para páginas de livros. Todos esses, antes de virarem livros, é

importante lembrar, são arquivos guardados no computador de cada um deles. Em *Tree of Codes*, Jonathan Safran Foer cria um nova vida para as palavras de Bruno Schulz, ao fazer delas um outro livro – não só uma nova edição de *The street of crocodiles*, mas um livro diferente. Eu, com a série *MixLit*, copio trechos de livros para um endereço na Internet – numa primeira fase do trabalho –, misturando-os a outros de outros autores; depois faço cópias das páginas dos livros e recorto trechos dessas reproduções, levando aquele texto para o espaço de uma tela, que ocupará espaços como a Internet e salas de exposição. Com um outro trabalho, o *Paginário*, que não pretendo explorar tanto aqui por ser um trabalho mais recente, as páginas dos livros tomam a rua – local público – na forma de um mural composto por diversas reproduções. Pode-se dizer que tudo isto não é escrever. E, de fato, não é, à maneira como é de costume compreender a escrita. Mas tudo isso produz textos. A escrita, esta escrita, ganha ares de uma prática artística. Essas obras apontam para uma mudança nos modos de leitura e de escrita, uma transformação nos seus sistemas operacionais e nos seus *ethos*.