

3.

O AUTOR-APROPRIADOR

Os artistas deste final de século só podem ramificar suas pesquisas em múltiplos itinerários, porque é com a fragmentação, a multiplicidade, a permeabilidade de imagens e signos que se deparam o tempo todo. "Itinerários" parece ser mais adequado que "roteiros", uma vez que o segundo termo pressupõe indicações metódicas e minuciosas, nem sempre claramente discerníveis num panorama como o atual, que está tentando redefinir novas funções e novos regimes para as práticas artísticas. (FABRIS, 1998, não paginado)

3.1.

A POSIÇÃO DO REMIX E DA APROPRIAÇÃO

Toda citação é primeiro leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação... (COMPAGNON, 2007, p.19)

Nos anos 1960, quando foram criados gravadores que tornaram possíveis que diferentes instrumentos fossem gravados em canais separados – o canal da guitarra, o canal da voz, o canal da bateria –, fazendo com que pudessem ser manipulados separadamente, tornou-se possível “remixar” uma música. Tratava-se de mudar algo em um desses canais, para criar um novo registro da música. Aos poucos o termo ganhou significado mais amplo e passou a designar qualquer processo de retrabalho sobre uma obra pré-existente. Hoje, remix dá nome a uma cultura, esta cultura da pós-produção, e também designa o retrabalho sobre uma música, uma fonte apenas. A retirada de elementos de uma faixa é um tipo de remix, como, na literatura, fazem Jonathan Safran Foer com Bruno Schulz, e Jen Bervin com Shakespeare. *Mash-ups* designam a mistura de duas ou mais fontes.

Enquanto no campo da música comercial o remix é oficialmente aceito, em outras áreas culturais é visto como uma violação do direito de autor, portanto, um roubo. Na literatura, por vezes, é assim. Em 2009, o escritor argentino Pablo Katchadjian lançou um livro intitulado *El Aleph engordado*, com tiragem única de 200 exemplares. O livro contém o famoso conto “O Aleph”, de Borges, publicado

em 1945. O livro de Katchadjian mantém o conto em sua forma original, mas o atravessa com adições textuais feitas por Katchadjian. Às 4 mil e poucas palavras de Borges, ele adicionou mais de 5 mil, criando assim uma parceria entre ele mesmo e Borges. Dois anos depois, a viúva de Borges, María Kodama, processou-o por plágio. Numa primeira instância, Katchadjian foi absolvido e inocentado da acusação, visto que não houve intenção do autor em enganar seu público (o procedimento era descrito por Katchadjian ao final do livro) para ganho pecuniário (o que a baixa tiragem não permite). Numa segunda instância – e isto acrescento após ter finalizado minha pesquisa, pois é um caso que renderia mais observações –, Katchadjian foi condenado, podendo pegar até 8 anos de prisão ou ter de pagar oitenta mil pesos argentinos. Esta não é a decisão final. Neste momento, em setembro de 2015, o advogado de defesa de Katchadjian ainda pode recorrer. Este é seguramente um caso que se deve acompanhar atentamente. Há pouco descobri que o próprio Katchadjian publicou em 2007 um livro feito inteiramente de texto não originalmente escrito por ele. Trata-se de *El gaucho Martin Fierro* ordenado alfabeticamente, em que apresenta exatamente o indicado no título: o clássico poema Martin Fierro, de José Hernandez, publicado em 1872, com os versos ordenados alfabeticamente.

Em *O Aleph engordado*, Katchadjian executou um remix de Borges, usando-o como fonte e inserindo novos conteúdos em meio a esta base que era o texto de Borges. “Apropriação” é o termo que ficou famoso no campo das artes para dizer o mesmo que remix em música. “Apropriação” ficou como marca de uma geração de artistas da cena pós-modernista nova-iorquina, em torno dos anos 1980, que retrabalhava fotografias antigas. Entre eles, Richard Prince, Sherrie Levine e Barbara Kruger, entre outros. Por que continuarmos usando o termo “apropriação” ao invés de entrarmos na esteira da “cultura remix”? Bom, podemos sim chamar os trabalhos de Angélica Freitas, Verônica Stigger, o meu, o de Jonathan Safran Foer e o de Jen Bervin de remix. Já o de Kenneth Goldsmith, não se insere tão bem nesta categoria, encaixando-se melhor no termo apropriação. Remix passa a ideia de constante reciclagem e retrabalho de algo. No trabalho de Kenneth, não há constante retrabalho. Ele se apropria de um conteúdo como um todo, o transcreve e o transfere para um outro contexto, alterando seu significado, mas sem modificação no signo.

Num processo de composição de *mash-up*, como o de MixLit ou das Googlagens de Angélica Freitas, ambos montagens de citações, o que acontece é a mudança da unidade de percepção da literatura. Mudança em dois sentidos: primeiro, um aumento do escopo. Não é mais o livro, a voz, a página de Internet. É a biblioteca, a coleção, os ruídos de múltiplas vozes, as diversas abas abertas: tenho todos essas opções diante de mim e traçarei uma costura entre elas. Todos esses livros, vozes ou páginas ficarão ligados por um fio, formando um outro texto, possivelmente infinito, ligado por este fiapo feito de várias frases que se continuam. E uma segunda mudança seria, pela redução do escopo, chegarmos à outra unidade da montagem: a frase, o parágrafo, o pequeno trecho, um diálogo, algumas palavras. São esses elementos curtos que servirão ao trançar do fio coletivo que vemos em obras como “3 poemas com auxílio do Google”, de Angélica Freitas. *Delírio de damasco*, de Verônica Stigger, e minha série MixLit.

De um lado, a perspectiva macro: a biblioteca. Do outro, a perspectiva micro: as frases. O que se perde? Justamente o livro, a voz única, o inteiro. O livro em sua inteireza e em sua identidade formada através da passagem por início, meio e fim; o texto completo num site – impossível, pois todo texto na Internet leva a outro: nenhum texto é completo. Já com um livro, “o leitor se confronta com um objeto físico sobre o qual uma certa versão do texto está integralmente manifesta”, diz Pierre Lévy. Enquanto na tela o texto “apresenta-se como uma pequena janela a partir do qual o leitor explora uma reserva” (LÉVY, 2003, p.39). O todo fica oculto. O fragmento fica aparente, e como no mesmo aparelho há diversos outros textos, você sabe que a qualquer momento pode passear por sua biblioteca.

Sendo composto de fragmentos, um *mash-up* não pretende ocupar o lugar da obra original. Nenhum leitor de uma montagem ou de uma versão editada deixaria de ler a obra original por acreditar que já a conhece. Nenhum leitor de *O homem do princípio ao fim*, de Millôr Fernandes crê ter se tornado um conhecer da obra de Shakespeare ou de Rubem Braga por conter excertos desses autores dentro da peça de Millôr. Ninguém leitor de um dos meus MixLits crê não “precisar” mais ler as fontes porque já as conhece. Até mesmo o livro *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer não pode substituir o livro original do qual foi retirado.

O que a escrita de apropriação substitui é a necessidade de escrever da maneira tradicional. Troca-se a escritura pela montagem da leitura. “O nascimento

do leitor paga-se com a morte do autor”, diz Barthes (BARTHES, 1988, p.70). A abundância de material escrito que vemos hoje gerou o uma nova condição no campo da escrita. Com a quantidade gigantesca de texto já escrito e disponível, o problema atual não seria precisarmos escrever mais, e sim aprendermos a lidar com essa vasto montante que existe. O que diferencia então uma escrita de outra? Para Kenneth Goldsmith, “a maneira como traço meu caminho por meio desse matagal – como eu o gerencio, como o analiso, como o organizo e o distribuo – é o que distingue a minha escrita da sua” (GOLDSMITH, 2011, p.1), Essa posição se coaduna com a de Thomas Crow, para quem a arte de vanguarda percebe as contradições da cultura comercial e as retrabalha (CROW, 2002, 42). O que parece estar em jogo é a construção de um sentido pessoal ao meio ao excesso de fontes que o capitalismo avançado nos oferece. A cada dia, nos sentimos mergulhados entre tantas opções de produtos, sejam livros, calças ou canais de televisão. Frente a tantos produtos, o consumidor altera seu comportamento.

Kenneth Goldsmith diz que o *uncreative writing* é para todos (GOLDSMITH, 2011, não paginado), cunhando o termo que poderíamos traduzir literalmente como escrita não-criativa. Essa denominação é oriunda do contexto norte-americano onde as chamadas oficinas de “escrita criativa” não param de crescer, estando presente inclusive em cursos universitários. A escrita criativa pretende ensinar ao candidato a escritor noções de escrita para romance, conto e poesia, seguindo lições como por exemplo a seguinte: “usando o ponto de vista na primeira pessoa, explica-se como um homem de cinquenta e cinco anos se sente no dia do seu casamento. É o seu primeiro matrimônio” (GOLDSMITH, 2011, não paginado).

A escrita não-criativa praticada por Kenneth Goldsmith, como veremos melhor no capítulo 4, caminha em outra direção. Ela não visa que alguém escreva “melhor”, como faz o ensino de escrita criativa. Ela questiona até a real eficácia, interesse e relevância, no mundo contemporânea, dos textos gerados pelo tipo de escrita que se ensina nas aulas de escrita criativa. Por isso, a denominação que ressalta a oposição: escrita não-criativa. Da mesma forma, como se trata de textos com uma outra origem, ou seja, textos pré-existentes, com uma subjetividade e identidade que, em sua fonte, não são a do autor atual, a ideia de não-criatividade ressalta a característica do autor não derramar a sua subjetividade na obra. Ou seja, não se pede a um autor não-criativo que ele nos mostre recursos estilísticos e

tratamentos de linguagem que expressem, pelo texto, uma certa identidade de sua literatura. O autor, aqui, em boa parte das vezes, pode ser pensado como o veículo para um procedimento. Autor-máquina. Porém, essa forma de pensá-lo não esgota o que me proponho a trabalhar aqui, visto que as obras do *corpus* guardam diferentes graus de “intervenção autoral”, que escapam à mera aplicação de procedimentos. Ou seja, o autor não atua como uma máquina pura. Demonstrarei isso ao falar especificamente de cada obra mais adiante.

Agora é importante dizer que, para abarcar todas as heterogeneidades das obras que aqui compõem o corpus, prefiro usar o termo “escrita recreativa”, utilizado também por Francisco Bosco em seu ensaio “O futuro da ideia de autor”. Com essa expressão, pretendo ressaltar o caráter de reutilização, de recriação, assim como o caráter da reciclagem – reciclar certo conteúdo, dando uma outra forma e sentido para ele. A denominação “escrita recreativa” fortalece a ideia de que há uma fonte e há um segundo uso dado a essa fonte. Outro motivo é a noção de criatividade, que não enfrente oposição com o termo “não”, mas se insere numa corrente de reaproveitamento, de continuidade, porém com diferença. É muito claro que existe criatividade no ato de selecionar, montar, se apropriar, deslocar certos objetos, pensar como, onde, em qual formato ele poderá adquirir novos sentidos e lançar novas questões ou reposicionar questões antigas. Não se pode dizer que tais atos não são atos criativos. Perde-se, com a expressão “escrita recreativa”, a oposição com o termo “escrita criativa” e a ideia do autor máquina que não investe na lida estilística do texto algo de sua identidade pessoal. Ressalta-se, porém, como já dito, a continuidade, a relação entre fonte e reutilização: a escrita recreativa é uma escrita de segunda mão. As obras que compõem o corpus deste trabalho são heterogêneas, elas trazem diferentes graus de “intervenção autoral” nos seus conteúdos, expressando de diferentes formas e graus a subjetividade ou estilo pessoal do autor. O termo “escrita não-criativa” pode valer muito bem para as obras de Kenneth Goldsmith, por exemplo, que contêm um grau menor de intervenção autoral em seus conteúdos e, quando digo conteúdos, me refiro principalmente ao texto em si. O termo “escrita recreativa” vale tanto para as obras de Goldsmith quanto para as outras, de maneira mais justa, acredito, e por isso utilizarei a expressão “escrita recreativa”, com a ressalva de que não a vejo como uma substituta para “escrita não-criativa” e sim um termo mais amplo, dentro do qual a escrita não-criativa está inserida.

A escrita recreativa incluiria diversos procedimentos, como o *mash-up*, o *remix*, o *die-cut*, o *détournement*, transcrições de textos no Twitter, entre outros. As obras de Kenneth Goldsmith, como dito anteriormente, porém, lidam majoritariamente com conteúdos inteiros, sem misturas, cortes ou montagens. Apropriações de conteúdos completos e deslocamento deste conteúdo para outro meio – e por isso se adequam mais ao termo “escrita não-criativa”. Uma de suas obras é *Day*: uma transcrição de uma edição inteira do jornal *The New York Times* de 1º de setembro de 2000 para o formato de livro.

Pergunta-se: quando Kenneth Goldsmith transcreve toda uma edição do jornal do *New York Times*, ele é um escritor? E quando a publica em livro, com seu nome na capa, ele torna-se um autor? Do quê?

De um objeto que contém texto, certamente. No entanto, seu autor diz que *Day* não é pra ser lido. É pra ser pensado. Um texto que não é pra ser lido? Como? Isso é desconcertante. Está mais próximo da arte conceitual, campo em que a ideia é mais importante do que a obra em si. Ao mesmo tempo, *Day* pode ser lido. Não é apenas uma ideia sem uma obra correspondente. A obra está lá. *Day* é, assim, texto e contexto.

Ao termos em mãos um livro de 900 páginas com todas aquelas histórias e notícias – escritas por um punhado de jornalistas –, nunca mais olharemos para um jornal da mesma maneira. Um ato de seleção e recontextualização que interfere diretamente na percepção que temos sobre aquilo que chega todos os dias de manhã debaixo de nossas portas.

Parece o tipo de coisa que qualquer um pode fazer, apesar de ser difícil encontrar alguém que se disponha a ficar horas e horas transcrevendo a edição inteira de um jornal para o computador. *Day* desnaturaliza sua matéria-prima. Desnaturaliza a instância jornal, assim como a escrita recreativa desnaturaliza o que é escrever e o que é um escritor. De fato, leitura e criação parecem estar mais próximas do que sempre estiveram.

No ensaio “O autor como produtor”, de 1934, Walter Benjamin fala de Sergei Tretiakov, poeta e dramaturgo russo em atividade nos anos 1920 e 1930 (BENJAMIN, 2012, p.132). Além de escrever poemas e peças, Tretiakov se envolveu com uma série de atividades dentro da comuna Farol Comunista, tais como convocação de comícios populares, inspeção de salas de leituras, criação de

jornais murais, direção de jornal, reportagens, introdução de rádios e de cinemas itinerantes, etc. Benjamin usa o exemplo de Tretiakov para mostrar

...como é vasto o horizonte a partir do qual temos que repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo. Nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre, o mesmo ocorrendo com as tragédias e as grandes epopeias. Nem sempre as formas lúdicas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter literário marginal: elas ocuparam um lugar importante na Arábia e na China, não somente nos textos filosóficos como também nos literários. [...] Lembro tudo isso para transmitir-vos a ideia de que estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições em que estamos habituados a pensar poderiam perder sua força combativa. (BENJAMIN, 2012, p.133)

Ressoando Benjamin, para Frederico Coelho e Mauro Gaspar “a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras” (COELHO & GASPAR, 2005, não paginado). As culturas remix e de apropriação certamente alimentam uma atividade que sai das molduras balizadas pela tradição. O que será feito no futuro a partir desta imensa possibilidade de mobilidade, deslocamento e recombinação, não podemos saber. Haveria motivo para se preocupar com o futuro da literatura? A literatura não tem um futuro por si só, mas dependente da comunidade de pessoas que escrevem, leem, publicam, editam. Temer o futuro da literatura é temer o nosso futuro. A literatura, em si, não pode conter propriedades formais pretensamente definidoras do que é ou não é literatura:

A literatura é o produto de um modo de ler, de um acordo comunitário acerca daquilo que deverá contar como literatura, que leva os membros da comunidade a prestar um certo tipo de atenção a criarem literatura... Os sentidos não são propriedade nem de textos fixos e estáveis nem de leitores livres e independentes, mas de comunidades interpretativas que são responsáveis tanto pela configuração das atividades do leitor como pelos textos que essas atividades produzem.¹ (FISH, 1970, p.13)

3.2.

DISTÂNCIA, PROXIMIDADE

¹ Tradução minha.

O encurtamento da distância é tema dos debates contemporâneos. O uso das mídias sociais, e-mails, telefones celulares fizeram com que todos pareçam mais acessíveis, mais alcançáveis. Busca-se maior transparência dos governos, afinal, agora é só colocar seus números e ações na Internet, para todos os cidadãos checarem. Uma editora com base no quarto de alguém pode ter sua loja virtual, assim com a maior editora do país. Pode-se fazer um filme, colocar na Internet, e ter mais visualizações que um canal aberto de televisão. Os meios estão disponíveis para todos. Aquele que ficava escondido, distante do centro de tomada de decisões e de produção, hoje quer participar. Antigos consumidores tornam-se produtores. Uma pessoa faz desenhos e logo encontra seu público ao postar as imagens numa rede social, sem que precise passar pela intermediação de uma editora ou curador. As novas tecnologias facilitam a mudança da posição de receptor para emissor.

Para Rancière, o problema não é o encurtamento da distância entre palco e plateia, entre leitor e autor. O problema é a noção de que o lugar do palco é superior ao lugar da plateia, como se no palco estivessem as figuras ativas e, na plateia, as passivas, e, por conta disso, precisássemos estar sempre no palco, sendo sempre os ativos. Rancière diz que as posições de ativo e passivo são cambiáveis (FIGUEIREDO, 2013, não paginado). Quem vai ao teatro hoje e estaria numa posição passiva, amanhã estará dando uma aula, na posição ativa, e terá sua plateia, os alunos, teoricamente passivos. Os lugares se alternam: todos são produtores e receptores, só que não no mesmo momento, diz Rancière. Para ele, cada um será ambos, em momentos diferentes. Ele defende a distância: quando você é mestre, é mestre e o outro é aluno, situação que pode se inverter, mas a distância se recupera a cada ocasião. A escrita de apropriação abole a distância leitor/autor, quebrando assim hierarquias, diluindo limites entre lados opostos. O texto de apropriação aproxima o momento da leitura e o da intervenção.

O trabalho de supressão, ou seleção, edição e montagem sofre da impossibilidade de ser uma coisa só. De estar de um lado ou de outro. O autor de um *mash-up* está tanto lá como cá. No caso da literatura, ele é privilegiado pelo que o mesmo Rancière caracteriza como sendo o caráter democrático da escrita: sua reprodutibilidade e distribuição a liberta do “dono” e a faz se abrir à interpretação daqueles que a pegam na mão, mesmo aqueles aos quais ela não foi

destinada. A escrita é política, para Rancière, porque, diferente do discurso oral, independente de quem a profere. Qualquer pessoa que possa vir a ler aquele texto tem o potencial de estabelecer uma redivisão do sensível. Se a reprodutibilidade dos textos permite que eles ganhem destinatários insuspeitos, ela permite também que esses textos ganhem destinos imprevistos. O *mash-up* é um desses destinos imprevistos. Porém, a própria escrita impressa em livros, mesmo a que não seja de apropriação, nasce com essa característica de viabilizar destinos imprevistos. Nunca se sabe aonde um livro vai parar, a quem aquele texto irá chegar. Rancière diz que aí está o caráter democrático da escrita (RANCIÈRE, 1995, p.9). Ao contrário da comunicação oral, que está sempre presente no corpo de seu dono, do seu emissor, a escrita se espalha sem que o “dono do discurso”, a voz que o profere, venha junto com ela. Assim, sem que uma autoridade confira um sentido definitivo ao que está sendo dito, a escrita tem em sua base a ressignificação por parte daqueles que entram em contato com ela. Diz Rancière que:

A letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve, ou não, falar. Qualquer um pode, então, apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais “a dela”, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível. Há escrita quando palavras e frases são postas em disponibilidade, à disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciador caem na indeterminação ao mesmo tempo. (RANCIÈRE, 1995, p.8)

Aí estaria exatamente a força do texto, na capacidade de não ter efeito, utilidade, recepção e receptor já previstos. A questão da partilha e redistribuição do sensível, de que fala Rancière, é o que tento tocar e investigar por meio de meu projeto *Paginário*.



Figura 1. Paginário #2. Leonardo Villa-Forte, 2014.

Nele, a novidade não estaria em escrever, ou no fato de termos textos escritos, mas sim no fato de estarmos deslocando-os no espaço: tirando-os das prateleiras privadas para levá-los às ruas públicas, e, além disso, compartilhando rastros de leitura. O trabalho criativo não está em escrever, mas no deslocamento, na seleção e montagem. Como propunham as vanguardas históricas nas artes plásticas. Só que agora estamos falando de textos, além disso, num contexto onde nossa maneira de lidar com texto está mudando.

Retrabalhar os escritos pré-existentes é uma maneira de dizer não, ao mesmo tempo que propõe um novo sim. É uma maneira de atuar na produção de sentido de determinado objeto, e não receber, de maneira fisicamente passiva, o sentido previsto em sua fundação. Porém, é se manifestar através das palavras dos outros. Mais um ponto de encruzilhada para a escrita recreativa: como construir uma identidade para si se suas ferramentas são as vozes dos outros? Kenneth Goldsmith, com suas obras *Day*, *Traffic*, *The Weather*, *Sports*, estaria expressando um eu interior? Estaria se expressando? Ou nada tem a ver com isso? Como já dito, outros enfrentaram esse problema: a escrita recreativa não começou hoje.

T.S. Eliot, Ezra Pound, Walter Benjamin, Mário de Andrade: há diversos precursores. Estaríamos, com essa nova condição de coisas onde o texto adquire uma outra configuração por meio de nossa relação com as máquinas e o digital, dando continuidade – sob outra forma – a um questionamento que o século XX começou a desenvolver: a repetir, o estatuto do autor, sua expressividade e as técnicas de compor arte. Este questionamento do autor, de sua identidade como sujeito expressivo individual, e das maneiras de compor, teve mais força no campo artístico do que no campo literário. T.S. Eliot, Pound e Benjamin são exceções – mas seus trabalhos não são feitos inteiramente à base de apropriação. Em *The Waste Land*, *Passagens* e nos *Cantos* de Pound, há texto não retirado explicitamente de fontes, textos escritos originalmente pelo autor, em maior ou menor proporção. E se pensarmos em Duchamp, Picasso, Braque, Andy Warhol, Jeff Koons, veremos que é na arte que este questionamento se proliferou, mais do que na literatura. Assim, estaríamos hoje encarando uma nova radicalidade: textos inteiramente compostos de material não gerado, em sua origem material – em sua escritura – pelo autor. Além disso, uma nova condição no campo textual: um contexto onde, por meio da hiperleitura praticada na Internet e a facilidade com que copiamos, colamos e movemos textos de um lugar para outro, uma nova relação com a literatura emerge, na qual o modo como lemos e criamos está se desenhando de maneira completamente diversa daquela de gerações interiores.

A escrita recreativa afirma não haver um “eu” estável, mas uma mistura de elementos que nos compõem. Quantas vezes temos um pensamento, uma ideia, e vemos que alguém, um amigo, um conhecido, outra pessoa num bar, ou até mesmo num filme ou num livro, expressa aquele mesmo pensamento que o nosso? A toda hora, internalizamos comportamentos e pensamentos que se originam de outros. Mas não importa o que façamos com a linguagem, e a linguagem escrita, neste caso, estaremos nos expressando. O que entra em jogo na escrita recreativa é: o quanto dessa expressão é a subjetividade do autor? Vejamos a pertinência desta questão.

Roland Barthes já teria feito esta dissociação entre a pessoa do autor e a obra. No seu ensaio “A morte do autor”, de 1968, ele diz que não há mais sentido neste autor

que reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias dos escritores, nas entrevistas das revistas e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra. (BARTHES, 2004, p.49-50)

Se podemos dizer assim, a “teoria da escrita recreativa” já dá seus passos em Barthes. O próprio continua:

O texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. Parecido com Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, ao mesmo tempo sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa precisamente a verdade da escrita, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original: o seu único poder é o de misturar as escritas. (BARTHES, 2004, p.52)

O que motiva Barthes a formular essas ideias? Francisco Bosco diz que é exatamente a movimentação composta pelas apropriações que realizam Eliot, Pound Benjamin, Picasso, Duchamp, Schwitters, e outros (BOSCO, 2013, p.409-10). A noção de autoria levada à frente pela escrita recreativa contemporânea teria então, com as vanguardas históricas e a produção teórica de Barthes e Foucault, uma relação de continuidade.

Em “O que é um autor”, Foucault diz que “a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela só se refere si mesma [...] trata-se da abertura de um espaço em que o sujeito escritor não cessa de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p.268). Vemos, no entanto, que no contemporâneo a literatura misturada ao sujeito escritor não parou de crescer. Esta literatura gerada a partir de vivências pessoais reais do escritor viveu certa explosão editorial e adquiriu nome próprio: autoficção, creditado ao francês Serge Doubrovsky, que buscava designar uma categoria para seu romance *Fils*, de 1977. Na contracapa de seu romance, Doubrovsky esceveu:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quisier, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. [...] Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977, p.10)

A junção entre pessoa e obra tem sido uma constante, inclusive no Brasil, com romances recentes como *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, *A chave de*

casa, de Tatiana Salem Lévy e *Divórcio*, de Ricardo Lísias. A paisagem contemporânea da literatura, parece-me, pende mais para este lado do que para aquele apontado por Barthes e Foucault. Por isso, discordo de Francisco Bosco quando ele diz que hoje “não deve causar nenhuma surpresa que obras literárias prescindam de um autor como sujeito expressivo, a plasmar uma matéria-prima (como se fosse possível considerar a linguagem verbal uma matéria-prima)” (BOSCO, 2013, p.409-10). Acredito que a escrita recreativa instalada por meio de algumas obras produz sim uma diferença inesperada e desestabilizadora. É claro que, como todo modo de fazer, pode produzir intensidades mais fracas ou mais fortes. De certo, considero que há obras fracas produzidas por meio de escrita recreativa, algumas delas apresentadas nos ensaios de *Uncreative Writing*, de Kenneth Goldsmith, que, talvez, numa busca pela criação de uma atmosfera de “nova corrente literária”, tenha incluído em seus ensaios obras que, a meu ver, dizem pouco, como aquela intitulada *Retyping On The Road*, onde uma pessoa transcreveu uma página inteira de *On the road*, de Jack Kerouac, por dia, para o Twitter, por mais de um ano. Não vejo ressonâncias tão interessantes nesta performance de leitura/escritura..Acredito que a apropriação é um gesto potente por si só, um gesto que abre debate em diversas áreas e desestabiliza diversas noções tradicionalmente consolidadas, porém, mais interessante ainda podem ser as obras (e suas consequências) que fazem com que a apropriação não seja apenas um modo de fazer que se esgota em si mesmo. Nesta pesquisa procuro passar pelas obras que considero fortes

Há continuidade entre as vanguardas históricas, a produção teórica de Barthes e Foucault e a noção de escrita recreativa: seu ataque ao autor como dono privado de seu discurso não é inédito. Parece-me, entretanto, que as obras das quais falo e falarei aqui instalam diferenças no contexto literário de nossa época. Além disso, sendo elas integrantes de um outro habitat cultural e tecnológico, julgo que partem de outros motivos. Hoje, uma obra que reproduz boletins de trânsito tem – dada a crescente urbanização, a massificação dos carros e a experiência comum do engarrafamento – uma força ou relevância diferente do que poderia ter no início do século XX.

À primeira vista, em *Traffic*, a subjetividade de Kenneth Goldsmith, está mais no ato, no gesto, do que no conteúdo dos boletins de trânsito. Porém, num segundo pensamento: parte da nossa subjetividade não se molda em diálogo com

as informações de trânsito? Ou em diálogo com as notícias de jornal? Goldsmith apresenta em seus livros um conteúdo que dialoga com praticamente qualquer um que more em área urbana de uma grande cidade. Ele apresenta o conteúdo que dialoga com nossa subjetividade de habitantes de certo contexto. Não apresenta uma subjetividade individual construída por um manejo mais ou menos habilidoso da escrita, como no caso de escritores de romances e contos tradicionais. Mesmo assim, não deixa de se expressar. Algo é expressado, mas não uma subjetividade individual. Goldsmith atua como o veículo para um procedimento. Para ele, a escrita recreativa constitui uma literatura pós-identidade. Aquilo que Goldsmith assume com alegria é o que Sêneca preferia evitar.

Antoine Compagnon conta que Sêneca se recusava a fazer citações em seus textos, porque considerava que seria uma perda de identidade e uma renúncia de si mesmo (COMPAGNON, 2007, p.141-2). O citador faria confusão entre o que ele é e o que não é. Sêneca preferia deixar um espaço entre ele e os livros, pois esse espaço seria o que lhe permitiria fazer o seu próprio texto: uma estratégia de estabelecimento de limites, uma estratégia que, via uma restrição na forma de expressão, visa estabelecer uma identidade. Vemos aqui uma forte ligação da ideia de texto com a ideia de identidade e expressão individual. Já Montaigne assumia as citações e até mais: “Entre tantos empréstimos, sinto-me à vontade para roubar alguns, disfarçando-os e deformando-os para um novo serviço” (COMPAGNON, 2007, p.142). Em companhia de Montaigne, é famosa a postura de James Joyce, pensador de si mesmo como “um homem de tesoura e cola” (KIBERD, 2012, p.50). Seu *Ulysses*, diz Caetano Galindo, tradutor da mais recente edição brasileira, “ergue-se sobre a compreensão de que estilos, como pessoas, são permutáveis” (*ibid*). A escrita de apropriação não responde à questão da identidade autoral singular, mas a uma outra: como fazer com que os outros sejam parte de mim? Como me expressar com eles? Um problema que, como já dito, em fins do século XIX e início do século XX foi enfrentado por Mallarmé – para quem a linguagem era o mundo, executando poemas impessoais, sem sujeito lírico –, T.S. Eliot, Ezra Pound e Walter Benjamin – cada um com colagens de citações à seu modo – e até mesmo Fernando Pessoa, para quem “O poeta é um fingidor...” (PESSOA, 2006, p.27). No entanto, eles não dialogaram com o computador, esta máquina: a tecnologia é o meio que hoje surge como o novo grande outro. Um novo motivo. Como me expressar através deste outro? Como

fazer minha linguagem passar por ele (a tecnologia)? Como ela constitui, produz ou se insere no meu discurso? Nas obras do corpus, há expressão de subjetividade ou tratam-se de produções frias a partir de um procedimento previamente decidido?

3.3

TECNOLOGIA, COTIDIANO E MANEIRAS DE PROCEDER

Uma geração inteira nasceu e cresceu de frente para o computador. Este tipo de máquina e seus variados pedem determinadas ações físicas do usuário e se atualizam a partir de novas necessidades desses mesmos usuários. A maneira como essas ações e necessidades se manifestam não ficarão restritas ao ambiente computacional. A forma como um dado sistema se organiza – seus comandos requeridos, atitudes permitidas, suas configurações de visualização e exploração – faz com que seu operador humano reformule seu universo mental, incluindo aquelas operações requeridas e estimuladas pela máquina. Mas o homem não as direciona exclusivamente para a máquina específica, e tudo aquilo passa a fazer parte de sua percepção e comportamento geral.

Um dos relacionamentos mais constantes hoje na vida dos homens é o relacionamento com suas máquinas. Mais precisamente, com a interface de seu computador e dos programas do seu computador. É nesse ambiente digital que ele trabalha, se diverte, faz contatos, conversa, organiza seus projetos, combina reuniões e encontros. As finalidades e modos de recepção adequado de cada texto não ficam tão claros. Estão todos no mesmo local, muitas vezes no mesmo formato (e-mail, mensagem de rede social, etc.). O certo é que tudo isto será feito (divertir-se, trabalhar, interagir, organizar) à maneira que o computador permitir.

Os programas facilitam para o homem a criação de novos trabalhos no ambiente digital. Ao mesmo tempo, esses programas impõem uma lógica para a maneira de organizar, acessar e trabalhar as informações. Funcionam como um filtro. Uma moldura incontornável, que atua sobre a concepção, o processo e está presente no resultado final. Para Lev Manovich,

quando trabalhamos com um software e empregamos as operações que vêm incluídas nele, essas se convertem numa parte integrante do modo como compreendemos a nós mesmos, aos outros e ao mundo. As estratégias de trabalho com dados informáticos se tornam estratégias cognitivas de caráter geral.² (MANOVICH, 2001, p.116)

No entanto, numa sociedade industrial como a contemporânea, não é só no contato com computadores e ambientes virtuais que se opera segundo certas regras, como aquelas da seleção de um menu, aquelas do uso de um dado pré-existente. Fazemos isso quando vamos ao supermercado, enquanto observamos suas prateleiras abarrotadas de produtos distribuídos segundo sua etiqueta específica, ou quando vamos a um restaurante e escolhemos um prato entre os menus de carne, massa, peixes, ou quando pegamos o jornal para ver o que está passando no cinema e há os dramas, as comédias, as aventuras, os lançamentos. Os meios digitais padronizam esse ato de selecionar e tornam sua efetuação mais fácil, afinal é muito mais rápido apertar duas teclas, transferindo um fragmento de um texto para outro arquivo do que manusear a tesoura, recortar o fragmento numa página de papel, passar a cola e colar esse fragmento em outra folha de papel. Estimulando esse tipo de ação, as interfaces digitais as legitimam. A sociedade passa a aceitá-la como um simples recurso, que pode ser usado em diferentes contextos e para diferentes finalidades. Copiar, criar “versões” ou utilizar elementos de bases de dados se torna o procedimento mais comum para gerar novos objetos e conteúdos. A seleção, edição e montagem se torna a norma. A criação no sentido de uma manufatura torna-se exceção. Esse tipo de lógica, da navegação entre menus e da seleção e criação de ligações entre o que foi selecionado, tornou-se, assim, um modelo de ação não só para o ambiente virtual, mas para todos os outros ambientes e objetos. A interiorização das referidas operações e legitimação que vem da popularização do seu uso abrem caminho para que a prática se estenda para os velhos meios e que daí surjam novas produções.

O usuário que navega e pula de aba em aba, construindo um percurso, é tão apegado à tela, ao link, ao mouse quanto Antoine Compagnon se diz apegado à tesoura e à cola, recortando trechos ((COMPAGNON, 2007, p.8-9). Vemos, assim, que a lógica do copiar e colar, ou a lógica de praticar saltos na leitura, não é uma

² Tradução minha.

novidade da Internet. Obviamente, a Internet popularizou e segue privilegiando esse *modus operandi* de leitura. Mas a multilinearidade já estava na literatura em obras como, por exemplo, *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, que o próprio classificou como “hiperromance” (CALVINO, 1990, 134-5), que seria para ele uma característica do romance contemporâneo “como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1990, 121). *O jogo da amarelinha*, de Júlio Cortázar, seria um exemplo também de um livro que proporciona uma leitura não-linear. Talvez não multilinear, pois o livro oferece apenas dois percursos de leitura: o linear e o saltado. *Fogo pálido*, de Vladimir Nabokov, pode ser um exemplo de multilinearidade, visto que é um romance composto de um extenso poema e um extenso comentário a este poema, inclusive se referindo a versos específicos, o que remete o leitor a um ir-e-vir múltiplo e variável entre o poema e os comentários. Alguns leitores relatam terem realizado a leitura do livro com duas cópias nas mãos, a fim de facilitar essas idas e vindas entre as duas partes: gesto que lembra e muito o sistema do Xanadu, de Ted Nelson (sistema precursor de modo de leitura em abas na internet e do novo programa de processamento de textos, Scrivener, que promete sepultar o Word – processador no qual está sendo escrita esta dissertação e com muita frequência me faz sentir dificuldades por tratar-se de um rolo, ou seja, não acesso com facilidade as outras páginas que já escrevi, o que dificulta a ligação entre temas já expostos e temas a serem escritos e explorados ainda).

Muitos dos softwares mais utilizados atualmente, como o Photoshop ou o iMovie, vêm com vários tipos de filtros – que permitem modificar a imagem de diferentes maneiras – ou formas de transição – que permitem ajustar a passagem de uma imagem para outra –, deixando ao usuário a tarefa de selecionar qual das opções ele quer utilizar. O programa de edição de música Garageband vem com vários samples e batidas pré-gravadas. As ferramentas de criação de blogs pedem que o usuário escolha entre diversas configurações, fundos e imagens disponíveis em sua biblioteca. Os próprios telefones celulares contam com uma biblioteca de modelos de mensagens à disposição de seus donos, como “Preciso falar com você.”, “Ligo quando for possível.” ou “Estou com saudades.”. Dessa maneira, o usuário digital se acostuma a trabalhar com a seleção de certas opções dentro de

uma coleção. Opções que são as mesmas tanto para um profissional quanto para um amador.

O ato de selecionar filtros, bases, programas e efeitos converte o artista digital num selecionar de opções pré-existentes de acordo com qual lhe será mais útil. Qual delas executará aquilo que ele lhe deseja (com a única ressalva de que ele não poderá desejar algo que figura entre as opções apresentadas). Lev Manovich diz que:

Já não temos que acrescentar nenhum escrito original; basta selecionar entre o que já existe. Em outras palavras, agora qualquer um pode se transformar num criador apenas ao proporcionar um novo menu, ou seja, ao fazer uma nova seleção a partir do corpus total disponível.³ (MANOVICH, 2001, p.123)

Na web, os textos se compõem a partir de conexões com outros textos que já estão lá, apenas a um clique. Clicando aqui e ali, o usuário vai abrindo uma série de abas e, em determinado momento, pode-se deparar com dez abas abertas, assim como no dia em que me deparei com dez livros abertos ao meu lado e experimentei conectar trechos deles. A pessoa que tem dez abas abertas no seu navegador é a única que sabe como aquelas abas se relacionam, o porquê de uma tê-la levado até outra, ou de ela ter iniciado uma busca depois de ter lido uma das abas e assim ter caído em outra. A pessoa que navega entre abas cria um percurso e uma ligação entre todas, à maneira de quem monta um *mash-up*.

Chegamos à questão: é a tecnologia que muda o comportamento do homem ou são os desejos do homem que se formulam por meio da tecnologia? Marshal McLuhan diria que a segunda hipótese é a certa: as tecnologias são extensões do homem, expressões de desejos ainda não reconhecidos socialmente (MCLUHAN, 1979, p.26). Estou de acordo com McLuhan. A fala de Lev Manovich, na página anterior, diz sobre os efeitos da tecnologia sobre o comportamento e mentalidade humana. No entanto, não menciona o fato de essa mentalidade e lógica já estar intuída pelo homem, motivo pelo qual ele cria a máquina que lhe dará materialidade.

Quando se cria uma nova tecnologia geralmente se tem a perspectiva do que esta tecnologia produz em seu grau mais imediato, de como como ela produz isso – ou seja, tem-se a previsão de como ela altera os modos de produção, aquilo

³ Tradução minha.

que se torna possível com o seu advento. Nunca se sabe, porém, como ela será recebida para além do seu contexto inicial, dentro do qual tem funções determinadas. Nunca se sabe quais serão os desvios que a recepção imprevista irá criar, desvios esses que alterarão a noção do que aquela tecnologia era capaz de produzir. É pela impossibilidade de controlar seus efeitos que tais obras e tecnologias alimentarão novas criações.

3.4.

USUÁRIO – INTERFACE / ARTISTA – PROGRAMAÇÃO

Todo escritor tem seu modo próprio de selecionar e montar palavras, frases, cenários, diálogos, de construir sua estratégia textual específica. Haveria também, nesse sentido, uma estratégia de leitura engendrada por cada leitor? Existiria, na falta de termo mais adequado, um estilo de leitura? (CARNEIRO, 1999, p.23)

A plataforma que mais utilizamos na atualidade é o computador ou algum derivado, como *notebooks* e *smartphones* (um híbrido já entre telefone celular e computador), meio mais popular através do qual acessamos a Internet. A navegação na Internet quase nunca se dá em busca do uno. Quase nunca trabalha com a concentração dirigida a um alvo único, por um tempo de longa duração. A navegação na Internet se dá pela dispersão e pelo interesse espontâneo, não dirigido. O computador é um todo, mas a Internet nunca é. Ela é sempre mais, sempre “o quê mais?”, sempre uma próxima coisa. Quando entramos num site, sabemos que ele é apenas um entre tantos outros que estão logo “atrás” ou “ao lado” deste que estamos vendo, e que podemos acessá-los assim que quisermos. Quantas vezes entramos na Internet e nos mantemos em apenas um site? A chance é praticamente nula. Talvez apenas em caso de emergência, quando precisamos de uma determinada informação que sabemos encontrarmos num certo lugar. Mas se acessamos um novo site, aquele anterior não some, ele continua ali do lado, com sua aba dentro do nosso campo visual. Não é uma substituição, é uma adição. E, no caso do primeiro site ter nos levado até o outro por um link, torna-se também uma ponte, o chamado hiperlink, que transforma a web inteira num gigantesco e infindável hipertexto.

Na televisão e no livro, segundo as maneiras como nos acostumamos a abordá-los, as mudanças se dão por meio da substituição. Não temos mais do que uma unidade (um livro, um canal) ao mesmo tempo em nosso campo visual. A narrativa está ali e não sairemos dela, a não ser pelos comerciais, na televisão. Essa diferença entre a multiplicidade da Internet e a unidade do texto e da televisão (assim como do cinema) vem atuando fortemente na transformação do nosso espaço mental. Michel Serres fala de uma concepção plural do espaço. O espaço da escrita e da leitura é um desses que pode abarcar diferentes modelos (GIBSON, 1996, p.19). O *sampling* é uma estratégia que envolve uma pluralização do espaço imaginário, na qual, como diz Andrew Gibson, a “ideia de um espaço unitário” e de “uma perspectiva dominante” são radicalmente desestabilizadas (*ibid*).

A leitura que é realizada durante o processo de composição de um *mash-up* é feita de maneira fragmentada, flanando por trechos que possam iniciar, desenvolver ou finalizar o texto que vai sendo tecido. É uma leitura (no caso de *Delírio de Damasco*, uma audição) que traz todas as características que Paul Virilio confere ao pós-moderno: um espaço marcado por interface, permutação, intermitência e interrupção. O leitor que se tornará autor de um *mash-up* percebe o texto-fonte – no caso de *Delírio de damasco*, um espaço auditivo – como uma interface material sobre a qual é preciso agir. A interface não veio pronta para os interesses dele. É preciso atuar nela e retirar dela o que se deseja. Ao realizar uma colagem da série MixLit, o livro torna-se um objeto sobre o qual se age não apenas impregnando-o de nossa subjetividade e imaginário, mas também manualmente, selecionando e deslocando trechos.

O dicionário Michaelis define a permutação, dentro do âmbito da matemática, da seguinte maneira: “Cada um dos agrupamentos que se podem formar com dado número de elementos, de modo que cada agrupamento se diferencie dos demais pela ordem de seus elementos” (MICHAELIS, 2009, não paginado). Ora, não seria exatamente isso uma escrita de apropriação e montagem? A intermitência e interrupção se dão pelas diferentes escritas pelas quais se passa durante esse processo, a hiperleitura, que é necessária à construção de um colagem literária que recorra a diversas fontes sem um mote inicial. Não poderíamos dizer que para realizar as Googlagens, Angélica Freitas realiza uma hiperleitura, pois ela não flana por links, pulando de interesse em interesse. Ela restringe sua navegação desde o início. É dentro desse escopo que ela irá flunar. No caso da série MixLit,

realmente necessito fazer uma hiperleitura, enquanto pulo de um trecho para outro, de um livro para o outro, sem saber onde terminarei e onde será o início do novo texto. A realização de uma colagem dessa série ocorre por meio da efetuação de uma leitura tal qual Pierre Lévy nos fala:

As passagens do texto mantêm entre si virtualmente uma correspondência, quase que uma atividade epistolar, que atualizamos de um jeito ou de outro, seguindo ou não as instruções do autor. Carteiros do texto, viajamos de uma margem à outra do espaço do sentido valendo-nos de um sistema de endereçamento e de indicações que o autor, o editor, o tipógrafo balisaram. Mas podemos desobedecer às instruções, tomar caminhos transversais, produzir dobras interditas, estabelecer redes secretas, clandestinas, fazer emergir outras geografias semânticas. Tal é o trabalho da leitura: a partir de uma linearidade ou de uma platidão inicial, esse ato de rasgar, de amarrotar, de torcer, de recostuar o teto para abrir um meio vivo no qual possa se desdobrar o sentido. O espaço do sentido não preexiste à leitura. É ao percorrê-la, ao cartografá-la que o fabricamos, que o atualizamos. (LÉVY, 2003, p.26)

Acima, Pierre Lévy fala da cartografia da leitura, fabricada pelo leitor. Já me perguntaram por quê, na minha série de colagens MixLit, apresento, ao redor da colagem, as diversas referências, com nome do autor original e o livro de onde saiu o trecho selecionado. Uma das coisas que sempre me interessou nesse processo de composição é justamente a cartografia, a ideia de um trajeto, um itinerário que o leitor percorre por entre páginas de diferentes livros. A ideia não só do deslocamento de um texto para outro lugar, mas também o deslocamento do olho, de um livro de Philip Roth para um de Graciliano Ramos, de *Pinocchio* para *Crime e castigo*. Minha intenção com a presença das referências é construir um caminho, abrir uma trilha em meio ao matagal de livros na estante e oferecer, no trabalho, a sensação de um percurso. Este caminho é ofertado ao leitor, numa espécie também de desafio, como se dissesse: “quer comprovar? Vá lá nesses livros, nessas páginas e você encontrará exatamente o que está cortado e colado aqui”.

A inserção de referências permite também que a propriedade das palavras possa ser questionada de uma outra maneira. No *mash-up* intitulado “Ainda hoje”, apresentado como o de número 62 no blog MixLit, o texto começa da seguinte maneira:

Com um semblante consternado, ela se inclinou, deu-me um beijo e murmurou: “Você está com aquele seu olhar de órfão novamente.”

“Não”, eu disse, também pensando cuidadosamente.
(VILLA-FORTE, 2009-2015, não paginado)

Neste início há trechos copiados de quatro autores diferentes: Josué Montello, Alain de Botton, Machado de Assis e Péter Esterházy. O trecho daquele tido como o maior escritor brasileiro, Machado de Assis, é o menor de todos, um simples “não”, que se encontra na página 207 da edição de *Quincas Borba* publicada pela editora Garnier em 1998. Creio ser o trecho mais curto que já utilizei em qualquer colagem. Mas ora, “não” é uma palavra que se encontra em qualquer livro, em qualquer lugar, é praticamente impossível que qualquer texto com mais de uma página publicado em língua portuguesa não contenha a palavra “não”. A ideia é fazer com que o leitor (eu, no caso, e já numa posição de leitor-autor) seja aquele que confere a autoria. Se eu, como leitor, não reconheço Machado de Assis como autor daquele “não”, ele não será autor daquele “não”. Será outro escritor. Porém, eu gosto de Machado de Assis. Prefiro dar esse “não” a ele do que a Haruki Murakami, por exemplo, cujos livros ainda não li como dizem que eu deveria ler. Acontece que “não” todo munda usa. Para dizer “não”, ninguém precisa construir um estilo pessoal. Há “nãos” e “nãos”, é verdade, mas aqui, no caso dessa colagem, só me importava ter um simples “não”. O fato de dá-lo a Machado de Assis nos leva a pensar: por quê Machado? O “não” é de todo mundo, oras. Exatamente. As palavras são de todos. A maneira como elas são expressas, as ligações que se faz entre elas é que pode se tornar pessoal. Mas um simples “não” pode ser tanto de Machado quanto de Murakami ou meu ou seu. Não é preciso ter escrito *Quincas Borba* para ser dono do “não”. Um “não” está no dicionário. Um escritor, assim, pode ser pensando como um DJ que trabalha com uma fonte só: o dicionário. Todas as palavras estão ali, ele só tem que organizá-las (caso não trabalhe com neologismos).

“Um hipertexto é uma matriz de textos potenciais, sendo que alguns deles vão se realizar sob o efeito da interação com um usuário”, diz Pierre Lévy (LÉVY, 2003, p.40). É exatamente isto que acontece em MixLit e nas Googlagens de Angélica Freitas. Em oficinas que dei, percebi isso: a partir das mesmas fontes, as pessoas constroem textos completamente diferentes. No entanto, há certas fontes que com frequência ressoam em boa parte dos participantes, e assim, é

previsível que em algum momento apareçam num texto gerado a partir do recortes destas fontes.

Modos de ler não são fixos, mas variam ao longo do tempo. Os *fold-ins* de William Burroughs eram uma proposição de modo de leitura. O *crossreading* é outra proposta. O poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, inaugurou outra proposta. Hoje, a hiperleitura é praticada a cada momento que precisamos executar várias atividades ao mesmo tempo ou quando estamos lidando com nossos aparelhos multitarefas. Ela tem se tornado cada vez mais uma prática usual. Talvez possamos dizer que se trata de uma leitura mais horizontal, pulando de ponto para ponto, e menos vertical, mergulhando nas profundezas de um tempo duradouro. Enquanto um texto em papel é sempre o mesmo, um hipertexto está permanentemente em atualização. Não há um caminho único, o usuário o gera na medida em que navega. Face à comparação entre cinema e fotografia, Roland Barthes disse: “diante da tela, não posso fechar os olhos; se o fizesse, ao voltar a abri-los não encontraria a mesma imagem; estou, pois, sujeito a uma voracidade contínua” (BARTHES, 2009, p.65). A fotografia assim equipara-se ao texto em papel. Feche os olhos, abra os olhos, e os sinais gráficos continuarão os mesmos. Não podemos comparar o hipertexto ao cinema, já que um filme prossegue suas imagens de forma independente ao espectador. O hipertexto necessita das escolhas do usuário para que ele vá se delineando. Mas o hipertexto, com seus saltos e pontes, produz, em relação ao texto impresso, uma “voracidade contínua”. O texto trabalha agora também com a ideia de agilidade. O estilo preciso e enxuto tem sido valorizado. Geralmente, diante de um texto preciso e enxuto, podemos lê-lo e logo pular rápido para um novo texto. De fato, o tempo, com a tecnologia e os novos meios de comunicação, foi acelerado. Se a narrativa é o tratamento do tempo, a ideia do tempo como algo concreto e como substância, e hoje temos e vivemos uma noção de tempo completamente diferente do século XIX, como uma composição de tempo (literária) pode criar o tempo como ele é hoje? O recorte e cole e o *mash-up* respondem a essa demanda pois representam a simultaneidade. Representam também a velocidade das mudanças, de alteração de uma coisa para outra, um fragmento para outro, um autor para outro, um livro para outro: interrupção e continuação, interrupção e continuação. Passa-se por muitos, e por muito pouco de cada um. Para haver um sentido, dependemos da habilidade do artesão/programador/DJ, e de seu desejo ou não pela criação de unidade.

Já para o Oulipo francês, o potencial das restrições é mais importante do que sua execução de fato, segundo Marjorie Perloff (PERLOFF, 2013, p.44). Assim o Oulipo se aproxima da arte conceitual, e se afasta do que está em jogo na minha série de colagens MixLit. Nelas, procuro fazer com que o texto sobreviva, também, como apenas um texto. A ideia é comprovar que posso me manifestar, com tal harmonia, que o texto pudesse sobreviver por si só, independente do procedimento de colagem. Aqui, a execução é tão importante quanto o procedimento. O ato não tem sentido em si. É como diz Antoine Compagnon:

a citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e a faz agir... ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora. O sentido da citação depende do campo das forças atuantes: ele é essencialmente variável. (COMPAGNON, 2007, p.47)

Para Peter Brooks, a criação de uma unidade identitária se torna problemática e difícil em razão da desgovernabilidade do desejo (BROOKS, 1992, p.56). O desejo seria caracterizado pela errância. A narrativa seria um organizador do desejo. Uma maneira de agir em direção a determinado projeto e enfrentar os obstáculos que esse projeto coloca, para que início e fim estejam ligados, e não dispersos até onde não seja nem possível reconhecê-los. Narrativa é iniciar e é acabar. No caso do meu trabalho MixLit, a paixão pelo sentido, além da própria navegação, é que move a costura, o enredo, o enredar, que leva do início ao fim. Unir trechos dispersos em materiais, tempos e estilos diferentes, de modo que a cola que se aplica faça a coleção – em termos narrativos – se superar como conjunto e tornar-se uma nova unidade, que adquire e emana novos significados. Costurar para conferir um sentido ao percurso. Difícil dizer o que mobiliza mais: a paixão pelo sentido ou o próprio jogo do fazer, o trabalho em processo.

Angélica Freitas, em “3 poemas com auxílio do Google”, torce os sentidos originais dos trechos que encontra, conferindo um novo sentido a eles. Os três poemas são feitos, respectivamente, a partir de buscas no Google pelas seguintes expressões: “a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”. Todo verso em cada poema começa com sua respectiva expressão-mote. Este é “a mulher quer”, o último dos três poemas da seção:

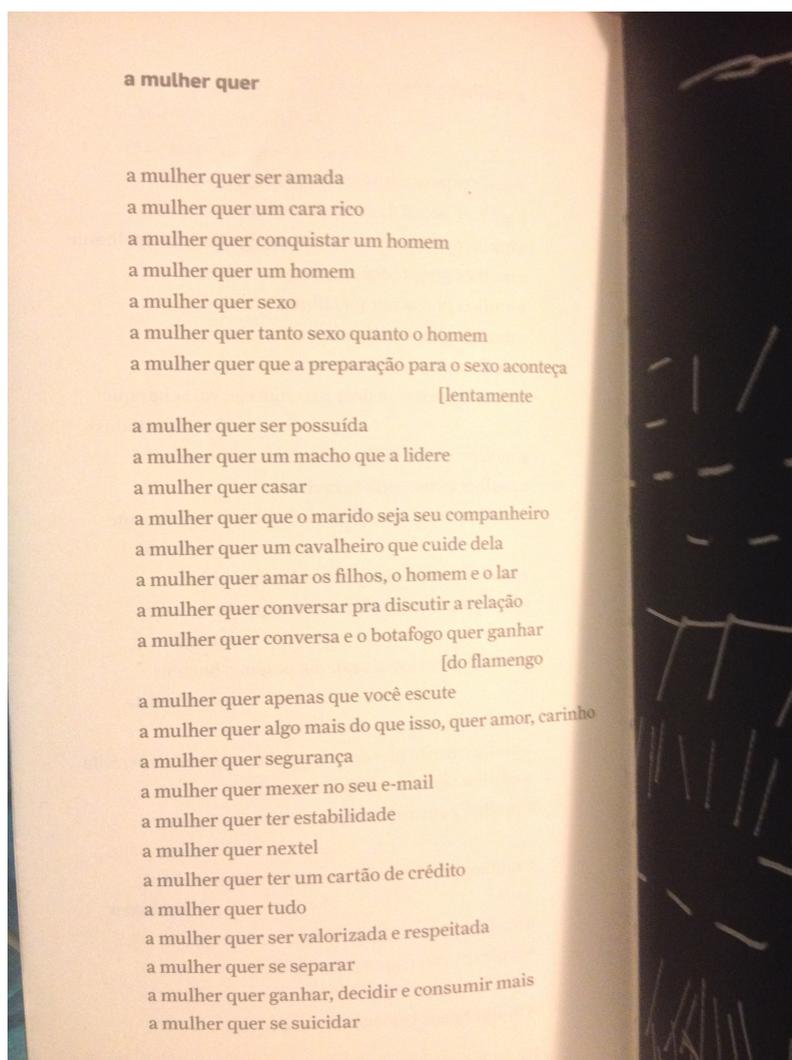


Figura 2. *Um útero é do tamanho de um punho*. Angélica Freitas, 2012.

Em razão da escolha da terceira pessoa gramatical para falar sobre a mulher, a voz pronunciada pode ser a voz de um outro, provavelmente não-mulher, que faz inferências sobre o que a mulher quer, e pode também ser uma voz da própria mulher, exprimindo sua percepção acerca de si. Qualquer uma das duas torna o texto acidamente doloroso. O poema oferece uma variedade de opiniões do senso comum acerca da mulher, como “a mulher quer ter estabilidade”, “a mulher quer um homem”, “a mulher que ser amada”, “a mulher quer casar” (FREITAS, 2012, p.72). Em certos momentos, versos como “a mulher quer segurança” jogam com a ideia de que mulheres querem, mais do que os homens querem, relacionamentos estáveis, e assim, logo após esse, um verso como “a mulher quer mexer no seu e-mail”, gera grande efeito cômico, pelo contraste entre a o tema amplo e afetivo do primeiro e o objetivo e prosaico do seguinte. De fato, este segundo verso é tão

prosaico que nos leva a pensar quem um dia escreveu na Internet esse texto. Angélica realiza assim uma espécie de arqueologia do pensamento sobre a mulher numa certa época num certo lugar. Esses versos tirados de frases publicadas na Internet demonstram o absurdo em pensamentos que, em seu contexto original, não foram pronunciados como piadas, mas como opiniões generalizantes em torno da figura da mulher. Angélica aplica assim o *détournement*, ao fazer o discurso montado por ela se virar contra os originais, usando-os para fazer oposição a eles.

Em termos de procedimento, ela se faz uma proposição: buscar o que o Google lhe oferece, por exemplo, ao digitar “uma mulher vai” na sua caixa de busca. Ela cria uma restrição: tudo o que achar – e que ela tornará versos – devem começar com “uma mulher vai”. A partir daí, nasce sua liberdade para selecionar e manejar aquilo que o Google lhe der. Angélica atua assim como uma espécie de curadora – aquela que faz a proposta de um universo para os artistas – e como artista ao mesmo tempo – pois é ela quem maneja sua matéria-prima para definir o resultado de uma nova ordenação. Este tipo de processo de composição cria um problema para um tradutor. Os poemas foram gerados por buscas por uma expressão específica e o fato dessas buscas terem sido feitas na língua portuguesa é o que torna os poemas o que eles são. Se Angélica tivesse buscado pela mesma expressão em língua inglesa, por exemplo, ela encontraria resultados diferentes, e teria composto versos diferentes. Assim, uma tradução desses poemas poderiam não só modificar a língua como seu próprio processo de composição, caso a tradução optasse por fazer a mesma busca pela expressão na língua para a qual os poemas seriam traduzidos. Numa conversa para a revista inglesa *Modern Poetry in Translation*, perguntei exatamente sobre isso a Hilary Kaplan, tradutora dos livros de Angélica Freitas para o inglês. Hilary disse que

Poemas de procedimento levantam uma questão interessante quanto à tradução: Deve a tradução enfatizar o conteúdo ou seu processo de composição? O que é o “poema”? Para a publicação na MPT, escolhi traduzir a língua da Angélica, os resultados do procedimento dela, para transmitir os resultados da busca dela e sua composição específica. Outro caminho, que debati com Angélica, envolvia eu fazer minha própria busca utilizando equivalentes em inglês aos termos dela, para traduzir o procedimento.⁴ (KAPLAN; DUGDALE & VILLA-FORTE, 2014, p.49)

⁴ Tradução minha.

Cito Hilary por conta desta dupla possibilidade: o poema pode ser traduzido por seu conteúdo – o que já é um caminho que sustenta muitas outras possibilidades dentro de si – ou o poema pode ser traduzido em seu procedimento. São duas intenções diferentes. Ambas fazem parte de possíveis traduções da obra. E aqui nos interessa a possibilidade do poema ser traduzido em seu procedimento. É de um gesto que estamos falando. Fica mais do que claro que estes poemas de Angélica são tão contexto quanto conteúdo. A própria Hilary diz: “O que é o poema?”. Ele é tanto o que diz quanto a maneira como foi feito. Impossível verter ambos elementos numa mesma tradução para a outra língua. Assim como também seria com *Delírio de damasco*, *MixLit*, *Tree of Codes*, *Nets*, *Day*, *Sports*, *Traffic* ou *The Weather*. Pense numa tradução para os *MixLit*: traduz-se fragmento por fragmento ou vai-se em busca daqueles fragmentos nos livros já traduzidos para a língua para a qual os *MixLit* seriam traduzidos? Impossível, até porque muitos dos livros só existem em português. Como traduzir *Day*? Seria preciso inventar uma edição do *New York Times* em português. Ou faríamos uma tradução direta? É uma possibilidade, mas sabemos que nesse caso se perde o fato daquele texto ter saído diretamente de um jornal. A tradução para português não seria um deslocamento, mas algo que envolveria também uma adaptação ou produção de um objeto análogo. Ou, seguindo a ideia de tradução do procedimento, faríamos o mesmo que Kenneth Goldsmith fez, só que com *O Globo*, ou a *Folha de São Paulo*, ou o *Diário da Bahia*. Se for visto como texto, literatura, traduz-se o conteúdo. Se for visto como arte conceitual, traduz-se o procedimento. Tal é o hibridismo de “3 poemas com auxílio do Google”.

Andrew Gibson, ao falar de ficção interativa – numa fala que privilegia os videogames, mas que recupero pois me parece servir bem ao *mash-up* literário –, diz: “Não envolve mais apenas a construção de um lado ou a leitura de outro, mas o que é chamado de *browsing around* em determinado ambiente narrativo. Podemos ir ‘preenchendo a narrativa’...” (GIBSON, 1996, p.276). *Browsing around* pode ser traduzido aproximadamente como olhar sem compromisso. No caso de livros, seria algo como folhear alguns livros, sem que isso seja uma procura intensa por algo específico. Apenas visitar e ver se você encontra algo que queira ou que lhe sirva. Se lhe serve, preenche-se a narrativa com isso. Se não serve, não há mal nenhum, segue-se adiante. A escrita é vista por meio de uma lógica de conexões e desconexões. Esse folhear sem compromisso se assemelha

àquele de quem entra numa livraria sem buscar um livro específico. A pessoa pode abrir vários livros, ler diferentes trechos de cada um, até encontrar algo que lhe sirva, ou sair sem nada. Pode fazer uma busca no Google e sair sem nada. No meu caso com MixLit, se encontro algo que me sirva, pinço esse algo e jogo para um novo arquivo, um novo texto. Mas isso pouco dá garantias. Pode ser que não se encontre um trecho interessante com possibilidades de continuar aquele primeiro. Aquele trecho passou da medida de fechamento. Ele fechou demais, reduziu muito as possibilidades de continuidade da narrativa. Em minha experiência, o trecho deve ser aberto o bastante para ser continuado por alguns outros trechos, mas fechado o suficiente para não poder ser continuado por qualquer outro trecho. Essa é a sua embocadura ideal, aquela que dá margem para uma determinada continuidade.

Assim, o *mash-up* apresenta o texto e seu processo de composição como um fluxo e uma turbulência. Uma forma fluente arranjada através de uma costura de pequenos nascimentos ou emergências. O *mash-up* – assim como a colagem – é uma demonstração de vários tornando-se um, sendo que o “um” nunca é completamente resolvido, por causa dos muitos que continuam a se insinuar nele. Manifesta-se nele a vontade de conectar coisas que não parecem pertencer ao mesmo.

A construção da narrativa se dá como um *parcours* – uma viagem através das leituras que têm encaixe. O leitor/autor é um flâneur. Ele passeia entre registros e os escolhe e edita. Dificilmente se faz um *mash-up* com exata noção de onde se quer chegar. Muitos escritores planejam seus livros a partir de uma ideia de início, meio e fim, já sabendo o que deve acontecer em cada ponto da história, e aonde querem chegar, o que querem dizer. Um *mash-up* não se faz assim. O trabalho com fontes pré-existentes leva a restrições que dão liberdade: não se sabe por onde se vai passar, aonde vai chegar, como vai terminar. É preciso se deixar levar, porém com atenção, pelas fontes.

...comecei a fazer algumas experiências com o Google lá por 2004, 2005, por curiosidade, mesmo. não tinha notícia de ninguém fazendo poemas com o Google. e bem, minha preocupação nunca é "fazer poemas", mas ver no que a coisa vai dar, sempre tentando me divertir bastante no caminho. [...] Coloquei as palavras "rimbaud shot verlaine" no google e li os resultados. eram vários textos contando a história de maneiras levemente diferentes, com algumas disparidades nas datas do ocorrido, por exemplo. recortei frases dos textos e fui montando um outro texto

intuitivamente. [...] Corta pra 2011, quando estava escrevendo os poemas de "um útero é do tamanho de um punho". decidi procurar na web textos sobre o corpo da mulher, pra ver como eram escritos, como era a linguagem, que palavras eram usadas, se havia alguma estrutura ou pensamento recorrente. E como o Google também é um termômetro da internet, resolvi procurar as frases "a mulher vai", "a mulher quer" e "a mulher pensa" pra tomar um pouco a temperatura. Me surpreendi, encontrei muitas piadas, textos machistas, preconceituosos... fiz uma seleção das frases, recortei-as e coleí para tentar buscar um sentido. (FREITAS, 2013, não paginado)

“Ver no que a coisa vai dar”. “Tentar buscar um sentido”. O *mash-up*, nas palavras de Angélica Freitas, parece uma atividade de investigação. Porém, não uma investigação à procura de algo que estará lá, nos aguardando ao final, mas uma investigação pela viabilidade de produção de discurso. O interesse reside, em grande parte, no processo. A pergunta: é possível achar sentido por entre todas essas fontes? Freitas submete assim o seu discurso ao acontecimento e o acaso, colocando-se numa posição em que não controla totalmente aquilo que irá, ela mesma, dizer. O escritor, aqui, se desresponsabiliza por parte da composição do texto – legando-o ao que as fontes lhe oferecem. Não há dúvida de que ele assina o resultado final, sendo responsável pelo mesmo. Mas aqui se manifesta um desejo de fazer com que o discurso coletivo seja parte da construção de um discurso individual. Uma vontade de escrever com os outros. Freitas torna a escrita uma atividade coletiva. Se aquilo que eu escrevo na Internet, pode ser captado pelo Google, ele pode um dia estar num poema de Freitas, sem que eu saiba. Aqui, temos uma interessante diferença do trabalho de Freitas e Stigger para o meu. Freitas e Stigger perambulam pela Internet e pela rua. A rua é um lugar onde o discurso não tem dono – ouve-se muito, vê-se muito, e, apesar da presença do corpo, não há assinatura, ou não se sabe o nome de quem está falando. Na Internet o discurso pode ou não figurar ao lado de uma assinatura, sendo assim também um discurso muitas vezes indeterminado. Já nos livros, minhas fontes para o MixLit, o discurso é ligado a uma assinatura. Não é um corpo que manifesta o discurso, como no discurso de orador, mas temos uma assinatura, um nome – apesar deste nome poder não significar nada a priori para nós. Se Freitas utilizasse referências para mostrar o local de onde retirou os versos dos seus poemas, possivelmente o caráter universal e generalizante dos poemas perderiam força. Seria uma caça às bruxas, um “apontar o dedo”, já que muitos dos versos dizem bobagens. A ausência de referências funciona até como uma forma de potencializar a ideia de

anonimato das pessoas que se manifestam na rede. Muitos acreditam que podem dizer o que quiser ali, e que se os outros se ofendem, problema deles. Angélica joga com este anonimato ao não inserir referências, fazendo ressoar em seu poema o apagamento de autoria frequente em ambiente digital. Dessa forma, insinua que o que é dito ali poderia estar na boca de qualquer um, constituindo-se num discurso geral da sociedade.

Michel Foucault diz que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2012, p.8-9). O discurso captado por Freitas é um que versa sobre uma mulher cheia de desejos, do campo afetivo e sexual ao campo familiar e financeiro. Uma das minhas impressões ao ler o poema é: diz-se muita coisa sobre a mulher. Quanta coisa essa mulher deseja! Será que todas as mulheres desejam tanta coisa assim, e essas mesmas coisas? Parece tão ridículo, num texto que pretende retratar uma mulher, dizer que “a mulher quer nextel”, ou tão machista dizer que “a mulher quer um macho que a lidere” (FREITAS, 2012, p.72). Esse tipo de discurso, posto em palavras, ficaria preso na imensidão da Internet – o excesso de documentos é também uma forma de controle, os discursos se nivelam e nenhum tem maior relevo do que o outro. Ao fazer exatamente o que Foucault diz, “selecionar, organizar e redistribuir”, Freitas atua como um operador do contra-poder, visto que ela não busca dominar o aleatório, nem esquivar sua pesada e temível materialidade, mas, pelo contrário, escancará-lo. Dizer: isso aqui existe, e é real, não é só um discursinho perdido na Internet. Dessa forma, Freitas, assim como Verônica Stigger em *Delírio de damasco*, atua contra tudo aquilo que busca esconder esse tipo de discurso, potencializando-o, ainda, ao demonstrar que para dar relevo a esse discurso, não precisa falar sobre ele, não precisa inventar frases sobre ele, basta mostrar o que as próprias pessoas andam dizendo. Em ambas as obras, o que opera é aquilo indicado pelo início do “Poema atravessado pelo manifesto sampler”:

invadir o corpo do mundo
aceitar
o
caos

atuar no esvaziamento das certezas
(MELLO, 2012, p.11)

3.5.

ESCRITA, MATÉRIA, VOZES EM PROFUSÃO

Imagino que quando bem velho – se eu ficar bem velho –, reencontrarei o puro prazer do recorte: boltarei à infância. Todas as manhãs, receberei o jornal, que recortarei linha por linha, em longas tiras de papel que colarei umas às outras e enrolarei como uma fita de máquina de escrever. Meu dia estará cheio: não lerei mais, não escreverei mais, não saberei mais nem escrever nem ler, mas estarei ligado ainda ao papel, à tesoura e à cola. (COMPAGNON, A. 2007, p.11)

Antoine Compagnon fala de recortar jornais. Reparem: ele não fala de recortar livros de literatura. Talvez esteja sugerido, inadvertidamente, o respeito que o filósofo francês dedica aos livros, bem diferente daquele que dedica aos jornais. De fato, por toda a educação, consciência, respeito e amor à literatura adquiridos, não é fácil olhar para *Guerra e paz*, *Crime e castigo*, *Folhas da relva*, *Vidas secas*, entre outros, e tomá-los como um material a ser reutilizado, como se eles não servissem, da maneira como se apresentam, aos nossos propósitos. Se amamos aquelas obras, por que, de certa forma, retalhá-las?

O próprio Compagnon diz que o recorte e a colagem são atividades que remetem a um prazer infantil. O prazer de destruir e construir, de quebrar e remontar. Uma investigação tátil. Apesar disso, não se tratam de atividades irresponsáveis. Penso na pergunta: será que um escritor dito sério, que pretende expressar-se para o mundo, não poderia identificar-se com uma maneira de produção de escrita fundada inteiramente em copiar e colar? Sobre isso, David Shields, autor de mais de três romances, fala:

Estou achando cada vez mais difícil simplesmente “escrever”. O ato de selecionar e esculpir colagens de texto ou som tornou-se minha função “artística” primeira. Gerar de fato aquele texto ou música me parece cada vez mais difícil. Ultimamente, sento com uma tela em branco e sinto que tenho que escavar bem fundo para chegar à minha própria voz e fazê-la passar por cima do coro de samples. É um sentimento muito estranho, como um maestro tentando cantar mais alto que a orquestra, e é, acredito, um sentimento novo para artistas.⁵ (SHIELDS, 2011, p.82-83)

⁵ Tradução minha.

Diante da imensa oferta, Shields luta contra a paralisia. Ele parece se sentir enterrado debaixo de tantas vozes presentes em seu cotidiano. Achar uma voz – como a chamada voz singular de um autor – parece-lhe uma tarefa hercúlea. Dessa maneira, apropria-se da voz dos outros. Quem for até o final do seu livro *Reality Hunger – A manifesto* verá, entretanto, que a fala citada acima está creditada a Brian Christian, um outro escritor americano (SHIELDS, 2011, p.215). Mas, apropriando-se dela, Shields a tornou sua também. Para qualquer leitor, a referida fala soa tão própria a Shields, tão contextualizada dentro de sua carreira como um professor que já escreveu mais de três romances, e que agora, com *Reality Hunger*, apresenta uma mistura de citações de outros autores e trechos de sua autoria, que a fala parece ser mesmo de sua autoria original, algo que sairia de sua mão, de sua caneta, de sua boca... configurando-se até mesmo num eficiente resumo do seu livro. Mas o caso é que Shields lê tanta coisa que sente que precisa atuar sobre elas, tratá-las de alguma forma para além da leitura. Ele busca construir para si uma coleção daquilo de que mais lhe toca. Quer tornar aquilo parte de si. Assim, quando lê algo, já está realizando uma atividade de pré-figuração daquilo que poderá entrar no seu próprio trabalho. Ele está selecionando matéria-prima. Está praticando a Mimesis I – pré-figurando seu universo – enquanto ao mesmo tempo pratica a Mimesis III – refigurando o lido –, ao menos mentalmente.

No *mash-up*, não se trata de escrever, mas de compor uma escrita. O texto é matéria que deverá ser tratada à maneira de uma criança que brinca com blocos, aliada à tarefa intelectual de buscar um fim específico para o texto – o que diferencia a narrativa de montagem das iniciativas como a poesia aleatória de Tristan Tzara e o dadaísmo, um estética que privilegiava a formação completamente espontânea de texto, não mediada por uma instância narrativa, e sem finais de harmonia, mas de choque. Já a busca pela seleção, edição e ordenamento, a fim de se chegar não a um fim previsto, mas um fim com certa harmonia, assemelha-se aos modos de um artesão, que precisa esculpir, de sua matéria-prima, alguma figura, e não algo não-figurativo. Aqui, desconstrução nada tem a ver com destruição.

Para Antoine Compagnon, “A citação é contato, fricção, corpo a corpo; ela é o ato que põe a mão na massa – na massa de papel” (COMPAGNON, 2007, p.28) Em consonância com esse gestual do contato, da fricção, Frederico Coelho e Mauro Gaspar tratam da escrita sampler como “uma forma de ‘dobrar’ a matéria, a

referência, o sujeito que existe e cria uma nova/outra/diferente subjetivação do texto” (COELHO & GASPAR, 2005, não paginado). Ora, se não era exatamente dobrar a matéria – a folha – que William Burroughs fazia em seus *fold-ins*, experimentos em que dobrava textos de diferentes maneiras à procura de possíveis junções e continuações não previstas nos textos originais?

O mundo contemporâneo é pródigo em apresentar sentidos (pelo menos isolados). Estamos o tempo inteiro sendo bombardeados por jornais, televisões, palestras, notícias, interpretações, que nos indicam quais sentidos devemos dar a determinado acontecimento ou objeto. O progresso das máquinas e dos meios de comunicação fez com que mais vozes pudessem ser ouvidas. Há mais livros, mais filmes, mais músicas, mais exposições, tudo existe em abundância. Vivemos uma nova condição no campo da escrita.

A abundância de textos e livros leva a crer que hoje, talvez seja mais importante saber o que não ler do que saber o que ler. Inúmeros lançamentos se juntam aos livros nas prateleiras e nos arquivos a cada semana. Como dar conta de ler tanta coisa em tão pouco tempo e criar uma relação significativa entre as experiências de leitura de cada um? *Tree of Codes* trabalha com a questão da quantidade. Ao olhar para determinado livro, pensa-se: é possível, desta quantidade de texto, retirar boa parte dele e ainda assim continuar contando uma boa história?

Tree of Codes é um romance retirado de outro romance, um “invasor de corpo”, como dizem Frederico Coelho e Mauro Gaspar. Safran Foer pegou o livro *The street of crocodiles*, de Bruno Schulz, seu livro preferido de infância, e apagou algumas passagens, deixando apenas as que ele escolheu. Essas passagens escolhidas por Safran Foer formam ainda uma narrativa, uma outra narrativa, que não é aquela de Bruno Schulz, mas a que Safran Foer desencavou a partir das palavras de Schulz. O livro de Safran Foer, obviamente, contém muitos menos palavras que o original. Graficamente e materialmente, o apagamento das palavras se produz por meio de buracos no livro. É um livro esburacado. Onde antes havia algumas palavras, agora há um vazio, um recortado, um espaço – deixando o leitor entrever a página seguinte.

A obra é uma reação à abstração, à invisibilidade ou neutralidade do meio livro. Em *Tree of Codes*, o suporte faz parte da obra, não sendo apenas um repositório para a comunicação textual. É um livro impossível de ser reproduzido

em ambiente virtual. Os buracos em cada página só têm impacto se vistos ao vivo, ao virar as páginas e perceber que os buracos criam entre-visões, lacunas, e que o livro é um objeto frágil. Ele traz um trabalho artesanal integrado em si. É um objeto de leitura, mas que não cria seu efeito somente por meio da leitura. É uma reação à abstração da matéria. Um lembrança de que o suporte livro não é apenas um suporte, mas uma materialidade em si.

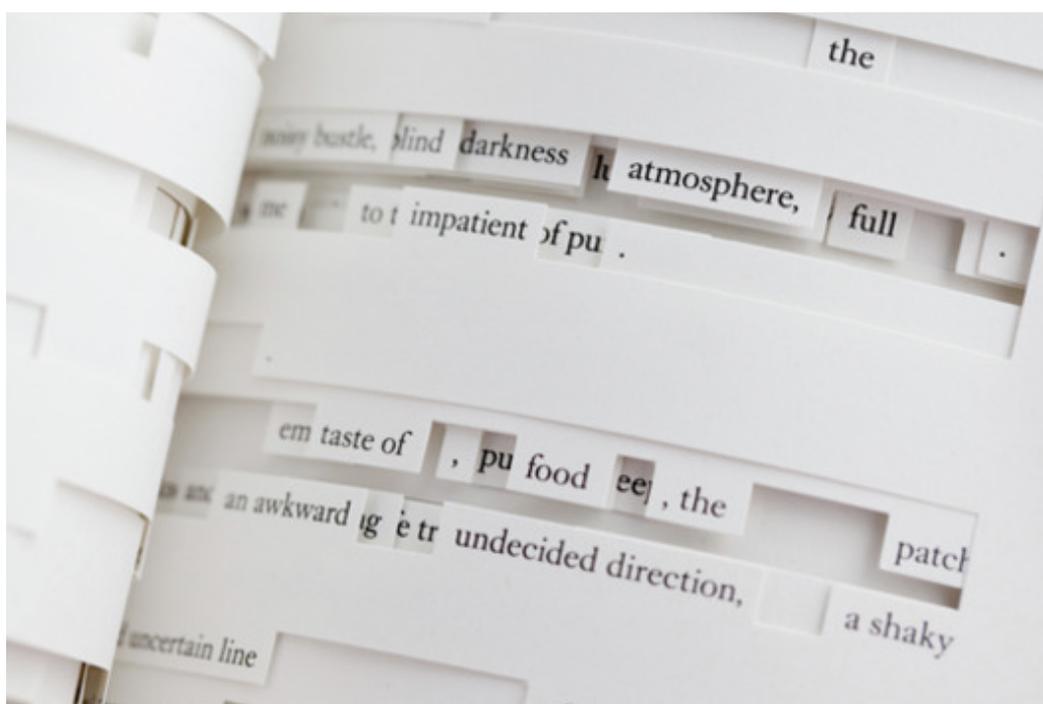


Figura 3. *Tree of Codes*, Jonathan Safran Foer, 2010.

O aspecto material do livro evoca a sensação de que em *Tree of Codes* é como se Safran Foer tirasse a carne ou as gorduras de seu livro fonte – talvez desnecessárias para um o outro leitor – e deixasse apenas o esqueleto, os ossos, o necessário para se manter de pé. Essa ideia da utilização dos ossos se relaciona com a denominação que os gregos antigos davam a um quebra-cabeça literário feito a partir da fragmentação e recomposição de versos: Ostomachion, ou seja, “batalha dos ossos”. Segundo Ausônio, gramático latino do século IV, Ostomachion era uma verdadeiro quebra-cabeça literário, a partir desse método poético do centão, que era tratado como *ludus* – de onde vem nossa atual noção de lúdico (JÚNIOR, 2011, p.187). Diz o pesquisador Márcio Meirelles Gouvêa Júnior que o próprio termo “centão”

Era conhecido em contexto romano antigo deste Catão, significando manto, cobertura de cama ou vestido feito de retalhos de tecidos e de peles de várias cores. Foi, portanto, exatamente sob a acepção de recomposição e de manejo de fragmentos desconexos que o termo alcançou sua específica formulação literária. (JÚNIOR, 2011, p.179)

Essa noção traz o texto como algo material – um jogo, um tabuleiro, um espaço onde peças colidem e se acomodam. A visão das palavras como ossos nos traz realmente para um ambiente material, o qual *Tree of Codes* não nos deixa esquecer.

Como leitor, gosto mais do livro de Safran Foer do que do de Bruno Schulz. No entanto, não se trata, em *Tree of Codes*, de confeccionar um livro melhor do que *The Street of Crocodiles*. É sim de confeccionar uma nova narrativa a partir de *The Street of Crocodiles*. Uma narrativa que habita *The Street of Crocodiles*, mas que está submersa nela, e que Safran Foer faz deslizar para fora, revelando-a por debaixo de seu original.



Figura 4. Uma etapa do desenvolvimento de *Tree of Codes*.

Em *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon nos apresenta o caso curioso de um guarda-florestal que, convidado a participar de uma pesquisa para uma revista literária, diz o seguinte sobre sua biblioteca:

É meu refúgio, uma toca diante da qual apaguei todas as pegadas – ali estou em casa. Há livros de todos os tipos, mas se você fosse abri-los ficaria surpreso. São todos incompletos, alguns não contêm mais que duas ou três folhas. Acho que se deve fazer comodamente o que se faz todos os dias; então leio com a tesoura nas mãos, desculpem-me, e corto tudo o que me desagrada. Faço assim leituras que não me ofendem jamais. De Loups (Lobos), conservei dez páginas, um pouco a menos

do que de *Voyage au Bout de la Nuit* (Viagem ao fim de noite). De Corneille, conservei todo o Polyeucte e uma parte do Cid. De meu Racine, não suprimi quase nada. De Baudelaire, conservei duzentos versos e de Mugo um pouco menos. (COMPAGNON, 2007, p.30)

O depoimento é de 1933, foi publicado em revista e no mesmo ano despertou reações iradas de um crítico parisiense e do escritor Louis-Ferdinand Céline, que mencionou o caso em seu pós-fácio na edição de *Viagem ao fim da noite* publicada naquele ano. Como reagiriam hoje?

A internet trouxe desafios enormes aos escritores contemporâneos, fazendo-os vislumbrar e conceber a linguagem de maneiras nunca antes previstas. Sua natureza é a de nos colocar cara-a-cara com uma quantidade imensurável de texto produzido. Temos hoje a noção clara de que há livros e textos demais no mundo, que nunca conseguiremos ler todos, e que cada livro é uma ínfima gota neste imenso oceano. E que cada texto é apenas uma versão. Se procurarmos por mais, acharemos outras visões sobre o mesmo assunto ou acontecimento.

Um processador digital de texto, como o Microsoft Word, nos permite apagar, reescrever, editar, com uma facilidade que não existia antes. Ao escrever, não só escrever mas gerenciamos o texto, jogando um parágrafo mais para antes ou para depois. Na máquina de escrever isso era impossível. A escrita manual, num papel, também não oferece essa possibilidade. Sabemos que dentro de cada texto incluem-se diversas outras possibilidades de texto, diversas revisões que foram feitas para que se chegasse ao texto que está à nossa frente agora. Isso estimula a noção de que cada texto guarda outros dentro de si, e que estes seriam desvendados caso praticássemos uma outra leitura por suas linhas, não mais seguindo-as conforme o autor original nos determinou. O ambiente computacional nos estimula a praticar um modo de leitura diferente daquele que um romance do século XVII estimula.

O ensaio “O êxtase da influência – Um plágio”, de Jonathan Lethem, traz um breve panorama sobre como as ideias e os textos têm sido compartilhados, reutilizados, mimetizados, duplicados, citados, apropriados e pirateados por toda a história da literatura. Em suas quase trinta páginas – e disso o leitor só fica sabendo ao final da leitura – nada do que está escrito vem dos dedos de Lethem. Tudo é uma colagem. Tudo é um *patchwriting*, ou uma escrita colcha de retalhos. Tudo é um *mash-up*. Assim como David Shields, Lethem expressa sua visão a

partir das palavras dos outros. Mas, ao contrário de Shields, Lethem expressa-se somente por meio das palavras dos outros.

A abundância de materiais, à qual o *uncreative writing* reage, prejudica a capacidade de fruição de um material por inteiro. Paul Virilio diz que vivemos hoje uma crise da dimensão do “todo”. Nossas noções habituais de superfície, limite e separação estariam dando lugar a noções de interface, permutação, intermitência e interrupção. Diz Virilio que o campo de ação aberto pela técnica e pela tecnologia “é um cujos limites objetivos não são percebidos por ninguém, campo de uma dissipação integral, destas estruturas dissipativas cuja amplitude, apesar dos estruturalistas, não podemos mais medir de estruturas dispersas e espalhadas cujas amplitudes não podemos mais medir” (VIRILIO, 2005, p.57). O filósofo francês considera que precisamos hoje rever de que maneira se estrutura nosso “espaço mental” (*ibid*, p.91-92). Na inclusão do universo digital, acredito que nosso “espaço mental” mudou. A forma como as mídias se organizam interfere e estimula a maneira como construímos nosso imaginário e nossa percepção, transformando nosso “espaço mental”. Como já dito, a unidade de percepção da leitura era o livro, um objeto com início, meio e fim. Hoje, a leitura na Internet não tem fim, ela é um punhado de links que vão levando um para o outro – hipertextos que não tem capa nem quarta-capa, apenas miolos que se ligam. Já os dispositivos eletrônicos de leitura, como o Kindle, alteram nossa unidade perceptiva do livro para a biblioteca. O Kindle não é um livro, é uma biblioteca – um dispositivo de armazenamento de textos. Textos esses que podem ser iniciados e trocados por outro a qualquer hora. Quando se sentava diante de um caderno ou de uma máquina de escrever, estávamos diante de um objeto com capacidade de armazenamento pequena (caderno) ou nenhuma capacidade de armazenamento (máquina de escrever). Nos dois, só podia se fazer duas coisas: escrever e ler aquilo que você mesmo escreveu (e na máquina, isso só se fazia enquanto se escrevia, nunca depois de já haver escrito). Hoje, sabemos que ao sentarmos diante de um computador, nunca estamos sozinhos com a nossa escrita. A capacidade de armazenamento é gigante. Atrás do arquivo Word aberto, há centenas de outros elementos. E as possibilidades não se resumem a ler e escrever. Escreve-se em meio a uma biblioteca. E porque continuar a escrever, se naquele mesmo espaço, à distância de um clique, podemos ler os grandes da história? Escrevendo no computador, estamos sempre dando ombradas em outros escritores,

pois, dizem, é preciso resistir à tentação de trocar nós mesmos pelos outros. Que tipo de leitura isso gera? E se a leitura forma o escritor, que tipo de escrita essa leitura gera? Vivemos hoje uma nova formação textual do escritor do futuro.

3.6.

COMPOSIÇÃO DE UM MixLit

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro. (SANTIAGO, 2000, p.21)

Em minha atividade de *mash-up* na série MixLit, trata-se de encontrar trechos que pedem outros: fragmentos que pedem para ser continuados. Ali onde o texto-fonte diz algo, ou seja, ali onde ele não oferece um ponto de indeterminação, seccioná-lo até que se encontre um ponto de indeterminação. Seccioná-lo até fazer com que aquilo que ele dizia não seja mais dito. Seccioná-lo até fazer com que aquilo que ele diz, seja apenas um apontar para algo, e não um dizer fechado. Para que esse trecho – a secção selecionada – seja continuado não da forma que nos prometeram no livro original, mas da forma que encontraremos para ele. Para isso, eles precisam ser nem tão abertos nem tão fechados. Precisam ser um chão, porém um chão poroso, que possa ter sequência na próxima inserção. É preciso impedi-lo de dizer aquilo que ele já diz, ajustando-o em outro contexto, de maneira que dirá outra coisa. Tomarei como exemplo o texto número 67 do meu blog MixLit, intitulado “As agruras de mamãe”. Esta narrativa curta começa com o seguinte trecho:

Estávamos apertados uns contra os outros perto da lareira quando, de repente, minha mãe se levantou, desequilibrando toda a turma; surpresos, nós a vimos dirigir-se para a porta e, movida por um obscuro impulso, escancará-la.⁶ (VILLA-FORTE, 2009-2015, não paginado)

O trecho acima oferece ao leitor algumas certezas: a) as personagens estavam bastante próximas umas das outras, b) o lugar tem uma lareira, c) o

⁶ BARBERY, Muriel. *A elegância do ouriço*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.307.

narrador fala de um coletivo, formado provavelmente por seus irmãos ou outras crianças, d) o narrador se surpreende com a atitude de sua mãe de escancarar a porta – não fica claro para ele a motivação da mãe ao fazer isso.

Havia uma situação aparentemente confortável e esta situação foi rompida, instalando-se a surpresa e, talvez mais importante para um sentido de continuação, o suspense. O ato incompreendido da mãe, ao abrir uma porta, é a chave que pede continuação. Esta continuação pode vir de diversas formas. Ela poderia ser: a) uma ação subsequente da mãe, b) uma ação subsequente do filho, c) uma ação subsequente do coletivo, d) um novo personagem que aparece na porta, talvez pelo qual a mãe esperava, e) uma atividade mental do filho interpretando as atitudes da mãe, f) uma lembrança do filho, talvez associando aquela cena a outras do passado, g) uma observação sobre os objetos do lugar, como por exemplo a porta, ou o barulho da porta ao se abrir, h) uma observação sobre a luz que entrou pela porta, ou sobre a lufada de ar, ou sobre a música que se escutava tocando lá fora, i) uma observação sobre os gestos, expressões, movimentos, roupas da mãe... Enfim, temos aí quase uma dezena de possibilidades narrativas para darmos continuidade ao trecho escolhido. Dessa maneira, esse trecho contém alto potencial de figurar como início num *mash-up* narrativo, visto que ele “fecha” uma situação e ao mesmo tempo “abre” para uma multiplicidade de continuidades.

Muriel Barbery, a autora original do trecho, continua-o da seguinte maneira:

Estávamos apertados uns contra os outros perto da lareira quando, de repente, minha mãe se levantou, desequilibrando toda a turma; surpresos, nós a vimos dirigir-se para a porta e, movida por um obscuro impulso, escancará-la. Toda aquela chuva, ah, toda aquela chuva... Na moldura da porta, imóvel, os cabelos grudados no rosto, o vestido encharcado, os sapatos cobertos de lama, o olhar parado, estava Lisette. Como minha mãe soubera?⁷ (VILLA-FORTE, 2009-2015, não paginado)

Vê-se que, até aí, o trecho foi continuado por uma mistura das opções d), g), h) e i). Isto não é uma escolha deliberada, mas uma opção cuja narrativa do seu livro pedia. Quando chegamos ao trecho acima, a narrativa do livro já se estabeleceu em grande parte: estamos na página 307 de um livro com o total de 352 páginas. Quando autores falam “o livro escreveu-se sozinho” é exatamente a

⁷ BARBERY, Muriel. *A elegância do ouriço*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.307.

isso que se referem. À certa altura, a narrativa já foi estabelecida de tal maneira que as opções de continuidade se afunilam, parecem não ser escolhidas pelo autor, mas requeridas pelo próprio texto. As possibilidades vão se afuniliando: quanto mais se escreve, menos se pode escrever. A folha em branco contém todas as possibilidades – ela contém tudo que pode acontecer. Quando se escreve, iniciam-se as restrições. Limites passam a existir. Estou falando, claro, de uma narrativa que pretende encadear ações de modo que elas não soem gratuitas. Se digo “atravessei a rua”, não posso dizer em seguida “o garçom exigiu seus dez por cento”. Ou até posso, mas terei de criar uma relação entre a situação de atravessar a rua e um garçom estar próximo de mim exigindo seus dez por cento. Talvez eu tenha ido embora de um restaurante e atravessado a rua sem pagar os dez por cento, e então o garçom tenha vindo atrás de mim exigindo sua gorjeta. Mas aí é que está: o fato de eu ter escrito “atravessei a rua” e logo “o garçom exigiu seus dez por cento” me obriga a criar uma relação entre os dois trechos, ou seja, minhas possibilidades se afunilaram: é um ponto pelo qual eu preciso passar, a produção de sentido pede isso.

No caso do *mash-up* em que usei o trecho de Muriel Barbery, continuei-o da seguinte maneira:

Estávamos apertados uns contra os outros perto da lareira quando, de repente, minha mãe se levantou, desequilibrando toda a turma; surpresos, nós a vimos dirigir-se para a porta e, movida por um obscuro impulso, escancará-la.⁸ Ela ficou ainda um tempo com um sorriso no rosto. Alçou os ombros ligeiramente. Foi à janela, o olhar cansado e vazio:

– Talvez eu deva ouvir música.⁹ (VILLA-FORTE, 2009-2015, não paginado)

Encontrei, num romance de Clarice Lispector, esse trecho que se conecta ao trecho de Muriel Barbery. Ele o “fecha”, conferindo uma reação da mãe ao seu próprio ato de abrir a porta (ficar um tempo com o sorriso no rosto, alçar os ombros) e, ao mesmo tempo, introduz uma nova situação (a mãe vai à janela e, agora, já com o olhar cansado e vazio – numa mudança súbita que acrescenta densidade à ideia de que a mãe tem rompantes que surpreendem seus filhos –, diz algo). Nova situação esta que abre possibilidades de um terceiro movimento, que

⁸ BARBERY, Muriel. *A elegância do ouriço*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.307.

⁹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.92.

pode ser uma próxima ação afirmativa da mãe, uma reação dos filhos ao que ela fala, um gesto contido dela, enfim, diversas opções.

É interessante dizer que essas opções, em teoria, são infinitas. O autor-montador pode vasculhar toda sua biblioteca até encontrar um trecho e o escolher. Os livros na prateleira são como abas na internet: teoricamente, não há limitações. Porém, na prática, não temos todos os livros do mundo à nossa disposição. Dessa maneira, o autor-montador de citações literárias em papel precisa lidar com o limite que a sua biblioteca lhe confere. O primeiro trecho o impele a continuá-lo de uma certa maneira, ao mesmo tempo, o autor-montador só poderá continuá-lo com as ferramentas das quais dispõe. O trabalho terá de ser realizado com o seu acervo, ou seja, possibilidades muito concretas, não quaisquer possibilidades imaginadas. Ele só poderá trabalhar com aquilo que já se escreveu, e disso, aquilo que ele tem ao seu dispor.

#67

MixLit

leonardo villa-forte

AS AGRURAS DE MAMÃE

Estávamos apertados uns contra os outros perto da lareira quando, de repente, minha mãe se levantou, desequilibrando toda a turma; surpresos, nós a vimos dirigir-se para a porta e, movida por um obscuro impulso, escancará-la. Ela ficou ainda um tempo com o sorriso no rosto. Alçou os ombros ligeiramente. Foi à janela, o olhar cansado e vazio:
– Talvez eu deva ouvir música.

Pôs as mãos para trás, ficou na ponta dos pés, como se quisesse enxergar algo, mas era só um gesto de irritação.

– Agora o que é que eu vou fazer? – perguntou com a voz esganiçada.

É ISSO AÍ,
MÃE. VAI EM
FRENTE E XINGA!
NÓS NÃO NOS
IMPORTAMOS!

“Quando isso acontecer, Mis’ Salim, vou saber que chegou a hora de sair de casa

Era uma maneira estranha de pensar. Mas ela era uma mulher estranha. costumava dizer que uma mulher devia se sentir feliz no seio de sua família. Mas, como disse tio Ran, o que uma mulher quer, para começar, é ter seu próprio círculo de relações, e mamãe não saía para ver ninguém.

Passava a maior parte do tempo em seu quarto, com a porta trancada por dentro, mas de vez em quando emergia numa espécie de exaltação bêbeda, voltava à costura de moldes baratos, à solidão de uma atividade cada vez mais anacrônica, sem perder o ânimo, nem o orgulho de quem passara a vida cortando e emendando tecidos. Dizia que muitas pessoas dançavam, marchavam, estudavam e se divertiam com roupas feitas por ela. “Até os mortos são enterrados com a roupa que sai daqui”, sentenciava, mostrando as mãos.

5. Bill WATERSON. *Calvin e Haroldo – E foi assim que tudo começou*. Conrad, p.49.

7. 9. 11. 14. Arthur CONAN DOYLE. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Zahar, p.93, 85, 85, 149.

6. 8. 13. V.S. NAIPAUL. *Uma curva no rio*. Companhia das Letras, pgs. 10, 10, 149.

3. 10. 15. MILTON HATOUN. *Cinzas do norte*. Companhia das Letras, pgs. 24, 18, 223.

4. 12. J.K. ROWLING. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Rocco, pgs. 137, 25.

Figura 5. As agruras de mamãe - MixLit 67. Leonardo Villa-Forte, 2012-2013.

A colagem acima contém trechos de Muriel Barbery, Clarice Lispector, Milton Hatoum, J.K. Rowling, Bill Waterson, V.S. Naipaul e A. Conan Doyle. Há quem se espante: Milton Hatoum com J.K. Rowling? Clarice Lispector com o Bill

Waterson de Calvin & Haroldo? Pois sim. “Baixa cultura” com “alta cultura”. Porém, não se trata da simples erradicação de fronteiras. De nada interessa essa tarefa – já realizada tantas vezes –, no caso desta série de colagens, se esta mistura não render um trabalho que fique de pé para além da própria mistura. Nesse caso, MixLit se encaixa perfeitamente na maneira como Vera Lúcia Follain Figueiredo caracteriza a obra pós-moderna:

Se a obra moderna de ficção era, por definição, uma obra difícil de interpretar, despertando um sentimento de estranheza, causando um choque no leitor, a obra pós-moderna quer se fazer passar como algo familiar, cabendo ao público com mais repertório desconfiar dessa familiaridade e recuperar sua dimensão complexa, encoberta por esta aparente simplicidade. (FIGUEIREDO, 2010, p.62)

Tendo começado transcrevendo os trechos de livros para um blog do trabalho na Internet, eu trabalhava como um copista, um transcritor. Depois de dois anos de transcrições do papel para o digital, entre 2009 e 2011, senti que podia atingir outras esferas que ainda não alcançava. Lembrei que quando dei uma oficina sobre o trabalho, sugerindo que praticassem o recorte e colagem, um dos participantes ressaltou como era interessante escrever recortando e colando, fisicamente, com cola e tesoura. Ali percebi qual seria o próximo passo do trabalho. Eu havia levado reproduções de páginas para serem recortadas e papéis onde os participantes colariam seus recortes por um simples motivo: não podia levar um computador para cada um para que eles transcrevessem trechos, e não podia levar minha biblioteca inteira. Assim, sendo uma atividade coletiva, tive que passar o conceito do MixLit do universo digital para o físico. Agora, na fase mais atual do trabalho, assim como em *Tree of Codes*, há a camada de reação contra a abstração da matéria. Além da diversidade não só de autorias, mas de design e tipografia. Ao percorrermos uma colagem MixLit, percebemos que cada livro utilizado tem uma fonte específica, um tamanho de letra, um espaçamento entre palavras, uma materialidade própria, cuja fonte é a própria materialidade da coleção de livros na minha estante.

Dar sentido, afinal, também significa corromper o pensamento de um autor, apropriar-se de suas frases, interpretá-las de acordo com interesses próprios. No ato de aproximar coisas distintas, estabelecem-se outros sentidos, alheios ao original. (PATO. 2012, p.51)

No caso de trabalhos como as Googlagens de Angélica Freitas, visto que a Internet não lhe dá um limite como a quantidade de livros físicos nas minhas prateleiras me dá, a autora cria ela mesma um limite, uma restrição. Angélica edtermina certas expressões que guiarão a sua busca, como “a mulher vai” ou “a mulher quer”. Assim, ao estabelecer uma premissa e um limite, Freitas se permite navegar num mar de possibilidades na Internet, e ter um elemento em comum que permite a colheita.

Fica claro que, enquanto cria, o autor de um *mash-up* – seja físico ou digital – lê. Ele realiza uma hiperleitura. A composição de uma Googlagem, assim como de um MixLit, trata-se da formação de redes não acessíveis por meio de hábitos convencionais de leitura. Esta mesma premissa está presente no trabalho *Nets*, da artista Jen Bervin. Nesta obra, Bervin tece redes entre palavras presentes em sonetos de Shakespeare. O soneto original de Shakespeare aparece em cor cinza, enquanto as palavras que Bervin ressalta aparecem em cor negra. Assim, temos figura e fundo. Dois textos em um: o soneto de Shakespeare e, por meio de coloração diferente, as palavras capturadas por Bervin da sua fonte, formando, assim, um novo texto que se destaca – o texto-trajeto de Bervin através de Shakespeare: Bervin invasora do corpo de Shakespeare. Vejo neste trabalho de Bervin uma grande generosidade. Por meio do ato de oferecer o original e o novo texto, estabelece-se um laço com a tradição sem que o novo a apague. Parece-me uma síntese formidável da ideia de que o novo não nasce do nada, mas de alguma coisa anterior, que lhe serve de base de trabalho.

Nets joga com a ideia de memória: a memória seletiva, que diante de alguns fatos, os desvanece, enquanto outros são chamados à superfície. Em *Nets*, ainda, estão presentes dois modos de pensar e de criar: o modo linear e o modo em rede. Sem hierarquias entre os dois. O trabalho de Jen Bervin é, assim, de grande delicadeza, beleza e potência.

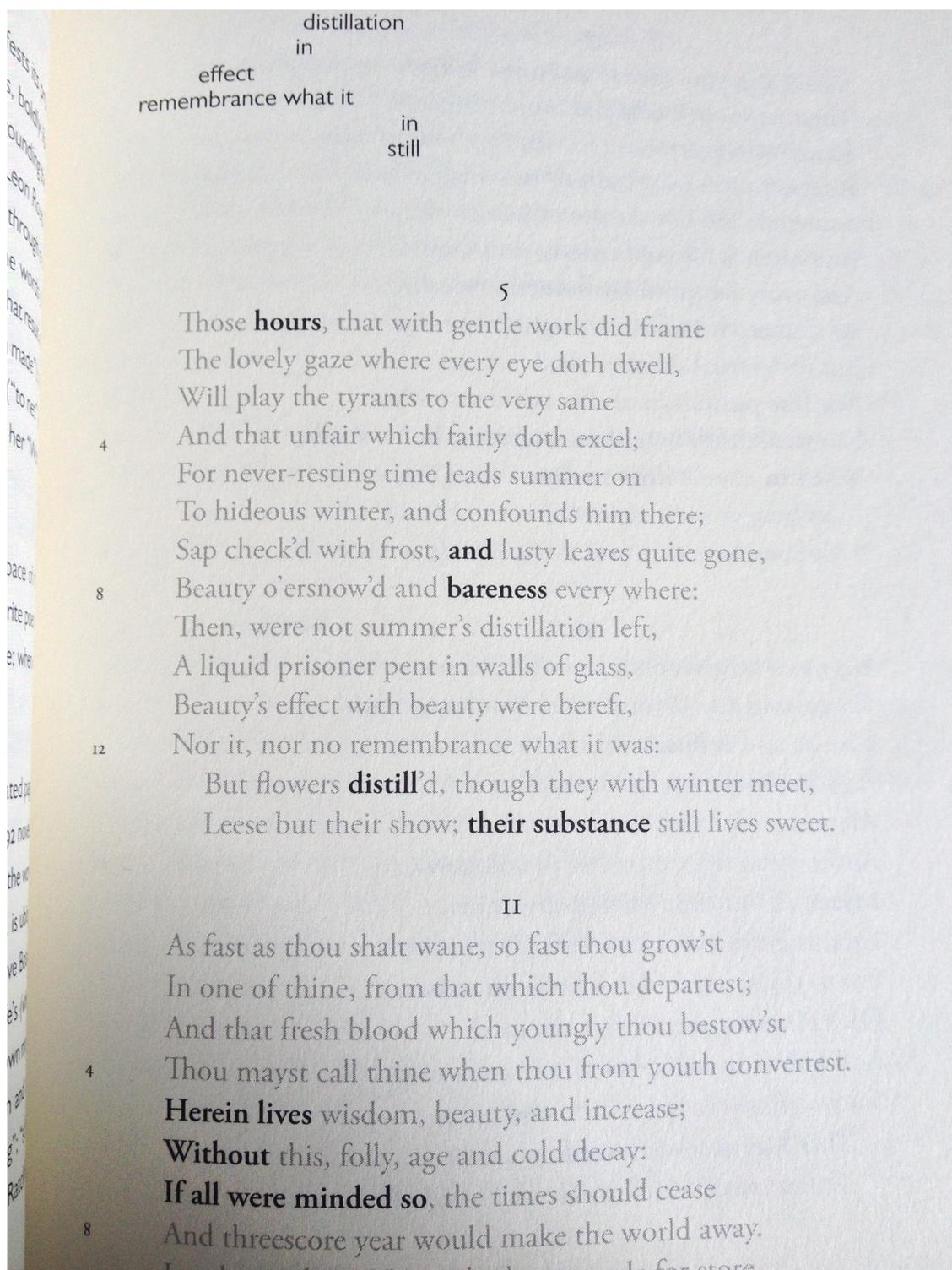


Figura 6. *Nets*. Jen Bervin, 2004.

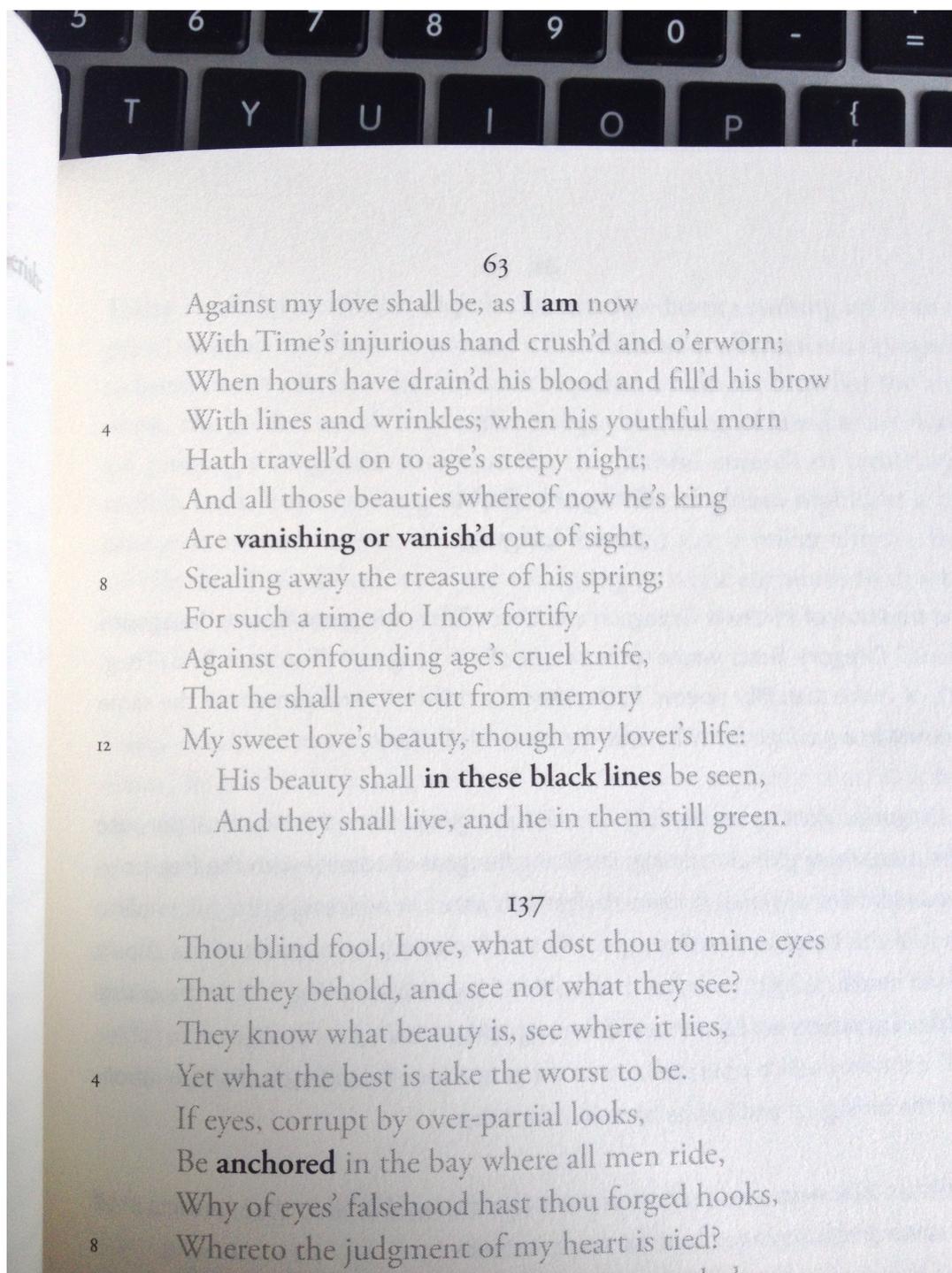


Figura 7. *Nets*. Jen Bervin, 2004.

Sabe-se que há discussões sobre a autoria de algumas obras de Shakespeare. Desde o século XVIII, estudiosos vêm apontando outros candidatos como verdadeiros autores de *Hamlet*, por exemplo. Os argumentos são principalmente dois. O primeiro: há obras atribuídas a Shakespeare cujas caligrafias apresentariam significativas diferenças. O segundo: no Renascimento

inglês, afim de manterem a privacidade, pessoas de status social elevado cogitavam publicar textos sob pseudônimo ou determinar um ator para fazer as vezes de autor em público; Shakespeare seria um desses atores que reunia em si a autoria de vários autores, tese essa que seria comprovada pelo fato de que os textos atribuídos a Shakespeare apresentam um grau de instrução, conhecimento e vocabulário incompatíveis com alguém com a história pessoal atribuída a Shakespeare, ou seja, alguém cuja origem não é a alta classe. A escolha de Jen Bervin por poemas de Shakespeare não é aleatória. A artista se lança como mais uma voz a problematizar a autoria, não por fora, mas por dentro, por meio de uma obra que já tem sua autoria discutida.

Enquanto lê Shakespeare, Bervin vai catando palavras que ressoam e que constroem ligações. Ela vai e vem, conferindo se aquelas que selecionou de fato constroem essas ligações, e assim vai alterando suas escolhas, na medida em que retorna ou prossegue a leitura do poema. Dessa forma, sua leitura não é linear. O texto destacado por Bervin oferece sim uma leitura linear. Mas como há o texto original de Shakespeare por trás, o conjunto não oferece uma ordem única para todos os leitores. De um ponto de vista topológico, o trabalho de Jen Bervin é multi-linear.

A classificação de “não-linear” que Ted Nelson conferiu aos hipertextos ficou por muito tempo sendo vista como a principal noção em jogo nesse tipo de obra, mas George P. Landow, pouco depois, começou a usar o termo “multilinear” para descrever o hipertexto (KOSKIMAA, 2000, não paginado). Landow dizia que o hipertexto oferece múltiplos caminhos de leitura, por isso, não é que ele não fosse linear, mas sim que oferecia mais de um trajeto de leitura. Em 1997, Esper Aarseth afirmou que havia acontecido um mal-entendido nesta definição conceitual do hipertexto. Para ele, enquanto Ted Nelson escreveu sobre o hipertexto de um ponto de vista de estrutura – e o hipertexto, estruturalmente e topologicamente, como rede, é não-linear –, os teóricos posteriores, como Landow, falavam da leitura empregada em hipertextos (*ibid*). E uma leitura, como uma experiência temporal, é inescapavelmente linear. Apesar de oferecer alguns caminhos diferentes para a realização da leitura, quando escolhemos um, vamos traçando um percurso linear. Mas temos consciência de que aquela é só uma possibilidade de leitura, uma forma de atualização do texto, e por isso, o termo “multilinear”.