

## 5.

### CONCLUSÃO

No ensaio intitulado “O autor como produtor”, de 1934, Walter Benjamin pensa a função do intelectual, do escritor e da obra de arte dentro do contexto social e político de certa época. Ele nos coloca duas questões profícuas para começarmos a tecer uma espécie de conclusão. Primeiro: qual a posição de determinada obra em relação às relações de produção da época? Segundo: qual a posição desta obra (literária) no interior das relações de produção literária da época? (BENJAMIN, 2012, p.131)

A segunda pergunta, de acordo com Benjamin, diz respeito à técnica literária da obra. As obras das quais tratei, como já dito algumas vezes, guardam diferenças: há a técnica do *mash-up*, a técnica do *die-cut* e a técnica do “desvio”. Todas elas são ramificações de uma família que as engloba: a cultura da apropriação. Minha hipótese, para responder à Benjamin, é a seguinte: em relação à primeira pergunta, vejo as obras tratadas aqui como completamente imersas, fazendo parte, um tanto confortáveis no caldeirão de produção da época. A apropriação, a montagem, o deslocamento, são, ao meu ver, os procedimentos mais adequados à época, ou, melhor, aqueles que estão mais “de acordo”, em consonância com o contemporâneo. Grande parte da tecnologia e da produção cultural hoje opera seguindo lógicas da cultura de apropriação e deslocamento, ou se oferece de tal forma que indica que seu público/consumidor deve se tornar seletor de menu, DJ. A propaganda e a publicidade trabalham com apropriação, desde a apropriação de desejos que estão coletivamente no ar até a de músicas conhecidas – às vezes mudando o seu terceiro ou quarto acorde para não poderem ser acusados de plágio, mas não a ponto de deixarem de criar a sensação de reconhecimento no espectador/ouvinte. A música trabalha com seleção de bases pré-existentes o tempo inteiro. O cinema trabalha com edição e montagem e a Internet com a aglutinação de todo conteúdo possível, não importa de quem, de onde, qual o contexto. O mercado da moda nos oferece tantas possibilidades de modelos, cor, caimento, tecido que transforma qualquer consumidor num seletor de conteúdo, assim como os grandes supermercados. As transmissões de televisão, muito claramente, dependendo apenas do modo como organizam sua

edição, do modo como escolhem a ordem das imagens que emitem, dizem uma coisa ou exatamente o seu contrário. As aulas nos solicitam a leitura de apenas um capítulo de um livro e passamos à próxima obra, sem termos oportunidade de conhecer o desenvolvimento de um pensamento do início ao fim e tendo que criar ligações entre coisas sobre as quais não temos noção do contexto. Os aplicativos permitem buscar parceiros afetivos/sexuais segundo a lógica do uso, da utilidade; as redes sociais nos oferecem um menu de filtros para nossas fotografias; o computador nos permite colocar essas fotos no mesmo local onde colocamos nossas músicas, filmes, trabalhos, viagens e lazeres, fazendo com que tudo isso não se diferencie mais pelos suportes..... esse conjunto de coisas parece, de uma forma ou de outra, estar fortemente conectado à técnica do *mash-up*, do deslocamento, da colagem, criando um ambiente cultural com o qual a produção de obras artísticas por meio de apropriação aparece como uma atividade completamente afinada. Elas seguem a tendência contemporânea de deslizamento entre suportes; de fim da propriedade sobre um ou outro dito; de produção colaborativa – já que muitas são feitas agrupando diversas procedências; de fácil mobilidade dos textos entre diferentes meios como celulares, livros, emails, vídeos; do forte impulso por registro e arquivo de tudo; de quebra da hierarquia entre diferentes registros, ou seja do nivelamento, ou da ausência de possíveis superioridades artísticas de uma meio sobre o outro. Assim, a escrita recreativa está numa posição de acordo com o contemporâneo, pareada com as relações de produção da nossa época.

O mesmo não vale para a posição da escrita recreativa dentro das relações de produção literária da nossa época. Quanto à segunda pergunta de Benjamin, as obras tratadas aqui criam uma verdadeira problemática no campo em que se inserem. A produção literária contemporânea pode ser caracterizada pela sua imensa diversidade. Não há hoje correntes literárias predominantes, há tendências: a autoficção, a poesia em verso livre, a mistura de diversos registros dentro de uma obra, o romance policial que busca não ser mero entretenimento. Uma coisa há em comum: o cenário geral dessa literatura que se vê editada, divulgada, comercializada em grande escala e exibida em livrarias, é aquele dos textos escritos por meio dos dedos de seus autores. Face a isso, a escrita recreativa insere uma diferença no *modus operandi* de produção.

Essa forma de produção gera trabalhos que ficam à margem do que é considerado literatura de primeira linha, na falta de termo melhor. É também uma forma de produção considerada “menor”, muitas vezes ligadas a uma ideia de não ser algo sério, uma mera brincadeira, jogo inconsequente. Não desejo um cenário onde todos escrevam a partir de apropriações. Há momentos literários que só uma escrita a partir de mão própria pode alcançar. No entanto, a literatura de apropriação não pode mais ser considerada “menor” no ambiente cultural do pós-modernismo, da era das redes, do século XXI, em que temos tantas antigas verdades sendo postas em jogo.

Uma das questões mais exploradas na literatura contemporânea é “quem eu sou?”, “do que eu sou feito?”: a questão de descoberta dos elementos que compõe e afetam certo sujeito. Esta questão está na base da composição por apropriação. Só como procedimento, independente do que está dizendo o texto, a apropriação já fala muito sobre essa questão explorada pela literatura contemporânea – seja construindo uma noção de sujeito a partir da apropriação, seja negando qualquer interesse no sujeito. Assim, a procedimento por meio do qual as obras tratadas foram geradas, traz em si, na sua base, na sua raiz, desde a largada, o questionamento que muitos textos contemporâneos, de mão própria, trazem como tema. A literatura de mão própria pode tocar nos mesmos assuntos e questões que a literatura de apropriação toca, mas não da mesma maneira, não da mesma forma.

Quanto ao texto puro, desconsiderando camadas visuais e materiais dos trabalhos, a literatura de apropriação pode apresentar-se pela igualdade: não se diferenciar de textos originais. Mas também pode apresentar-se pela completa diferença: textos que a escrita original dificilmente possibilita. Se esquecermos que são colagens e os transpormos apenas como texto para um arquivo de Word, alguns dos MixLits passam por escrita que poderia ter sido gerada sem necessidade de apropriação. Mas isso se os transpormos para Word, negligenciando o aspecto material. Sendo uma colagem visual, impossível eles terem o mesmo aspecto que têm caso fossem gerados por escrita original. O mesmo vale para *Tree of Codes* ou *Nets*, que não são apenas texto. Já as Googlagens de Angélica Freitas, estas sim poderiam facilmente passar por texto escrito de primeira mão, não de segunda. A repetição das expressões no início de cada verso seria visto como uma opção da autora sem que tivesse nada a ver com buscas no Google: seria uma questão de estilo (o que no final da contas não deixa

de ser). Difícil imaginar que a apropriação em *Delírio de damasco* passaria despercebida. Os textos são muito orais e diversos entre si, não buscam harmonia ou unidade. Numa leitura atenta, imagino eu, mesmo que num arquivo Word, não haveria como escapar da sensação de arqueologia, de agrupamento de vozes – o que nos faria suspeitar de apropriação. Já os livros de Goldsmith muito dificilmente passariam por escrita original. É claro que é possível, mas absolutamente improvável que alguém imaginasse e escrevesse *Day* ou *Traffic* sem recorrer a apropriação. Dessas maneiras, a escrita recreativa pode se instalar, em relação ao puro texto, tanto por igualdade quanto por diferença.

Ao contrário do contexto tecnológico e cultural geral, no meio literário a apropriação aparece como uma raridade e um problema. Autores “de respeito” pouco ou nunca fazem uso de apropriação direta e declarada, grandes editoras não costumam publicar, até podem achar interessante, mas muitas vezes consideram essas obras algo “menor” ou receiam possíveis problemas de direitos autorais, já o público parece ter grande interesse, visto que nessas obras se manifesta uma ligação vital da literatura com o contexto tecnológico e cultural que nos cerca hoje. Porém, a apropriação ainda soa para muitos como o caso do aluno que não conseguiu escrever a redação a tempo no prazo da escola e entrega para a professora um remendo de artigos da Wikipedia. Ou seja, um caso de “escritor amador”, um *hobby*, uma “brincadeira” de quem na realidade não sabe escrever ou não tem o que dizer.

Parece-me o contrário. Concordo com Frederico Coelho e Mauro Gaspar:

Quem trabalha com a escrita sampler não é aquele que não tem o que dizer, é aquele que tem coisas demais a dizer, tem vozes demais falando dentro de si, e as expressa musicalmente, como um fluxo, como um processador de linguagens e sensações. (COELHO & GASPAR, 2005, não paginado.)

Está claro que este estado “marginal” da apropriação não depende só da recepção de público, do interesse ou ausência de interesse de editoras, ou de interpretações proibitivas da legislação. O apropriação é tão mais interessante quanto é a habilidade do autor. Como já dito, não é apenas o fato de um trabalho ser feito por meio de apropriação que o torna interessante, mas sim a maneira como o autor maneja a linguagem da qual se apropriou, como ele trata o texto, de

que maneira engaja o leitor/pensador nas questões que apresenta, e quais questões são essas que apresenta.

Não se trata, hoje, de construir colagens e executar deslocamentos da maneira como as vanguardas históricas fizeram. Os dadaístas, por exemplo, buscavam a impossibilidade da imersão contemplativa em suas obras. Louvavam, ao contrário, a distração, eram contra a arte que requer tempo de recolhimento e avaliação. A arte dadaísta, como diz Benjamin, “convertia-se num tiro” (BENJAMIN, 2012, p.206). A colagem literária, no início do século XX, foi iluminada demais no sentido da aleatoriedade, da desconstrução e do desafio à literatura. Hoje, a colagem não é um resgate do passado – não é uma opção pelo purismo ou uma negação do atual. A colagem não é um monstro destruidor. Pensando no que Angélica Freitas, Verônica Stigger e eu fazemos, a colagem é uma maneira orgânica de lidar com a coletividade de registros textuais – orais no caso de Stigger – e produzir sentido a partir desse coletivo.

O exemplo do DJ mostra com clareza que a seleção não é um fim em si mesmo. A essência da arte do DJ é a habilidade para misturar elementos selecionados de maneira encantadora e sofisticada. Diferente do que sugere o “cortar e colar” das interfaces computacionais, que criam a ideia de que os elementos selecionados podem se combinar de uma forma simples, quase mecânica.<sup>1</sup> (MANOVICH, 2001, p.129)

Talvez o maior legado do dadaísmo tenha sido a noção de que consumir é produzir. Por meio do uso de botões e bilhetes, objetos de uso cotidiano, as vanguardas usaram da vida rasteira e seus produtos de consumo para fazer arte: quando estamos consumindo, também estamos criando. Esta noção permanece como um legado para a escrita recreativa. Por trás da seleção de certos conteúdos, sua disposição, transfiguração e edição, há uma atmosfera indicando que cada um de nós é identificado com sua estratégia pessoal de consumo de signos. Somos o que consumimos e a maneira como consumimos o que consumimos. Dessa forma, todo material já produzido, todo o museu do imaginário humano, passa a ser dado disponível para utilização futura. Não há nada que seja superior ou inferior por si: esse julgamento dependerá do uso que se faz de cada coisa. O trajeto de cada um pode oferecer uma perspectiva poética do modo como uma pessoa se situa diante da massa de textos e outros elementos produzidos e disponibilizados até a data

---

<sup>1</sup> Tradução minha.

presente. Espero ter tornado claro que este trajeto e manejo de cada um gera uma autoria. As restrições que se impõem não fazem com que o processo de apropriação deixe de ser orientado por um gosto pessoal. Para Perloff, “é importante lembrar que o texto citacional ou apropriativo, por mais que falte originalidade em suas palavras e expressões, de fato, é sempre o produto de escolhas – e, portanto, do gosto do indivíduo” (PERLOFF, 2013, p.276).

A escrita recreativa se insere no discurso de um autor e o quebra, reformulando-o à maneira de um segundo autor. A divisão entre aqueles que escrevem e aqueles que leem torna-se mais frouxa. Não faz sentido, entretanto, a defesa da escrita recreativa como uma atividade que denuncia o “autoritarismo” da obra “fechada”. Toda leitura, seja de uma obra aberta ou de uma obra que se quer fechada, corrompe o escrito. Ou seja, não há texto que não se abra a diversas interpretações. Não há texto que inviabilize a participação do leitor: há graus e diferenças de modo, mas, como diz Francisco Bosco, “toda obra de arte só passa a existir, enquanto sentido (que é para onde ela se dirige), no momento em que é atualizada pelo leitor” (BOSCO, 2013, p.418). Dessa forma, associar o autor de uma obra estruturalmente fechada a autorismo é um erro.

Toda leitura envolve interpretação e autoria por parte do leitor. O leitor empresta todo sentido que pode, à medida que as palavras do autor lhe permitem. Recortar, editar, montar é uma maneira de ir além do que, à primeira vista, aquelas palavras permitem. No entanto, ao fixar um forma, uma colagem, um livro de apropriação, este leitor apresenta uma obra segundo um modo de fazer de autor. *Tree of Codes*, por exemplo, ou *Nets*, só permitem a participação do leitor enquanto alguém que completa a proposta do autor. Há autor, tanto quanto em outras obras. As diferenças de método não apagam a autoria, mas criam novos modelos.

As formas são muitas: copiar e colar, misturar, deslocar, suprimir, ressaltar... No fundo de todas essas possibilidades, diz Francisco Bosco

há o mesmo princípio de democratização, compreendido como esvaziamento da autoria, nivelamento das hierarquias, indiferenciação entre autor e público, espectadores e participantes, atividade e passividade. É preciso entretanto dissociar essas ferramentas, efetivamente liberadoras, de um ideário democrático homogeneizante e reconciliá-las com certa ideia de autoria. (BOSCO, 2013, p.406)

É fácil contagiar-se pela promessa de que a escrita recreativa é para todos. Ela é tão para todos quanto a escrita tradicional é para todos, basta saber escrever. Entretanto, se poderia argumentar que a escrita recreativa é mais democrática: não é preciso saber escrever, apenas apertar as teclas do computador para copiar e colar ou manejar tesoura e cola. Isso não produzirá obras fortes. A decisão sobre que conteúdo selecionar, como e por quê apresentá-lo, e quais diálogos ele cria, faz toda a diferença. É a diferença, por exemplo, entre o poema “uma mulher vai”, de Angélica Freitas, e a operação de redigitar *On the road* no Twitter, que, assim como Bosco, considero uma obra fraca. Kenneth Goldsmith gosta de dizer que não se trata mais do conteúdo, mas do contexto em que o inserimos. Eu diria: nem tanto lá, nem tanto cá. *On the road* no Twitter altera o contexto, mas qual o interesse de haver *On the road* legível no Twitter? O que isto produz? Apenas a noção de que é possível fazê-lo. É pouco. Como acredito ter demonstrado aqui, os conteúdos das obras que selecionei para corpus fazem que seus deslocamentos não sejam apenas isso. Para haver obra forte, não pode ser qualquer conteúdo. A quebra de uma possível “autoridade” do autor quanto à produção de sentido de uma obra de nada serve, hoje – depois das vanguardas históricas – se ela não produzir algo que vá além da vontade de destruição. Como Bosco diz, “a relação entre autor e autoridade, ao contrário do que o radical comum convida a supor, não é de continuidade, e sim de descontinuidade e até de oposição” (BOSCO, 2013, p.405). Lembremos aqui do caráter democrático da escrita, do qual nos fala Rancière. Ao lançar-se no mundo sem um corpo o acompanhando para reclamar um sentido definitivo, o texto – ao contrário da oralidade – se presta às mais diferentes utilizações e sentidos. O fato de um texto ter um autor não torna aquele autor uma autoridade sobre a obra e suas leituras. Permanecer neste embate entre o “autoritarismo” do autor e a “democratização da produção de sentido” pelos leitores, como se estivessem em cantos opostos num ringue, é infantilizar a potencialidade do procedimento de apropriação.

A seleção, edição e deslocamento, quando feitos de maneira graciosa, vão além da problematização da noção de autor. Esta é uma problematização à qual a escrita recreativa dá continuidade, sendo tributária das vanguardas históricas e da produção teórica de Michel Foucault e Roland Barthes. No entanto, ela se manifesta num ambiente cultural totalmente diverso daquele de finais do século XIX/início do século XX e dos anos 1960. Se o contexto sempre transforma o

conteúdo, não há como algo praticado hoje ser considerado mera repetição do que já aconteceu. A pergunta é: que diferenças instalam os procedimentos e obras realizados hoje?

Creio já ter respondido em parte: *Delírio de damasco*, “3 poemas com auxílio do Google” e a série MixLit levam para outro lugar os procedimentos celebrizados pelo dadaísmo. Não se trata de pegar um jornal, uma tesoura, recortar e compor um poema aleatório. Trata-se de escrever-através, com autoria. Um autoria que, sabe-se, existe em razão das escolhas, recortes e trajetos compostos por cada um em meio ao material disponível. Diferente do texto tradicional, que se inspira ou toma outros como modelo, aqui a “fonte” está muito mais próxima do novo trabalho – ela está ali, grudada no outro trabalho, não distante. Trata-se de uma poética citacional. Ou então, da citação corrompida, como diz Dominique Gonzalez-Foerster. Mas não pelo simples ato de corromper. Não se trata de rebeldia, e sim de uma outra forma de construção.

É perigosa a ideia de Kenneth Goldsmith de que a escrita recreativa é para todos. Se for assim, a prática corre sérios riscos: ser para todos facilita a banalização. Já que todos deslocamos textos de sites para nossos arquivos, textos dos nossos arquivos para os nossos e-mails ou celulares, entre outros, não seria errado dizer que todos somos praticantes da escrita recreativa. De fato, isso é real. As diferenças do praticante para o artista são duas: reescrever como um ato corriqueiro não torna ninguém autor de nada – assim como emitir boletins de trânsito não faz da emissora de rádio uma artista. É preciso que isto seja uma escolha, visando certas potências deste ato em detrimento de outras. A outra diferença, como já dito, reside na criação de obras fortes ou fracas. Passar um texto do computador para o celular não instala nenhuma desestabilização no mundo, *a priori*. Redigir *On The Road* no Twitter não instala nenhuma diferença para além do próprio ato. Não é por qualquer um poder escrever recreativamente que a escrita recreativa se torna interessante, mas sim pelo que pode ser feito com ela e o que de fato é feito. Ou seja: seu potencial e suas realizações. Alheio à prática de misturar escritas na forma de *mash-ups* ou de traçar itinerários de leitura pessoais em meio a texto pré-existente, Kenneth Goldsmith registra o seu consumo da cultura por meio da seleção e deslocamento. A premissa de que seus livros devem valer pelo que produzem de pensamento e não pelo engajamento de leitores alcança um feito peculiar: mesmo aqueles que se pronunciam pela

desvalorização da obra de Goldsmith estão realizando o objetivo da obra: produzir pensamento sobre ela. Ao contrário do que diz Francisco Bosco, *Day, The Weather, Sports* ou *Traffic*, não retiram seu valor “do fato de que qualquer um é capaz de fazê-las” (BOSCO, 2013, p.415). Seu valor se manifesta pelas questões que põem em jogo, pelas desestabilizações e diálogos que criam, os quais julgo ter apresentado anteriormente. As obras de Goldsmith por mim selecionadas aqui, surgem assim, tanto no âmbito da literatura quanto da arte, como obras de exceção, produtoras de diferença e desestabilização, além de dizerem respeito a toda uma cultura de consumo e previsão, não só mas caracteristicamente norte-americana. Podemos dizer que enquanto Goldsmith recorre aos discursos aparentemente insípidos e pré-moldados das transmissões de rádio para realizar uma imagem dos Estados Unidos – o que se pretende pelo título do conjunto de Trilogia Americana –, Verônica Stigger e Angélica Freitas recorrem aos incensurados ditos da rua e da Internet para realizarem a arqueologia de uma linguagem do presente no Brasil. A partir do trabalho de captação e reformulação, em cada uma destas obras, está retratada uma certa época, um certo pensamento e uma certa linguagem.

*Tree of Codes* e *Nets* são obras-símbolo: trabalhos do leitor ideal de Wolfgang Iser, aquele que participa reconstruindo, reelaborando, interagindo com o texto. São a materialização da fusão entre identidades e vozes distintas, o leitor que, como Barthes, “para” de ler. Para, levanta a cabeça, e depois retorna à leitura, tendo conferido a ela um significado próprio. São obras que “escrevem a leitura”. Nelas, os buracos entre os significados do autor e do leitor estão realizados materialmente. Ali, nos recortes de *Tree of Codes*, assim como nos de *MixLit* e no jogo de figura e fundo de *Nets*, materializa-se a leitura que rasga o original, que o transforma, que o subverte, para apresentar uma outra leitura: a leitura do leitor-autor. São textos-leitura, como diz Barthes (BARTHES, 1988, p.41). Textos que mostram não de onde veio o autor e quem ele é, mas sim para onde vai a leitura.