



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 17 - dezembro de 2016

A escrita de apropriação no contexto da pós-produção

Appropriation writing in a post-production context

*Leonardo Villa-Forte**

RESUMO

Cada vez surgem mais trabalhos de texto criados não a partir da escrita de mão própria de um autor, mas da apropriação que este autor faz a partir de trechos ou até conteúdos inteiros de obras alheias ou outras fontes, como transmissões radiofônicas e edições de jornal. Em 2007, o crítico e curador francês Nicolas Bourriaud propôs a ideia de “pós-produção” para aglutinar obras de arte feitas seguindo o procedimento do *ready-made*. Em 2011, Kenneth Goldsmith, poeta, artista e professor norte-americano da Universidade da Pensilvânia, lançou o conceito de “escrita não-criativa”, transportando uma ideia semelhante para o meio textual. Com essas bases, verificaremos para onde tais práticas apontam e como podemos pensá-las no contexto mais amplo do contemporâneo, em diálogo com a internet e a avassaladora quantidade de informação que dispõe.

PALAVRAS-CHAVE: Apropriação; Autoria; Montagem; Literatura; Arte

ABSTRACT

Increasingly, it is possible to see texts which are not the product of their authors, but rather an appropriation they make of excerpts or even whole pieces of another author’s work or other sources such as radiophonic broadcasts and newspaper issues. In 2007, the French curator Nicolas Bourriaud proposed the term “post-production” to group together artworks following Marcel Duchamp’s concept of “ready-made”. In 2011, the poet and artist Kenneth Goldsmith, who is also a professor at the University of Pennsylvania, formulated the notion of “uncreative writing”, thus moving a similar idea into the textual milieu. Based on these assertions, the aim of this paper is to find out where such practices point to and how they can be conceived in a wider context of contemporaneity, in a dialogue with the Internet and the colossal amount of information it makes available.

* Doutorando pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ; Rio de Janeiro – RJ – Brasil – leovillaforte@yahoo.com.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 17 - dezembro de 2016

KEYWORDS: Appropriation; Authorship; Montage; Literature; Art

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

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

Sendo a literatura o “universo dos textos”, segundo Vilém Flusser em *A escrita* (2010) posso dizer que as obras contemporâneas que mobilizarei aqui, para pensar um tipo específico de escrita, formam em conjunto uma “literatura de apropriação”. É claro que temos antecedentes: William Burroughs inseriu trechos de vários escritores em seus romances; T.S. Elliot fez o mesmo – inclusive em línguas distintas – em seu longo poema “The Waste Land” (1922); o poeta pernambucano Sousândrade também no século XIX; as *Passagens* (2007) de Walter Benjamin incluem inúmeros trechos e

anotações provenientes de coisas que Benjamin leu, ouviu ou escutou durante suas andanças em Paris; toda a obra de Rubem Fonseca é pontuada por citações; o livro *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, e o *Dicionário de ideias feitas* (2007), de Gustave Flaubert, incluem diversos trechos de múltiplas fontes. Perguntamos então: o que nas vanguardas históricas se apresentava como uma vontade de aliar vida e arte, por meio da inserção de materiais do cotidiano na arte, questionando a sua autonomia, apresenta-se hoje como o quê?

No âmbito da literatura latina, por exemplo, o método de justapor vários trechos de fontes diferentes para formar um novo texto – uma das formas de apropriação – era chamado de “centão”: os “centões” floresceram principalmente a partir do século I d.C. Os antigos monges chineses já trabalhavam como copistas, transcrevendo enormes quantidades de texto e, às vezes, inserindo trechos seus. A descontextualização e recontextualização não são ações novas. Mas hoje, depois da expansão da ideia de autor individual, de direitos autorais, da padronização e distribuição do texto por meio da imprensa, da popularização das tecnologias digitais, entre outros acontecimentos, essas ações têm um outro significado, assim como efeitos e conseqüências diferentes, intrínsecos a nossa época e nosso estado de coisas.

A apropriação e o deslocamento de texto, hoje, parecem ter como ponto de partida o espaço mental mutante que a internet abriu para o pensamento. Com a internet e a explosão do mercado de artes e entretenimento, deparamo-nos com uma oferta cultural vastíssima. Livros, músicas, filmes, exposições, vídeos, sites... cada vez mais precisamos de um catálogo, um guia, um programa do que está aí para que possamos, com alguma clareza e discernimento, realizar nossas escolhas entre todas as opções que o mercado nos oferece. Sem algum guia ou filtro, sentimo-nos no caos.

Procura-se pela grande nova estrela da música, o grande novo ator de cinema, o grande romancista do país. Não se encontra. O “grande”, no contexto cultural da segunda metade do século XX, figurava como um nome em torno do qual havia concordância de boa parte dos meios midiáticos e das pessoas. Para que houvesse um “grande” era necessário que os meios midiáticos compartilhassem das mesmas premissas. Isso não acontece mais. Os meios que se sustentam desde aquela época até agora já não exercem a força que exerciam em termos de sugestão de um nome para ocupar o lugar de “grande”. Hoje há vários pequenos veículos. Cada um com suas premissas. Não há acordo geral. Não há símbolo intocável. Com a perda de poder dos grandes jornais e canais de televisão e a mudança da principal fonte de informação para

a internet, o que há é uma multiplicidade de fontes possíveis. E, assim, uma multiplicidade de percursos disponíveis para se adquirir uma informação ou conhecer melhor determinado assunto.

Nos anos 1990, os jovens conheciam os nomes e as músicas das bandas de rock de destaque porque, gostassem ou não, elas apareciam nos jornais e na televisão, e todos nós tínhamos contatos com as mesmas fontes. Hoje, para ilustrar com um exemplo de ordem pessoal, certo amigo me fala o nome de cinco bandas que tem escutado e eu não conheço nenhuma. Ele trilhou um caminho informacional diverso do meu. Recorreu a outras fontes, às quais eu não recorri. É provável até que eu estivesse ouvindo pela primeira vez não somente os nomes das bandas como também os nomes das fontes por meio das quais ele conheceu essas bandas. Estimulando a busca e realização de um percurso único pessoal, de modo diferente do da programação da televisão, o surgimento da rede gera novas formas de saber. A partir desse novo contexto, deduzimos novos modos de produção e novos modos de recepção. A leitura e a escrita entram nesse fluxo. Nunca antes os modos de produção e de recepção estiveram tão próximos, alimentando incessantemente um ao outro.

Para pensarmos essa retroalimentação entre os polos de produção e consumo, Eduardo Navas apresenta um gráfico com duas camadas (2013). A primeira camada é aquela dos materiais novos que são introduzidos no mundo. Como “materiais novos”, entende-se: um novo filme, programa, teoria científica. Objetos distintos um do outro, cada um com sua especificidade, produzidos a partir de duas etapas: pesquisa e desenvolvimento. Usando os conceitos de Mímeses I, II e III de Paul Ricoeur (1994), essas duas etapas (pesquisa e desenvolvimento) seriam algo semelhante à Mímesis I (Fábula/Mundo/Pré-figuração). Quando o produto está pronto, equivale à Mímesis II (Sjuzet/Discurso/Configuração). Voltando ao esquema de Eduardo Navas, aquele com duas camadas onde a primeira é a de produção, a segunda camada é aquela que se revela quando esse novo material (novo produto) adquire valor cultural – passando a circular por certo número de pessoas que compõem determinados grupos. Essas pessoas se apropriam daquele material novo e o reintroduzem na cultura de diferentes maneiras: comentando aquele material, criticando-o, ou remixando-o (todos atos de citação). Essa é a camada que representa a Mímesis III (Recepção/Apropriação/Refiguração).

As duas camadas, de produção e recepção, passaram por quatro fases, segundo Eduardo Navas (2013). Antes do modernismo, a distância entre as duas camadas era grande. O tempo entre o momento em que um novo material era introduzido no mundo e

o momento em que esse material adquiria valor cultural, sendo reutilizado e reintroduzido na cultura, fazia-se extenso. De fato, essa distância temporal era tão extensa que dificultava a percepção dos reaproveitamentos. Não se podia estar certo de que determinado material era um reaproveitamento de outro, ou de que um produto não era “original” e, sim, uma reprodução. O tempo entre a introdução do material no mundo, a valorização cultural dele e a reintrodução por meio de seus receptores/apropriadores apagava esses sinais.

No início do século XX, com o aumento da eficiência produtiva e com o desenvolvimento de meios de comunicação mais ágeis – que diminuem o tempo de espera, o tempo entre uma coisa e outra –, as duas camadas teriam passado a se tocar, marca essa da estética do modernismo, como podemos ver na obra de Kurt Schwitters, pródiga em reutilizar materiais dados como descartáveis, como bilhetes de trem. Mal os bilhetes de trem haviam sido emitidos, já figuravam numa obra de Schwitters. De lá para cá, essa troca entre as camadas de produção e recepção só foi aumentando.

No pós-modernismo teria se cristalizado a percepção de uma relação entre as duas camadas. Tornou-se evidente que havia uma reciclagem de materiais acontecendo. Essa reciclagem era evidenciada pela análise de obras como “A fonte”, de Duchamp, as pinturas-colagens de Picasso e a poesia de T.S. Eliot ou de Joaquim Sôsa. Hoje, essa nuvem entre as duas camadas teria se tornado um imenso conjunto agregador, quase apagando os terrenos que eram exclusivos de uma ou de outra. O diálogo e a troca entre as duas tornou-se muito frequente e eficiente.

A primeira camada, onde pesquisa e desenvolvimento se dão, pode hoje ser testada quase que imediatamente. A equipe de produção de um filme novo lança ao mundo um *trailer* desse filme, ou uma pequena sequência, um clipe, e, a partir das mídias sociais, esse fragmento já terá uma recepção e poderá ser apropriado para uma reutilização – como criação de legendas, mudança dos diálogos, deslocamento e recontextualização. Por meio dessa recepção, a fonte produtora do filme original repensa, confirma, altera, enfim, reorienta a continuação do processo de produção e distribuição do seu material. Ou seja, parte do filme terá sido recepcionada e apropriada antes mesmo de o filme ficar pronto. A Reconfiguração, ativada por aqueles que tiveram contato com parte da obra, provoca mudanças na Configuração da obra, desligando-a assim de sua Pré-figuração inicial, usando os conceitos de Paul Ricoeur. Trata-se da desestabilização total das categorias separadas de Mimesis I, Mimesis II e Mimesis III.

Temos aqui uma quebra na teoria clássica que coloca emissor de um lado e receptor do outro, e uma mensagem (fixa) no meio.

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

Um dia na vida (2010) é um filme de Eduardo Coutinho. Está incluído em sua videografia. Se é um filme de Eduardo Coutinho, nada mais natural que lançá-lo em circuito comercial ou vendê-lo em cópias de DVD no mercado de audiovisual. Não é o caso. Está proibido. Trata-se de uma obra de montagem. Os pedaços que Coutinho montou não foram originalmente criados por ele. Nesse filme, Coutinho realiza o papel de autor-apropriador e autor-montador. Os direitos de cada “cena” não são de Coutinho. Coutinho retrabalha as cenas que ele captou de um dia inteiro de transmissão televisiva, incluindo diferentes canais veiculados no Brasil. Ele toma a informação midiática como um dado, uma massa, a qual ele remodela, a partir das suas próprias intenções. Coutinho realiza uma obra por meio de todo o conteúdo televisivo que alcança um espectador. Em vez de apenas assistir, Coutinho transforma o que assiste. Torna-se um outro tipo de espectador, um espectador-criador, e, logo, emissor. E, com a mesma matéria, diz algo diferente do que era dito pela fonte original.

A onda de informação, que nos alcança em qualquer lugar por conta de nossos aparelhos móveis, leva a um sentimento de exaustão: estamos soterrados em discursos. Para que criar algo a mais? Gumbrecht diz que no mundo não precisamos de mais pessoas produzindo “um pouco mais de sentido” (2010, p. 133-4). Atacados por tantas informações, é preciso fazer com que elas não nos caem e nós falemos por elas. É preciso criar percursos por entre essa massa para criar algum sentido pessoal, exatamente como Eduardo Coutinho faz. Assim, devolvemos, na forma de apropriação, aquele texto ou vídeo, porém com o sentido que nós queremos conferir a ele, e não o original. Assim, sentimo-nos fazendo parte da comunidade e conseguimos não ficar soterrados pelo discurso dos outros. A internet trouxe uma noção sem precedentes da quantidade de texto que há no mundo e o quanto temos à nossa disposição. Para que escrever à mão, manufaturando coisas novas, se podemos manejar as antigas, fazendo-as deslizarem sobre si, para dizer coisas diferentes?

Textos estão por todos os lugares, podendo ir de um local ao outro muito rapidamente. As funções que o homem atribui ao meio tecnológico contribuem para

facilitar o deslizamento ao reunir, num único suporte, textos, vídeos, músicas, fotos e outros materiais. Na tela, todos são abertos imediatamente e ficam uns ao lado dos outros, podendo ser, inclusive, tratados num mesmo programa, como os de edição de vídeo, que aceitam música, imagem e texto fazendo um deslizar sobre o outro, quebrando a rigidez das fronteiras. Roger Chartier diz que

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

Se é possível copiar o trecho de uma notícia num site jornalístico na internet e passar isso a um amigo via e-mail, por que não copiar trechos de romances, contos ou poemas, ou trechos de outros meios e tipos de registros e compor romances, contos e poemas com eles? Ao colocar lado a lado, em sites e janelas de navegadores, ou seja, no mesmo suporte e quase sob o mesmo formato de apresentação, textos de naturezas diferentes, é enfraquecida a distinção entre eles por qualquer categoria externa ao próprio texto como uma sequência de letras e palavras. A diferenciação por suporte simplesmente desaparece. Em um computador, do ponto de vista da distribuição e do suporte, a obra literária tem o mesmo *status* de um convite de casamento.

Os trabalhos do poeta, artista e professor norte-americano Kenneth Goldsmith, como *Day* (2003) e *Traffic* (2007), inserem-se exatamente nesse espaço, a indistinção produzida no ambiente digital é trazida para o meio material: um livro pode ser o suporte tanto de uma história ficcional quanto de uma edição completa de um jornal

diário, ou ainda, o suporte para a transmissão (agora em texto) de dois dias de boletins sobre o andamento do trânsito em Nova York (refiro-me às obras *Day* e *Traffic*). A natureza do suporte e a do conteúdo que se afigura nele entra em discussão. Não há um suporte específico para o áudio. Pode ser o ouvido do receptor, pode ser o *hard drive* de Kenneth Goldsmith, pode ser um arquivo de Word em seu computador e, se transcrito, pode ser um livro. Boletins de trânsito completos... nada mais que isso (refiro-me a *Traffic*). Seria isto texto digno para ocupar um livro inteiro? Goldsmith adota a inespecificidade de suportes do meio digital como tática artística. Se o computador nivela todos os arquivos de texto em formato digital, ele nivelará textos – provindos de diferentes universos – no formato livro.

Outras estratégias de apropriação são vistas em *Delírio de damasco* (2012), de Verônica Stigger. A autora apropria-se de falas ouvidas pela rua e faz do seu livro inteiro uma coleção dessas frases. Em “3 poemas feitos com auxílio do Google”, uma seção do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), Angélica Freitas seleciona trechos de textos achados via busca no Google e os edita e remaneja. Na série de *mash-ups* MixLit, feita por mim num blog homônimo e depois vertida para colagens físicas, sigo a mesma lógica dos antigos “centões” e aproprio-me de trechos de diversos livros e autores a fim de gerar novas narrativas curtas. Todas essas obras se compõem pela aglutinação de palavras emprestadas de outros locais de origem. Uma obra textual que inclua diversas fontes torna porosas as suas margens, pois aponta para o fora de si. Ela parece maleável, como se fosse eternamente uma obra inacabada. A impressão é a de que poderia continuar servindo-se de novas fontes, editando-as, jogando-as para dentro de si.

A respeito da ficção de Rubem Fonseca, Vera Follain Figueiredo diz que “[...] o jogo constante de remissões a outros textos fluidifica as margens que delimitariam a sua interioridade.” (2003, p. 12). No entanto, não é certo que podemos chamar o que acontece nas obras mencionadas aqui de “remissões a outros textos”. O que parece mais provável é que elas “presentificam os outros textos”, já que elas remetem, sim, a outros textos, mas, ao mesmo tempo, não somente remetem como “são” o próprio outro texto. Remetem porque são e apontam, não porque somente apontam.

É claro que na obra de Stigger e na de Freitas há uma brecha fabuladora, pois não podemos verificar de fato a procedência de cada fragmento apresentado. Já na de Goldsmith podemos recorrer ao áudio original ou à edição original do jornal, e na minha série MixLit também, pois ela é toda feita com as referências indicadas, como se fossem

um mapa de leitura que indica ao leitor o caminho percorrido, leitor este que poderá ir às fontes e checá-las. As fontes, aqui, são trazidas para dentro, fazem parte do trabalho.

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

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

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

Goldsmith, Stigger, Freitas e outros que poderíamos incluir aqui, como Jonathan Safran Foer (*Tree of Codes*, 2011) e Jen Bervin (*Nets*, 2004), estão tateando a partir desta pergunta: “O que fazer com isso”? Seja o “isso” o texto de jornal, o texto de internet, a fala que nos chega aos ouvidos, o texto dos vários livros, ou a transmissão radiofônica – estamos reagindo a esse excesso de informação que se tornou mais abundante e claro com o advento da internet, visto que hoje não é preciso ir à livraria ou

¹ If it's a matter of simply cutting and pasting the entire Internet into a Microsoft Word document, then what becomes important is what you – the author – decides to choose. Success lies in knowing what to include and – more important – what to leave out.

à biblioteca para ter acesso a livros, e podemos muito bem ouvir rádio pela internet, assim como ler o jornal. Dessa forma, crê-se que a apropriação surge hoje, com força, no ambiente textual, em dois sentidos principais.

Primeiro, a escrita deixou de ser algo que se faz com papel e tinta. Escreve-se no computador, no celular, no corpo, no ar, na parede, inclusive no papel. Para cada suporte, materiais diferentes, grafias diferentes, recursos e possibilidades diferentes. Escrever tornou-se uma ação não-específica quanto ao seu modo de fazer. A literatura de apropriação questiona o que é escrever e, portanto, ser autor de um discurso. Ela se insere nesse que é um dos debates mais acalorados de nossa época.

Segundo, a literatura de apropriação opera como uma reação ao excesso de textos – e de tantos outros elementos – no mundo. A quantidade enorme de informação joga no nosso colo a questão sobre como lidar e como produzir a partir dela. No entanto, a atividade artística não é vista hoje como apenas uma reação a esse montante imensurável. Discordando de Bourriaud, vê-se que uma das perguntas artísticas ainda é “O que fazer de novidade?”. Não exatamente posto dessa maneira, mas, sim, da maneira como Marcel Duchamp e Andy Warhol se questionaram: “Como fazer diferente?”. Os poemas da seção “3 poemas com auxílio do Google” podem não ser melhores poemas do que outros poemas presentes em *Um útero é do tamanho de um punho*, porém, com certeza, introduzem uma diferença artística em meio aos outros. *Delírio de damasco* pode não ser o melhor livro de Verônica Stigger, mas, com certeza, cria uma diferença em meio aos outros livros de sua obra como escritora. O mesmo vale para o *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, autor de dois romances muito bem recebidos por público e crítica antes de gerar seu trabalho de pós-produção. Assim como eles, Jen Bervin – que trabalha em cima dos sonetos de Shakespeare, gerando novas leituras para os mesmos em *Nets* –, Kenneth Goldsmith e eu, perguntamos: Como escrever diferentemente?

Não se trata de criar obras melhores ou de superar os predecessores. O campo artístico, televisivo, audiovisual ou literário não é mais uma barreira a ser superada, como nos tempos de *A angústia da influência*, de Harold Bloom. O estoque artístico e cultural é usado, sim, como uma loja cheia de peças e ferramentas para usar, arquivos de dados para manipular, reordenar e lançar. A tradição é aliada. Trata-se, segundo Nicolas Bourriaud, de “[...] tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento” (2009, p. 14). Aí, porém, nota-se um exagero, pois nada impede que já estivessem em

funcionamento. Pensa-se que se trata de dar a elas um novo funcionamento, um novo uso. Tomar posse delas, invadi-las, habitá-las, como *Tree of Codes* habita *The Street of Crocodiles*, livro de Bruno Schülz de onde Safran Foer suprime algumas palavras, deixando apenas outras, aquelas que ele seleciona, gerando, assim, um novo texto.

Essa forma de proceder, considerada a circulação pela música, pelas artes plásticas e pelo audiovisual, estende-se cada vez mais à literatura. O escritor argentino César Aira diz: “Ao compartilharem todas as artes o procedimento, comunicam-se entre si: comunicam-se por sua origem ou sua geração. E, ao remontarem-se às raízes, o jogo se inicia de novo”. (AIRA, 2000, p. 170). O jogo sendo reiniciado é o jogo da identidade do autor e da escrita. O jogo se reinicia com as perguntas: O que é um autor? O que é escrever? Qual a diferença entre escrever e compor uma escrita? A escrita de apropriação causa esse reinício de jogo. As palavras que temos à nossa disposição – na nossa fala – não são apropriação de palavras que ouvimos por aí, seja de nossos pais, amigos, parceiros ou desconhecidos? Qual a diferença entre uma origem e uma reprodução?

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

No Brasil, a vanguarda teve uma de suas expressões máximas no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, de 1926. Para Luiz Costa Lima, a ênfase na devoração – a necessidade cultural de devoração do outro – da antropofagia de Oswald vinha corrigir a tendência descorporizante acentuada desde o Iluminismo (1991, p. 37).

Por meio da canibalização, os valores ocidentais poderiam recuperar seu traço sensível, perdido pelo abstracionismo da razão iluminista. Vê-se um paralelo com a contemporaneidade, no sentido de que a cultura da razão talvez hoje seja expressa em alta voltagem por meio dos computadores e celulares, máquinas que não entendem o “talvez”, o “mais ou menos”, o “é uma coisa e é outra também”. Essa é justamente a preocupação de Vilém Flusser, a de que o alfabeto seja substituído pelos códigos. Nesta passagem, perderíamos a ambiguidade e a indeterminação das palavras, em troca da compreensão unívoca dos códigos.

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

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

REFERÊNCIAS

AIRA, C. La nueva escritura. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, n. 8, out. 200. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.elortiba.org%2Fdoc%2FAira%2520%2520Cesar%2520-%2520La%2520nueva%2520escritura.doc&ei=nq37VPXDlrOIsQS-_oDQCg&usg=AFQjCNGi53gyZufqRMPVjbY5Ha_z_Tkr2w&bvm=bv.87611401,d.cWc>. Acesso em: 6 set. 2016.

BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* – Volume I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 129-146.

_____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* – Volume I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

BERVIN, J. *Nets*. Nova York: Ugly Ducking Press, 2004.

BOSCO, F. A função autor hoje. In: NOVAES, A. (Org.). *O futuro não é mais o que era*. Rio de Janeiro: Edições SESC, 2013.

BOURRIAUD, N. *Pós-produção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHARTIER, R. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002.

DWORKIN, C.; GOLDSMITH, K. *Against expression: an anthology of conceptual writing*. Illinois: Northwestern University Press, 2011.

FLUSSER, V. *A escrita*. Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2011.

FIGUEIREDO, V. F. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FREITAS, A. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FOER, J. S. *Tree of Codes*. Londres: Visual editions, 2011.

GOLDSMITH, K. *Day*. Massachusetts: The Figures, 2003.

_____. *The Weather*. Los Angeles: Make Now Press, 2005.

_____. *Paragraphs on conceptual writing*. Disponível em: <http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/conceptual_paragraphs.html>. Acesso em: 6 set. 2016.

_____. *Traffic*. Los Angeles: Make Now Press, 2007.

_____. *Sports*. Los Angeles: Make Now Press, 2008.

_____. *Uncreative Writing*. Nova York: Columbia University Press, 2011.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010.

JÚNIOR, M. M. G. Ostomachion: Ausônio e a métrica dos centões latinos. *Periódico Scientia Traductionis*, Santa Catarina, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p179>> Acesso em: 6 set. 2016.

LIMA, L. C. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

NAVAS, E. *Remix theory*. Viena/Nova York: Springer, 2012.

_____. The framework of culture: remix in arts, music and literature. 8 mar. 2013. Disponível em: <<http://remixtheory.net/?p=651>>. Acesso em: 6 set. 2016.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. v. I. Campinas: Papirus, 1994.

STIGGER, V. *Delírio de damasco*. Santa Catarina: Cultura e Barbárie, 2013.

_____. Pré-histórias: arqueologia poética do presente. *Z Cultural*, ano VIII, 2013. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>>. Acesso em: 6 set. 2016.

VILLA-FORTE, L. *MixLit – O DJ da Literatura*. 2010. Disponível em: <www.mixlit.wordpress.com>. Acesso em: 6 set. 2016.

Data de submissão: 09/03/2016

Data de aprovação: 23/05/2016