

JÁ EXISTEM TEXTOS DEMAIS: AUTORIA EM TEMPOS DE CÓPIA

THERE ARE SO MANY TEXTS: AUTHORSHIP IN TIMES OF COPY

Sergio Marcone da Silva Santos¹

RESUMO: Este artigo propõe refletir sobre a questão da autoria a partir de novas práticas literárias resultantes do diálogo entre a internet e a literatura. Tomando como mote o estudo feito pela crítica Flora Süssekind (1987) sobre as afetações entre a literatura e as mudanças tecnointerindustriais nos primórdios de nosso modernismo, observamos que práticas correlatas à era digital surgiram a partir de meados do século passado, e parecem acompanhar as produções artísticas do presente: qual programadores que lidam com programas em fonte aberta, como o *Linux*, artistas propunham diminuir o fosso com *não artistas* através de trabalhos colaborativos, bem como passaram a expor o trajeto de suas composições à audiência (LADDAGA, 2012, 2013). Além disso, hoje, a aproximação entre a internet e parte da literatura também se dá a partir de um ato corriqueiro da Rede, o copie e cole, inspiração da noção de “escrita não criativa”, que prevê o uso da *cópia* de materiais já existentes apostando no gesto em detrimento do produto final (GOLDSMITH, 2015). Isso implica repensar questões como originalidade e “gênio original” (PERLOFF, 2013), uma vez que o reaproveitamento de materiais enseja obras frágeis, inacabadas, e dão uma volta no parafuso da questão da autoria. Para testar nossa hipótese, comentaremos algumas obras literárias, como *O romance luminoso*, de Mario Levrero (2018), *Day* (2003), *Traffic* (2007) e *Trânsito* (2016), de Kenneth Goldsmith (essa última *dublada* por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia), *Sessão* (2017), de Roy David Frankel, e o documentário *It’s a hard truth ain’t*, de Madeleine Sackler (2018).

PALAVRAS-CHAVE: Autoria; Escrita não criativa; internet; Kenneth Goldsmith

ABSTRACT: This article aims to establish a discussion about the authorship issue that emerges from new literary practices as a result of the dialogue between internet and literature. The motto is the study made by the literary critic Flora Süssekind (1987) on the affectations between literature and the technoindustrial changes in the beginnings of our modernism. We observe that practices related to the digital age appeared from the middle of the last century and seem to follow the current artistic productions: alike programmers dealing with open source programs, such as *Linux*, artists proposed to reduce the gap with *non-artists* through collaborative work. They also exposed to the public the creative process of their compositions (LADDAGA, 2012, 2013). In addition, currently, the approximation between the internet and part of the literature also comes from a common act of the Network, the copy-paste, which is the inspiration of the so called “uncreative writing”. It advocates the use of the copy of existing materials, betting on the gesture to the detriment of the final product (GOLDSMITH, 2015). This

¹ Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3571-1553>. E-mail: sousergiomarcone@gmail.com.

implies rethinking issues such as originality and "original genius" (Perloff, 2013), since the reuse of materials leads to fragile, unfinished works, and turns the screw of the authorship issue. To test our hypothesis, we will comment on some literary works, such as *O romance luminoso*, by Mario Levrero (2018), *Day* (2003), *Traffic* (2007) and *Trânsito*, by Kenneth Goldsmith (the latter *dubbed* by Leonardo Gandolfi and Marília Garcia), *Sessão* (2017), by Roy David Frankel and the documentary *It's a hard truth ain't* (2018), by Madeleine Sackler.

KEY WORDS: Authorship; Uncreative writing; Internet; Kenneth Goldsmith.

1. INTRODUÇÃO

“O mundo está cheio de textos mais ou menos interessantes;
não quero acrescentar mais”²
Kenneth Goldsmith

Diante da pervasividade da internet em nosso cotidiano, é inevitável que nos debrucemos sobre suas afetações, quer nos costumes, na economia, ou nas letras. Para Cristina Costa, a chamada cibercultura (a era digital) é “o estágio atual da sociedade midiática” que consiste na “substituição das mídias analógicas pelas digitais”, promovendo uma cultura de “relações estabelecidas através de redes informacionais que gerenciam as mais diversas ações humanas” (COSTA, 2002, p. 85-86).

Então, hoje, muito raramente um produto literário não passaria por uma rede informática que vai da digitalização do conteúdo à impressão, das relações profissionais e de divulgação através de e-mails e redes sociais, bem como pelas vendas feitas em plataformas *on-line*. Esses fatores sugerem não só que a produção material do livro seja computacional, como também enseja uma certa lógica cultural – um *modus operandi* – que implica repensar algumas noções, dentre elas a de autoria, objeto deste artigo.

² “El mundo está lleno de textos más o menos interesante; no quiero añadir más” (GOLDSMITH, 2015, p. 21).

Com o digital, surgiu também uma nova possibilidade de criação literária – a literatura digital –, cuja característica principal é ser produzida e fruída inteiramente na Rede. Essa literatura permite, dentre outras coisas, pensar numa modulação da figura autoral porquanto sua criação passa a ser *dividida* com outros a(u)tores. Entram em cena programadores, *designers*, engenheiros, desenhistas, a escolha da plataforma na qual se assentará a obra etc., além do *autor*. Como resultado, a autoria passa a uma descentralização em favor de um trabalho colaborativo.

Além disso, tanto essas produções quanto a grande quantidade de textos literários e não literários disponíveis na internet podem ser acessadas de vários lugares, e também copiadas, *printadas*, tornadas memes, *hackeadas* etc., diversas e repetidas vezes, subvertendo a ideia de obra acabada. Quanto à leitura desses textos, geralmente se dá aos saltos, de um *link* a outro, provocando a participação do leitor/interator/usuário não raro em páginas com efeitos *espetaculares* de imagens e sons.

Entretanto, podemos nos perguntar: qual seria a novidade dessas características se considerarmos que a literatura impressa também possui alguns dos padrões típicos do mundo digital? Haveremos de nos lembrar de *O Jogo da amarelinha*, obra de Julio Cortázar de 1963, cuja leitura não linear permite ao leitor a escolha de que caminhos percorrer tal como os cliques na Rede; ou dos poemas “mesósticos”, de John Cage, “nos quais uma frase vertical intersecciona-se com linhas de um texto horizontal” (SANTAELLA, 2012, p. 232); ou mesmo das notas de rodapé, equivalentes dos *hiperlinks*; e depreenderemos que algumas características de produções hipertextuais, aquelas cujo *texto* é estruturado na Rede e em rede, independem do suporte, logo, de que não são um privilégio do universo digital.

Chegamos, então, às duas questões que este artigo pretende explorar. Quais seriam as formas com que o digital afeta a literatura nos dias de hoje? E,

havendo uma presença das práticas da internet na produção de literatura, quais suas implicações na questão da autoria?

Para começar a respondê-las, partiremos de duas premissas. A primeira é de que algumas obras produzidas hoje, sejam elas digitais ou não, são afetadas por procedimentos característicos do mundo digital e de suas ferramentas básicas, como a prática do recorte-e-cole. Por isso acreditamos que a análise de processos *não criativos* de produção, como a *dublagem* de *Trânsito* (2016), de Kenneth Goldsmith, e o *poema Sessão* (2017), de Roy David Frankel, embora não sejam obras digitais, expõem o modo como recursos próprios a esse mundo (a produção colaborativa, a interatividade e a noção de obra inacabada) afetam os modos de pensar a autoria no presente.

A segunda é de que a técnica de cada período – e aqui nos referimos a um conjunto de procedimentos, práticas – pode afetar as produções literárias, e que isso não é algo novo na literatura.

Em *Cinematógrafo de letras – Literatura, técnica e modernização*, de Flora Süssekind (1987), podemos verificar que as mudanças tecnoindustriais ocorridas do final século XIX ao segundo decênio do século XX, como a chegada dos reclames, de *homens-sanduíche*, da fotografia, do fonógrafo e do cinematógrafo etc., passaram a uma “lógica peculiar” a partir de afetações causadas pelos novíssimos dispositivos técnicos na produção literária, a despeito dos autores que os negavam peremptoriamente.

A partir de três procedimentos básicos – *mimesis*, “estilização” e “deslocamento” – Süssekind propunha uma “história da literatura brasileira que levasse em conta suas relações com uma história dos meios e formas de comunicação”, cujas inovações afetassem “tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas e representações literárias propriamente ditas” (SÜSSEKIND, 1987, p. 26).

Para a crítica, enquanto escritores como Adolfo Werneck, em *Autofotografia* (1908), ou Guilherme de Almeida, em *Telefone* (1917), *mimetizavam analogamente* os novos aparatos tecnológicos “como se a *representação* do moderno modernizasse a obra” (SÜSSEKIND, 1987, p. 18, grifo da autora), outros, como Lima Barreto, passavam a seus textos recursos *estilísticos* próprios do jornalismo, explicitando a valorização do procedimento em lugar do texto jornalístico em si. E isso nos dá a chance, por sua vez, de pensarmos em modos de produção entre a técnica e a literatura.

Por outro lado, e na contramão dos autores que mimetizavam e estilizavam seus textos a partir dos aparatos tecnoindustriais, o terceiro procedimento elencado por Sússekind foi utilizado por aqueles que faziam uma oposição ferrenha aos novos aparatos (mas nem por isso sem deixar seus rastros), propondo que fossem *deslocados*, como no romance *Vida ociosa* (1917), de Godofredo Rangel, que em uma de suas passagens ridiculariza um aparelho *da hora*, o gramofone, ao colocá-lo para tocar sem um disco. O intuito de Rangel seria provar que o aparelho não passava de um móvel com “guinchos inexprimíveis” (SÜSSEKIND, 1987, p. 18).

Para a autora de *Papéis colados*, a lógica derivada desses três procedimentos – *mimesis*, “estilização” e “deslocamento” – passou a contaminar as formas do fazer literário porquanto incorporou à mentalidade dos homens das letras um modo de produção, de difusão e de leitura pautados pelas mudanças tecnoindustriais. A vida, como vaticinou João do Rio em 1909, seria como um “cinematógrafo colossal” no qual “cada homem teria um no crânio, [cujo] operador seria a imaginação” (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 45).

O cinematógrafo, então, seria o símbolo da maquinaria que imprimia uma nova linguagem cultural não apenas reproduzindo imagens, “mas as produz[indo] de acordo com uma sintaxe e uma *lógica peculiares*” (SÜSSEKIND, 1987, p. 135-136, grifos nossos).

Dessa forma, torna-se possível pensar uma *nova lógica peculiar* surgida a partir do diálogo entre as tecnologias digitais e algumas obras do presente, com vistas às mudanças operadas pela presença das primeiras. Para tanto, verificaremos como algumas produções culturais, a partir do século XX, passaram a se interessar por novas práticas que, muitas vezes, coadunam com esse ambiente.

2. PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS: A OBRA FRÁGIL, INACABADA

Ao arremio de práticas culturais utilizadas no seio do pós-modernismo a partir de meados do século XX³, algumas outras passaram a fazer parte das produções artísticas, e, ao que tudo indica, as acompanham até hoje.

Para o crítico argentino Reinaldo Laddaga, essas práticas emergentes apontam para uma outra lógica que prevê que “o artista deve, na medida em que lhe [seja] possível, tornar acessíveis aos seus públicos os arquivos do processo pelo qual o objeto ou o evento que comprou ou preparou chegou a acontecer” (LADDAGA, 2013, p. 211). Tal gesto atenderia à vontade das pessoas de se “mostrarem na própria nudez” (LADDAGA, 2013, p. 212), uma vez que esses indivíduos seriam instados a manter um discurso constante sobre si, seja através de produções abundantes de correspondências, formulários etc., ou em situações de negociação íntima com amantes, pais, filhos, professores e alunos (LADDAGA, 2013, p. 213).

Além disso, há um entorno social e político que clama por transparência e que transformou-se, segundo Laddaga, num “grito de batalha de mil programas de intervenção política (LADDAGA, 2013, p. 212-213). Essas características colocam esse momento em diferença com a proposta moderna,

³ Estamos falando de práticas como a utilização do pastiche, que consistia na recombinação de fragmentos do passado de forma descontextualizada, ou do uso de imagens repetidas à exaustão em telas buscando demonstrar o *domínio* e o *cansaço* do consumo capitalista, dentre outras.

bem como do entendimento da noção de pós-moderno, pela falta de caráter dramático em tais acontecimentos, de não ruptura ou fratura completa.

Consideremos *O romance luminoso*, obra do escritor uruguaio Mario Levrero, lançada em 2005, na qual descreve, em forma de diário, o dia-a-dia daquilo que culminaria na escrita de uma obra que seria um catálogo de experiências *luminosas, transcendentales* (2018). Levrero havia ganhado uma bolsa da *Fundação Guggenheim* para que terminasse sua obra, iniciada dez anos antes. No entanto, ao procrastinar a escrita, ele passa a narrar as debilidades do ano em que durou o financiamento. O resultado são mais de 500 páginas que relatam visitas a sites pornográficos, sua relação com Chl, uma mulher, e o gasto do dinheiro da bolsa com compras domésticas, como um aparelho de ar condicionado e uma poltrona. Somente as 150 páginas finais são dedicadas ao romance *luminoso* propriamente dito.

Para Laddaga, o romance acaba por ser “o dossiê desse processo” – o equivalente a uma “visita ao estúdio” do artista – organizado em conformidade com a vida (LADDAGA, 2013, p. 82-89). Além disso, confirma a tendência de os artistas estarem diante de projetos organizacionais cujas plataformas permitem montar suas próprias produções. A isso chama “autoria complexa”, a saber, a forma como “os escritores e artistas tratam as coisas que encontram em seus foros interiores como materiais às vezes raros, suscetíveis de interrogação e elaboração” (LADDAGA, 2013, p. 216-217) e que retiram de suas produções o *status* de obra *acabada*.

2.1. Obras em colaboração

Uma outra prática que emerge, a partir da década de 1970, consiste no desenvolvimento de processos colaborativos entre artistas e *não artistas*. Reinaldo Laddaga fala de um movimento de “transição” no qual um número crescente de artistas e escritores permitiu a associação, durante algum tempo,

de uma quantidade de indivíduos “de diferentes proveniências, lugares, idades [e] disciplinas” a partir da invenção de mecanismos que permitem articular processos de modificação em “coisas” locais, como a construção de um parque, a sistematização de trocas de bens e ocupações de prédios articulados a “produção de ficções, fabulações e imagens, de maneira que ambos os processos se refor[cem] mutuamente” (LADDAGA, 2012, p. 10-11).

Isso aconteceu quando artistas passaram a questionar o valor interrogativo de algumas configurações de imagens e de discursos concomitantemente ao desejo de articulá-los à exploração da substância e do significado de comunidade (LADDAGA, 2012, p. 11). Tais interpelações acabaram por minar o caráter de *isolamento* do autor, reconfigurando-o tanto como *intérprete universal* – cuja obra sempre é atribuída a *um artista, um nome* –, quanto em relação à audiência, que recepcionava o trabalho como *verdade geral*.

Assim, aquilo que Laddaga chama de um *novo regime das artes* consiste numa diminuição da distância entre artistas e *não artistas* através de processos colaborativos que associam mudanças tangíveis em entornos sociais e produções culturais.

No documentário *It's a hard truth ain't it*, a cineasta Madeleine Sackler (EUA, 2018) junta-se a detentos do Centro de Correção Pendleton, em Indiana, nos Estados Unidos, para produzir um filme nesses moldes. Nele, presidiários entrevistam e filmam uns aos outros em busca de suas histórias de vida. Ao final de cada sessão de filmagem, eles se juntam em grupo para analisar suas falas, reordenando e ressignificando os acontecimentos que os levaram até ali.

O resultado do projeto envolve não só o aprendizado e a exposição da atividade fílmica por parte dos detentos (além da manipulação da câmara e das entrevistas, há a avaliação performática de cada um, do roteiro, e palpites sobre o formato final), mas também o compartilhamento de suas experiências e afetos

provocados pelo processo de ajuda mútua, colaborativa. Ouvir e ser ouvido a partir da experiência cinematográfica os ajudam a superar dificuldades, quais sejam de entenderem a si mesmos e os outros ante os traumas que sofreram e fizeram sofrer através da violência.

Essas duas formas de produção – a que expõe os materiais do autor, e a que torna colaborativos os processos de criação –, muito se aproximam dos modos de ação e participação encontrados em projetos como a *Wikipedia*, ou em programas em fonte aberta, como o *Linux*, nos quais uma gama de colaboradores encontra-se em permanente atividade. Nesses projetos, tanto os arquivos ficam à disposição para que sejam manipulados, como também são produzidos a partir de um processo colaborativo que envolve diversos a(u)tores, visando um aprimoramento contínuo.

Podemos dizer, ainda, que essas duas formas passaram a compor uma possível *lógica cultural* a partir de meados do século XX, e que parecem se manter até o presente: a primeira, de que artistas passaram a invocar uma acessibilidade a seus arquivos, provocando uma expansão nas fronteiras do objeto artístico (obra); a outra, uma forma de trabalho em rede (autoria), cuja atuação de atores enseja um “regime prático das artes”, a saber, uma arte que aproxima autoria e fruição, prescindindo de uma demarcação disciplinadora (LADDAGA, 2012, p. 271-272), e que sugere, ainda, um desejo por parte do autor de ter sua audiência mais próxima (interatividade).

2.2. A literatura que prefere não – “escrita não criativa” e “gênio não original”

Além dessas práticas, o diálogo entre a literatura e a internet também se dá a partir de algo corriqueiro nesse ambiente – o copie e cole.

O ato de copiar e colar, que é da própria natureza da internet, coloca em circulação uma grande quantidade de informações (mensagens, textos, imagens

etc.) nos impelindo a gerenciá-la elegendo, arquivando, deletando, *pirateando*, transformando-a em outros formatos etc.; e é a partir desse *modus operandi* que alguns escritores retiram matéria-prima para suas produções. Estamos falando da noção de “escrita não criativa”, que propõe a apropriação – a *cópia* – de materiais já existentes, e que tem na internet um terreno fértil.

Capitaneada pelo poeta norte-americano Kenneth Goldsmith, a ideia de “escrita não criativa” (2015) se baseia, sobretudo, no trabalho vanguardista dos *readymade* duchampianos. Assim como Marcel Duchamp, que em sua famosa obra *Fountain* (1917), *copiou* um objeto do cotidiano, um urinol, e o *colou* num museu trocando seu valor de uso pelo valor estético, a “escrita não criativa” se utiliza da *cópia* de materiais apostando que o procedimento seja tanto ou de maior valor que o produto final.

Para Goldsmith, onde antes vigorava a “originalidade” e a “criatividade”, a partir da disseminação do uso do espaço virtual passou-se a privilegiar novas habilidades que incluem a manipulação, a administração e a eleição de “massas de linguagem” que permitem a criação de “obras que [sejam] tão expressivas e significativas como as que têm sido construídas de formas mais tradicionais”⁴ (GOLDSMITH, 2015, p. 41, tradução nossa).

Dessa forma, o poeta *não criativo*, ao eleger seu material, muito provavelmente se deparará com questões formais comuns a quaisquer outros escritores. Foi assim quando Goldsmith compôs *Day* (2003) no intuito de testar se um periódico teria propriedades literárias que, no dia-a-dia, passariam despercebidas por seus leitores.

O poeta *copiou* uma edição inteira do jornal *The New York Times* exatamente como viu: manchetes, notícias diversas, propagandas e classificados. Ele diz que além de lutar para ser o menos criativo possível, dada

⁴ “...para crear obras que son tan expresivas y significativas como aquellas que han sido construidas de formas más tradicionales” (GOLDSMITH, 2015, p. 41).

a tentação em intervir no material durante a *colagem*, também se viu diante de questões como a escolha do seu tamanho e formato, como tratar os títulos, qual a fonte que deveria ser usada quando transposto para o computador, qual tamanho deveria ter o livro, sobre qual papel deveria ser impresso etc. Contudo, ele diz, tais questionamentos acabaram por afastar as dúvidas quanto ao valor e a criatividade empreendidos na obra (GOLDSMITH, 2015, p. 173-180).

Assim, não haveria mais necessidade de o escritor escrever *criativamente*, sobretudo em época de (re)produção abundante na Rede, e isso, afirma Goldsmith, é ser poeta na contemporaneidade (GOLDSMITH, 2015, p. 181).

Ademais, o gesto de apropriação deixa à mostra o processo de produção – a “visita ao estúdio” do autor: qual material foi copiado, como foi copiado, quais os critérios da produção etc. –, ao passo que ao lançar-se sobre o que já existe confirma o caráter de obra frágil, inacabada.

Mas não só. O gesto perpetrado pelos escritores *não criativos* também põe em xeque a questão da autoria, pois mancha tanto o sentido de originalidade da obra quanto o de *gênio*, aquele cujas obras são feitas por *ele mesmo* e não *imitadas* de terceiros (*genius*, gerar, nascer).

Embora um tanto desfiguradas hoje, as noções de gênio e originalidade caminharam *pari passu* durante ao menos dois séculos. No século XVIII, o filósofo Immanuel Kant nos advertiu, na sua *Crítica da faculdade do juízo*, que “gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte” (KANT, §46, [1790], n.p.), e que o produto do qual lança mão para sua criação não poderia ser descrito ou indicado “cientificamente” quanto à sua realização, pois é a natureza que lhe fornece as regras (KANT, §46, [1790], n.p.). Além disso, o *gênio* jamais deveria “imitar” (copiar, simular) pois isso importa “aprender”, o que daria à obra um caráter mecânico, não natural (KANT, § 47, [1790], n.p.).

Na Europa do século XIX, a ideia de um indivíduo ser um gênio foi inventada e difundida, sobretudo, na Alemanha do movimento *Sturm und Drang*, e personalizada em nomes como os de Goethe e Beethoven (PERFLOFF, 2013, p. 54).

Entretanto, se voltarmos ao *Fountain* de Duchamp do início do século XX, veremos que as prerrogativas kantianas foram *desobedecidas*, entre outras coisas, pela utilização de material *não nobre* na obra (um urinol *copiado* do cotidiano), por uma *intenção* autoral notável (a dessacralização do objeto artístico) e por “considerar o espectador o agente conclusivo da obra” (ZANINI, 2018, p. 64).

Essa tendência duchampiana se radicalizou nos anos 1960 quando artistas conceituais como Dan Flavin, Yoko Ono e Joseph Kosuth, produziram “obras efêmeras” que desafiaram “a primazia do artista” e as noções tradicionais de autoria⁵ (GOLDSMITH, 2015, p. 183).

Nesse mesmo período, precisamente em 1968, dois textos seminais vieram à baila tematizando a questão da *morte autoral*. Falamos de “A morte do autor”, de Roland Barthes (2004) e “O que é um Autor?”, de Michel Foucault (2001).

Para Barthes, a “morte do autor” representa o começo daquilo que chama “escritura”, um “espaço de dimensões múltiplas” no qual o texto “é um tecido de citações, oriundas de mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). Assim, os holofotes se voltariam para o leitor, pois ele “é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma

⁵ A ideia de “escrita não criativa” também procura diminuir um *déficit* que a literatura teria com as demais artes, pois “ao contrário das artes visuais ou da música, a arquitetura ou a dança, a fotografia ou o vídeo – formas de artes que recorrem ao verbal para expressar a ‘ideia ou conceito’ em questão –, a literatura é, por definição, quase sempre constituída de linguagem: [...] desfamiliarizada e reconstruída, mas linguagem que usamos ainda assim” (PERLOFF, 2013, p. 246).

escritura”. A “unidade do texto [...] não estaria em sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 2004, p. 64).

Já Michel Foucault pensa a autoria nos termos de funcionamento dos discursos:

[U]ma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2001, p. 274)

O filósofo francês sugere, então, que o problema tradicional de determinar a origem do texto mirando seu criador cederia espaço a uma análise de sua função nos textos.

Interessa-nos pensar que as premissas desenvolvidas por Barthes e Foucault pressupõem que onde antes reinava um autor que partia de materiais primando pela originalidade, passou-se a um flerte com uma *despersonalização* autoral que coloca em xeque as questões da originalidade e do *gênio*. Nos dias atuais, essa *despersonalização* pode ser abundantemente encontrada em textos que circulam na internet – memes, apócrifos, *fakes* etc. –, cujo aspecto anônimo torna essas premissas ainda mais interessantes para se pensar a problemática da autoria hoje⁶.

Para a crítica norte-americana Marjorie Perloff – que dedica sua obra *O gênio não original*-Poesia por outros meios no novo século, a pensar as mudanças na questão gênio/originalidade (2013) –, estaríamos diante de uma

⁶ Como estamos falando de produtos novos, cabe lembrar que Roland Barthes já observava que o contato das obras literárias com outras disciplinas, como a “linguística, a antropologia, a psicanálise” ou, em nosso caso, o digital, antes de tornar-se um objeto novo, provoca um “embaraço de classificação que permite diagnosticar uma determinada mutação” através de um “deslizamento epistemológico” ou “inversão das categorias anteriores”, que acarretam “relativizar as relações do escritor, do leitor e do observador (do crítico)”. (2004, p. 65-75)

nova *inventio*, a saber, de novos pressupostos artísticos que primam pela “*citacionalidade* – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição” (PERLOFF, 2013, p. 48, grifo da autora), baseada, sobretudo, nas mudanças engendradas pela tecnologia e pela internet.

Com efeito, o que algumas produções literárias estariam apresentando hoje, a partir dessa nova *inventio*, é uma dissociação da figura do *gênio* com a originalidade através de uma “poética da falta de originalidade” (PERLOFF, 2013, p. 42), cujo fazer pressupõe “maneiras de escrever que tradicionalmente se consideravam fora do campo da prática literária: o processamento de palavras, a construção de base de dados, a reciclagem, a apropriação, o plágio intencional [...]”⁷ (GOLDSMITH, 2015, p. 22, tradução nossa).

Esse “gênio não original”, que se encontra cada vez mais próximo a programadores devido à manipulação e gerenciamento de dados, furta-se a produzir de *algo novo*, pois “o mundo já está cheio de textos”, não havendo a necessidade de que se acrescentem mais (GOLDSMITH, 2015, p. 21), ironia que explicita a valorização do gesto em lugar de seu resultado. Isso, no entanto, não quer dizer que o *gênio* esteja abolido (mesmo porque nas produções *não criativas* é notável a presença de um *eu*), mas que sua relação com a originalidade não é mais pacífica, tautológica (AZEVEDO, 2018, n.p.).

3. APROPRIAÇÕES À BRASILEIRA

Algumas obras brasileiras têm se aventurado à prática do *copie e cole*. Lançado em 2016, o livrinho *Trânsito*, de Kenneth Goldsmith, traz em sua ficha

⁷ “Como resultado, los escritores ahora exploran maneras de escribir que tradicionalmente se consideraban fuera del campo de la práctica literaria: el procesamiento de palabras, la construcción de bases de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio intencional [...]” (GOLDSMITH, 2015, p. 22).

catalográfica a informação de que a obra fora *dublada* por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia, uma dupla de autores brasileira. Ele, autor de livros como *A morte de Tonny Bennet* (2010) e *Escala Richter* (2015); ela, tradutora e autora de livros como *Um teste de resistores* (2014) e *Câmera lenta* (2017), ganhador do Prêmio Oceanos de 2018.

A obra é fruto da transcrição de três horas de boletins de tráfego de uma rádio da cidade de São Paulo, feita a cada dez minutos, com o intuito, segundo os próprios *dubladores*, de dispor uma forma de entendimento para a maior capital da América Latina não só em termos cartográficos como de “seu universo” (GANDOLFI; GARCIA, 2018, n.p.).

- 16: 05 O caminho da Marquês de São Vicente é pesado, principalmente no trecho Lapa, da praça dr. Pedro Corazza até a região da Barra Funda, esse pedaço é ruim, depois melhora. Quem vai para a Castelo pela Tietê, você pensa, ah, pela Tietê o caminho é livre. Não, não é, não é livre [...].
- 16: 15 Ayrton Senna com redução de velocidade na direção do interior, do 24 ao 25 na pista local, e pela rodovia dos Bandeirantes, trânsito lento em Campinas, do 92 ao 91, e já na chegada, próximo a São Paulo, do 25 ao 24 e do 16 até o km 13 [...]. (GOLDSMITH, 2016, p. 7-9)

Mas, o que seria uma *dublagem* na literatura? Embora a capa de *Trânsito* mantenha o nome Kenneth Goldsmith, os autores consideram uma *dublagem* “uma espécie de tradução do procedimento” feito pelo norte-americano em sua obra *Traffic*, de 2007, quando transcreveu 24 horas de boletins de trânsito captados de uma rádio da cidade de Nova Iorque em um final de semana prolongado⁸.

Dessa forma, a autoria em *Trânsito* aparece diluída em um “jogo de indistinção de vozes e assinaturas” (GANDOLFI; GARCIA, 2018, n.p.) vindas de

⁸ A obra faz parte da chamada *Trilogia de Nova Iorque*, que tem ainda *Weather* (2005), na qual transcreveu um ano de boletins diários do tempo, e *Sports* (2008), cujo procedimento consistiu na narração de cinco horas de um jogo de *baseball*.

três *eus*. Para Goldsmith, a autoria em produções que *copiam* e *colam* diversos materiais não se configura num “eu’ estável ou essencial”: “Eu sou um amálgama de muitas coisas: livros que li, filmes e programas de televisão que vi, conversas que tive, canções que cantei, amantes que amei” (GOLDSMITH, 2015, p. 129, tradução nossa). E esse *eu* muitas vezes confunde sua própria criatividade original com aquilo que já foi produzido, além de expor à audiência os materiais de sua composição.

Essa exposição de materiais à audiência remete à “visita ao estúdio” do artista de que falava Reinaldo Laddaga, visto um pouco mais acima (LADDAGA, 2013, p. 11). Para o crítico argentino, além de essa “visita” proporcionar uma visão do material que está sendo elaborado, é ali que se comprova o “estado de estúdio” (LADDAGA, 2013, p. 12-13) que permite ao próprio texto desvendar sua “casa de máquinas” (AZEVEDO; MOLINA; VIDAL, 2018, n.p.).

Essas obras geralmente trazem em sua composição “peças de imagens, textos e sons que constituem o depósito onde [autores] esperam encontrar os germes das novas composições” (LADDAGA, 2013, p. 16), constituindo-se frágeis, inacabadas. E isso parece interessar ao autor *não criativo*, sobretudo quando se propõe a organizar objetos alheios e móveis – do cotidiano, do rádio, como é o caso em *Trânsito*.

A obra *dublada* por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia modifica a questão da autoria porquanto se utiliza da *cópia* de um procedimento efetuado por outro autor, mas, no entanto, dando novos contornos à obra, sobretudo a partir de seu formato *pocket book* de 46 páginas, contra as 81 encontradas em *Traffic*, e tornando-se *legível* através de transcrições que revelam humor e o afeto dos falantes, enquanto seu arqutexto se pretende “ilegível” e “tedioso” como as crises de locomoção das grandes cidades (GOLDSMITH apud PERLOFF, 2013, p. 244).

16: 45 Esse pirocôptero eu não lembro, o pirulito pirocôptero. Sim, tinha uma hélicizinha no pauzinho do pirulito. Ah, tá. Já o sorvete de massa é o melhor, principalmente se for daquele de maquininha com os vidros coloridos e tal, mas todos têm o mesmo sabor [...]. (GOLDSMITH, 2016, p. 15)

Ademais, as *vozes indistintas* derivadas desse processo sugerem uma autoria plural, colaborativa, visto que seus a(u)tores performam ações em projetos/materiais já existentes sem a pretensão de anular umas às outras, antes agindo em caráter de *co-operação*.

Uma outra obra que aplica a noção de “escrita não criativa” é *Sessão*, publicada em 2017 pelo engenheiro e doutorando em literatura Roy David Frankel. A obra consiste na transcrição das falas dos deputados federais retiradas das cópias taquigráficas da sessão que decidiu pelo *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, em 17 de abril de 2016.

Nós estamos diante

de um dos momentos
mais importantes
da história recente deste

País.

E nesta tarde ensolarada,
neste domingo,
dia 17 de abril de 2016,
vamos fazer a história,
decidir o
que
queremos
para o futuro deste

País.

A situação é grave.
Não adianta só virar a página
desta

história, é hora de
reescrevê-la,
em busca de um novo tempo. (FRANKEL, 2017, p. 10)

Frankel, além de intervir no material *estilizando-o* em forma de poema, optou por omitir os nomes da maioria dos falantes, apostando num aspecto de anonímia. Isso sugere uma perda de autoria, pois mesmo compilada sob sua intervenção (inclusive com o nome Roy David Frankel na capa), a grande maioria dos falantes se apresenta anônima, mas não ausente, uma vez que há um grupo, um *sujeito* a quem se pode atribuir as falas embora não seja o *autor* da obra.

Frankel, agindo como catalisador de vozes, transformou-as numa só – num *núcleo responsável* composto de deputados do Congresso. Esse gesto promove nos poemas expressões de sentido irônico causadas não por quem interveio no material (Frankel), nem por quem as proferiu (deputados), mas através de uma subjetividade reduzida que indica um apagamento do(s) autor(es) – o autor desaparece para que a obra emerja, instaurando uma tensão na obra.

Calma, gente!

Eu estou
emocionado. Eu pensei
que vinha para uma reunião
política, mas vim para o encontro
de bons maridos
e bons pais.

Não fala ninguém
que é desonesto, mas quando
olho a cara, vejo bem uns cabras

que já estiveram na *Veja*,
 estiveram na Lava Jato,
 estiveram na imprensa,
 só não estiveram nas páginas
 sociais!

Portanto, em nome de 54
 milhões de

brasileiros,

eu voto não contra a
 ditadura desses
 cabras. (FRANKEL, 2017, p. 123)

Roy David Frankel explica que a não nomeação dos deputados na transcrição de suas falas surgiu como uma “possibilidade de realizar um apagamento autoral” (FRANKEL, 2018, n.p.), mas sua intenção era ir além da *morte* prevista pela dupla Barthes/Foucault: “Para ir além nessa *morte autoral*, o passo seguinte precisava ser dado: a minha própria morte. Eu não poderia surgir como entidade a emanar sentidos para a obra” (FRANKEL, 2018, n.p., grifo do autor), e para que isso ocorresse, seria preciso tentar “descolar a obra de uma pessoa biográfica” (FRANKEL, 2018, n.p.).

Com efeito, os gestos e as intenções empreendidos por Frankel enfraquecem a noção de uma autoria individual, uma vez que sua prática contribui (ou força) para um caráter de *despersonalização* autoral que preza pelo afastamento da subjetividade do *eu criador*. Com isso, um *grupo*, que tem como falantes deputados federais, passa a receber a atribuição das falas em lugar de um *gênio original*.

Muitas têm sido as alterações operadas em nosso cotidiano pela internet, e acreditamos que a literatura não passaria incólume dessas afetações. Esse trabalho procurou demonstrar, minimamente, que novas práticas literárias, surgidas do fluxo de informações e interações, acabam por gerar produtos novos, por vezes *estranhos*, que nos desafiam pensar seus modos de produção.

Esses produtos utilizam materiais já existentes, cujo trabalho voltado à colaboração e à amostra dos rastros de sua fatura, provocam uma descentralização autoral qual programadores espalhados por todos os cantos que operam em favor – e continuamente – para o aprimoramento de programas de computação em fonte aberta.

Artistas e *não artistas*, portanto, produzem a partir de reutilizações, de apropriações, sem vetar o acesso ao acervo de suas composições, trazendo para mais perto, de forma interativa, sua audiência.

Tais gestos nos fazem pensar, como fez Flora Süssekind em seu *Cinematógrafo de letras*, uma *lógica* que relaciona a internet com o fazer literário e seu desafio, dentre outras coisas, ao conceito de autoria a partir das vozes que se confundem, como em *Trânsito*, ou do *apagamento* daquele que leu e transcreveu as falas de deputados em *Sessão*.

Dessa forma, a autoria passa a uma modulação tanto no que diz respeito ao procedimento (a escolha do material, o copie e cole e as demais escolhas para a produção da obra etc.) quanto na sua relação com a originalidade, com o *eu criador*, passando ao que Marjorie Perloff chama de “gênio não original”, “aquele que nega obstinadamente a alegação de ser original” (GOLDSMITH apud PERLOFF, 2013, p. 42).

Além disso, o autor ao *copiar* e *colar* seu material em uma nova plataforma, valorizando a materialidade do texto, abre espaço para que novos sentidos emergjam a partir de sua leitura. Goldsmith sugere que a reflexão feita por esses leitores torna-se mais *democrática* porquanto cada um deles,

independentemente de sua classe, pode encontrar sua própria *verdade* a partir de uma postura crítica que avalie a obra como um produto estético, conceitual, e não (só) em seu *sentido subjacente* (fruição, interpretação etc.). Diz Goldsmith:

Passamos de assumir um público leitor a acolher um *público que reflete*. [...] Se ele entende o conceito (e os conceitos são simples), pode dialogar com este tipo de escrita sem que seja importante seu lugar geográfico, seu nível econômico, sua educação ou seu status social. É uma escrita aberta a todo mundo. (GOLDSMITH, 2015, p. 151, grifo do autor, tradução nossa)⁹

Por fim, julgamos que, a partir do que foi discutido aqui, algumas questões podem ser consideradas para refletirmos sobre a literatura de nosso tempo. Temas como a valorização do gesto, o apagamento e diluição da autoria, a colocação em xeque do *gênio original*, a necessidade de uma discussão mais abrangente acerca dos direitos de propriedade, o cansaço ou esgotamento de formas representativas, a percepção da gama de informações que nos rodeiam a partir do ato da repetição (da cópia) etc., são desafiadores, ao passo que solicitam da crítica uma renovação de fôlego para a leitura de obras produzidas em tempos de forte presença do digital, e suas práticas literárias emergentes.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene. Tradição e apropriação: *El hacedor (de Borges), Remake*, de Fernández Mallo. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Escrita não criativa e autoria – Curadoria nas práticas literárias do século XXI. e-galaxia*, 2018. *E-book*. Não paginado.

AZEVEDO, Luciene; MOLINA, Cristian; VIDAL, Paloma. Autoria na cultura do presente: apresentação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 55, set/dez, 2018. Não paginado. Disponível:

⁹ “Pasamos de asumir un público lector a acoger un *público que reflexiona*. [...] Si entiendes el concepto (y los conceptos son sencillos), puede dialogar con este tipo de escritura sin que importe tu lugar geográfico, tu nivel de ingresos, tu educación ou tu estatus social. Es una escrita abierta a todo el mundo.” (GOLDSMITH, 2015, p. 151)

<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15621/15708>.
Acessado em: 13/07/2019

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64 (Col. Roland Barthes).

COSTA, Cristina. *Ficção, comunicação e mídias*. Coord. Benjamin A. Júnior et. al. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2002.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel B. da Motta. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

FRANKEL, Roy David. Quem sou eu, o autor? Considerações sobre autoralidade como alteridade na poesia brasileira contemporânea. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Escrita não criativa e autoria – Curadoria nas práticas literárias do século XXI*. e-galaxia, 2018. *E-book*. Não paginado.

FRANKEL, Roy David. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque, 2017. Disponível: <http://www.lunaparque.com.br/single-post/2017/10/18/Download-gratuito-do-livro-Sess%C3%A3o-de-Roy-David-Frankel>. Acessado em: 27/06/2019.

GANDOLFI, Leonardo; GARCIA, Marília. Sobre a dublagem de *Trânsito* (depoimento). In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Escrita não criativa e autoria – Curadoria nas práticas literárias do século XXI*. e-galaxia, 2018. *E-book*. Não paginado.

GOLDSMITH, Kenneth. *Day*. 2003. Disponível: https://monoskop.org/images/3/3c/Goldsmith_Kenneth_Day_2003.pdf. Acessado em: 10/07/2019.

GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa*. Gestionando el lenguaje en la era digital. Trad. Alan Page. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

GOLDSMITH, Kenneth. *Traffic*. 2007. Disponível: <http://eclipsearchive.org/projects/TRAFFIC/text.html>. Acessado em: 12/06/2019.

GOLDSMITH, Kenneth. *Trânsito*. Dublado por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2016.

IT'S A HARD truth ain't it. Direção: Madeleine Sackler. Produção: Madeleine Sackler e Stacey Reiss. Pendleton: HBO Films, 2018, 74 min.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. [1790]. Não paginado. Disponível: http://www.filosofia.com.br/figuras/livros_inteiros/179.txt. Acessado em: 04/07/2019.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório: Estratégias das artes do presente*. Trad. Magda Lopes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2013.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: A formação de outra cultura das artes*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

LEVRERO, Mario. *O romance luminoso*. Trad. Antônio Xerxenesky. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. Para compreender a ciberliteratura. In: *Texto digital*, v. 8, n. 2, p. 229-240, jul./dez., 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras - literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

ZANINI, Walter. *vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. Org. Eduardo de Jesus. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

Recebido em 15/07/2019.

Aceito em 30/09/2019.