

> Kenneth Goldsmith
>> Tradução: Renan de Oliveira
>>> Tutoria Pedagógica e
Revisão: Milena Szafir

Por que Apropriação?

I Resumo: Tradução do quinto capítulo do livro *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age* (Columbia University Press, 2011), que debate as lógicas da apropriação entre as artes visuais e a literatura, da vanguarda do século XX à era digital - provocações e reflexões sobre processos de criação artística às portas do século XXI.

I Palavras - chave: Walter Benjamin. Apropriação. Internet. Poesia. Arte.

> Kenneth Goldsmith é um artista norte-americano (1961-), autor de livros de poesia e ensaios - *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, *The Body of Michael Brown*, *Uncreative Writing*, entre outros - e fundador do arquivo UbuWeb (<http://ubu.com>). De 1995 a 2010 esteve à frente de um programa na rádio WFMU. Em 2013 recebeu do MoMA o "first-ever poet laureate". É professor na Universidade da Pennsylvania (EUA).

>> Renan de Oliveira Silva é graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará (UFC).
E-mail: renan-oliveira28@hotmail.com

>>> Professora e coordenadora do Projeto Áres Audiovisuais/PPGARTES/UFC (www.projetares.art.br).
E-mail: profmilena@manifesto21.tv

Kenneth Goldsmith
Translation: Renan de Oliveira
References Tutelage and
Proofreading: Milena Szafir

Why Appropriation?

Abstract: The Portuguese translation of the fifth chapter of *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age* (Columbia University Press, 2011). Can techniques traditionally thought to be outside the scope of literature, including word processing, databasing, identity ciphery, and intensive programming, inspire the reinvention of writing? The Internet and the digital environment present writers with new challenges and opportunities to reconceive creativity, authorship, and their relationship to language. Confronted with an unprecedented amount of texts and language, writers have the opportunity to move beyond the creation of new texts and manage, parse, appropriate, and reconstruct those that already exist.

Examining a wide range of texts and techniques, including the use of Google searches to create poetry, the appropriation of courtroom testimony, and the possibility of robo-poetics, Goldsmith joins this recent work to practices that date back to the early twentieth century. Writers and artists such as Walter Benjamin, Gertrude Stein, James Joyce, and Andy Warhol embodied an ethos in which the construction or conception of a text was just as important as the resultant text itself. By extending this tradition into the digital realm, uncreative writing offers new ways of thinking about identity and the making of meaning.

Keywords: Walter Benjamin. Appropriation. Web. Poetry. Art.

1 Tradução literal do termo utilizado por Goldsmith (e título deste seu livro), em debate com outros pesquisadores da área da literatura como Marjorie Perloff, por exemplo: *uncreative writing, unoriginal genius*. (N. Rev.)

2 Título do livro publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo em 2007 (ISBN 8570604211) < <https://livraria.imprensaoficial.com.br/passagens.html> >

3 Títulos do livro de Walter Benjamin nas suas versões em alemão (original) e na tradução em inglês, respectivamente. Vide < <https://monoskop.org/> >

4 O autor utiliza-se do vocábulo *undigested* que poderia ter sido traduzido como “indigesta”. No entanto, na língua portuguesa tal adjetivo pode causar incompreensões (ou compreensões errôneas) sobre esta obra de Walter Benjamin; assim, optamos pela interpretação através de seu sinônimo: “*not thought*” ou “*ununderstood*” < <https://www.freethesaurus.com/undigested> > (N.Rev.)

O maior livro de *escrita descritiva*¹ já foi escrito. De 1927 a 1940, Walter Benjamin sintetizou muitas ideias com as quais vinha trabalhando ao longo de sua carreira em um trabalho singular que passou a ser chamado “Passagens”² (*Passagenwerk* ou *The Arcades Project*³). Muitos têm argumentado que ele nada mais é do que centenas de páginas de anotações para um trabalho não realizado por um pensamento coeso, apenas uma pilha de fragmentos e esboços. No entanto, outros vêm alegando que este é um trabalho inovador de citação e apropriação ao longo de mil páginas – ou seja, tão radical nesta sua forma *não-digerida*⁴, que é impossível pensar em outro trabalho na história da literatura que adote tal abordagem. Trata-se de um formidável esforço: muito do que está no livro não foi escrito por Benjamin; pelo contrário, ele simplesmente copiou textos escritos por outros de uma pilha de livros da biblioteca, com alguns trechos estendendo-se em várias páginas. Ainda assim, as convenções [acadêmicas] permanecem: cada inserção é citada corretamente, e a própria “voz” de Benjamin insere-se com brilho e comentários geniais sobre o que está sendo copiado.

Com todas as quebras e torções da linguagem do século XX e as centenas de novas formas propostas para ficção e poesia, nunca ocorreu a alguém pegar as palavras de outras pessoas e apresentá-las como suas. Borges propôs isso sob a forma de Pierre Menard, mas nem mesmo Menard copiou – ele escreveu o mesmo livro que Cervantes por acaso, sem nenhum conhecimento prévio. Pura coincidência, um fantástico golpe de

5 No original, *a tragically bad sense of timing* (N.Rev.)

mestre combinado com um péssimo senso temporâneo⁵.

O gesto de Benjamin levanta muitas questões sobre a natureza da autoria e a maneira de construir literatura: todo o material cultural não é compartilhado? As novas obras construídas a partir de obras preexistentes, sejam estas reconhecidas ou não? Os escritores não estão se apropriando desde os tempos mais remotos? E quanto às estratégias de colagem e pastiche já tão bem digeridas? Tudo isso já não foi feito antes? E, caso já tenham sido feitas, é necessário fazê-las novamente? Qual a diferença entre apropriação e colagem?

Um bom local para se iniciar a procura por respostas é nas artes visuais, onde práticas de apropriação foram testadas e digeridas ao longo do século XX. Particularmente nas abordagens de Duchamp e Picasso, que estavam reagindo às mudanças na produção industrial do século anterior e suas tecnologias subseqüentes, em particular a câmera. Uma analogia útil é Picasso como uma vela e Duchamp como um espelho. A luz da vela nos atrai para o seu brilho caloroso, mantendo-nos fascinados por sua beleza, enquanto a refletividade fria do espelho nos afasta do objeto, atirando-nos de volta para nós mesmos.

A obra “Natureza-morta com cadeira de palha”⁶ (1911-12) de Picasso, incorpora um pedaço de tecido emborrachado impresso industrialmente com uma imagem de cadeira de palha em sua composição e uma corda de verdade enrolada ao redor da pintura, emoldurando a imagem. Outros elementos incluem as letras J, O, U, presumivelmente referenciando a

6 Veja a obra “Natureza-morta com cadeira de palha” (Pablo Picasso, 1911-12) no Canal *Arte & Informação* (18 de outubro de 2020). < <https://www.youtube.com/watch?v=SXmAy5a3X1c> >

palavra *journal*. Esses elementos se misturam com várias formas humanas e de natureza morta na pintura, todas em marrons, cinzas e brancos típicos do estilo cubista. A pintura de Picasso é um exemplo do que um pintor geralmente faz: como um pássaro construindo um ninho, elementos discretos são recolhidos e costurados para criar um conjunto harmonioso. O fato de os elementos colados não serem feitos manualmente não perturba de forma alguma a composição; pelo contrário, reforçam sua força. Picasso exerce seu domínio sobre vários meios e métodos, e estamos justamente impressionados com sua habilidade. Como uma vela, “Natureza-morta com cadeira de palha” é uma imagem que atrai você para dentro de sua composição; claramente, você poderia passar muito tempo absorto nesta figura e se aquecendo em seu brilho caloroso.

7 Veja réplica da obra “Fonte” (Marcel Duchamp, 1917) no site da Tate, Londres / UK: < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> >

Inversamente, “Fonte”⁷ de Duchamp - realizada apenas alguns anos depois (1917) - é um mictório virado de ponta cabeça, assinado [com um pseudônimo] e posto em um pedestal. Aqui, ao contrário de Picasso, Duchamp se apropriou de um objeto inteiro, desfamiliarizando-o e, portanto, tornando sem função esta fonte produzida industrialmente. Diferentemente do método construtivo de Picasso, Duchamp não usou a colagem para criar uma composição harmoniosa e atraente, ao invés disso absteve-se das qualidades da retina para criar um objeto que não solicita uma *audiência* [*viewership*], mas sim demanda *pensantes* [*thinkership*]. Ninguém nunca ficou de olhos arregalados ante o mictório de Duchamp admirando a qualidade e aplicação do esmalte. Em vez disso, Duchamp recorre

ao espelho, criando um objeto repelente e reflexivo, que nos obriga a virar para o outro lado. Onde isto nos leva já foi documentado exaustivamente. De modo geral, podemos dizer que a ação de Duchamp é generativa – criando mundos de ideias – enquanto a de Picasso é absortiva, mantendo-nos próximos ao objeto e aos nossos próprios pensamentos.

Na literatura, uma comparação similar pode ser feita na metodologia construtiva de “Os Cantos”⁸, de Ezra Pound, e no notório processo da escritura de Walter Benjamin em “Passagens”. A qualidade da montagem e colagem de “Os Cantos” encontra-se na costura de milhares de linhas, extraídas de várias fontes - literárias e não literárias -, mantidas no lugar com a cola da própria linguagem de Pound a fim de criar um todo unificado. Como um catador de grãos da história, ele coleta pilhas das efemeridades através das épocas, selecionando-as em busca das pérolas com as quais ele construirá sua epopeia; som, visão e significado se fundem, congelados em versos cintilantes. Tudo parece ter vindo de algum lugar qualquer, mas foi escolhido com um elegante gosto cuidadosamente cultivado; sua genialidade está em sintetizar, como um conjunto coeso, o material encontrado. Para citarmos um pouco, o lixo inclui anotações improvisadas, listas de preço, fragmentos linguísticos, topografia irregular de intervalo ímpar, partes de correspondência, jargões jurídicos misteriosos, pedaços de diálogo, uma dúzia de idiomas e numerosas notas de rodapé não referenciadas - tudo unido em um trabalho de uma vida. Escrita de acordo com nenhum sistema ou restrição, essa bagunça desmedida é notavelmente agradável

8 Principal obra do autor norte-americano modernista (1885-1972), o épico foi escrito ao longo de sua carreira e publicado em 1965. Veja mais em < <https://www.ezrapoundsociety.org/index.php/english-language-scholarship-on-ezra-pound/the-cantos-project> > (N. Rev.)

e sensível. O resultado é uma construção primorosamente construída, construída por um mestre artesão. Poderíamos dizer que, como Picasso, a prática de Pound é sintética, que nos permite perceber seu quebra-cabeças e nos deliciar sob a luz de sua pura beleza. Pound tem ambições e ideias claras – sociais e políticas, para não mencionar estéticas –, mas todas são tão destiladas e sintetizadas por seus próprios filtros que se tornam inseparáveis de sua requintada criação.

Benjamin, por outro lado, seguindo seus palpites oriundos do cinema, cria uma obra de montagem literária, uma justaposição dialética e ágil de “pequenas imagens fugazes” (SIEBURTH, 1989, p. 23)⁹. Com cerca de 850 fontes colidindo, Benjamin não faz nenhuma tentativa de unificação, além de organizar livremente suas citações por categoria. O pesquisador Richard Sieburth (1989) nos conta que “de um quarto de milhão de palavras que compõem essa edição, pelo menos 75% são transcrições diretas de textos” (SIEBURTH, 1989, p. 28). Em oposição a Pound, não há tentativa de harmonizar os fragmentos em um todo; pelo contrário, há um acúmulo de linguagens, a maior parte não pertencendo a Benjamin. Ao invés de admirarmos as habilidades sintáticas do autor, somos levados a pensar na qualidade requintada das escolhas de Benjamin, seu gosto: é o que ele escolheu copiar que faz deste seu trabalho ser bem sucedido. Benjamin, ao utilizar insistentemente fragmentos, não torna o texto como o destino final; vai além e faz com que sejamos jogados para fora do objeto pelo poder do espelho, como em Duchamp.

9 “small fleeting pictures”

Os métodos de escrita tanto de Pound quanto de Benjamin são amplamente baseados na apropriação de linguagens que eles mesmos não geraram, mas eles demonstram duas abordagens diferentes para a construção de um texto via apropriação. O método de Pound é mais intuitivo e de improvisação na tecelagem textual dos fragmentos ao todo unificado. Muitas vezes, são necessárias muitas intervenções de Pound – montagem, manipulação e refinamento das palavras encontradas – para que todas elas se encaixem. A abordagem de Benjamin é mais preordenada: a máquina que faz o trabalho é configurada com antecedência e é apenas uma questão de preencher as categorias com as palavras certas, na ordem em que são encontradas, para que o trabalho seja bem-sucedido. Embora seja impossível de determinar a metodologia exata de Benjamin, o consenso geral entre pesquisadores é de que “Passagens” partira de amontoados de notas para um grande projeto não realizado que ele planejava chamar “*Paris, Capital of Nineteenth Century*”. E, embora existam esboços e capítulos para tal livro, onde essencialmente as anotações voltariam-se a um ensaio lógico e bem argumentado, nossa leitura da obra final nega essa possibilidade. Como diz a estudiosa de Benjamin, Susan Buck-Morss:

10 Ver também a tradução de Nora Rabotnikof em espanhol, “Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes”, 1995; pp.71-72: < <https://monoskop.org> > (N.Rev.)

Toda tentativa de capturar “Passagens” como uma estrutura narrativa conduzirá ao fracasso. Os fragmentos colocam o intérprete imerso em um abismo de significados, ameaçando-o/a com um desespero epistemológico equiparável à melancolia dos alegoristas barrocos (...) Afirmar que “Passagens” não tem necessária estrutura narrativa, de modo que os fragmentos podem ser agrupados livremente, não significa sugerir que lhe falta estrutura conceitual como se o significado do livro estivesse totalmente à altura do capricho do leitor. Como dizia Benjamin: uma apresentação da confusão não precisa ser o mesmo que uma apresentação confusa! (BUCK-MORSS, 1991; pp.54).¹⁰

O livro pode ser lido (ou mal interpretado, dependendo de como você deseja enquadrá-lo) como um trabalho autônomo. É um livro feito de lixo e de restos ao escrever a história prestando atenção às periferias e às margens, mais do que ao centro: pedaços de artigos de jornais, passagens misteriosas de histórias esquecidas, sensações efêmeras, condições climáticas, folhetos políticos, anúncios, troças literárias, versos perdidos, relatos de sonhos, descrições de arquitetura, teorias misteriosas do conhecimento e centenas de outros tópicos incomuns.

O livro foi construído através da leitura do *corpus* de literatura sobre Paris no século XIX. Benjamin simplesmente copiou as passagens que chamaram sua atenção nos cartões, que foram então organizados em categorias gerais. Antecipando a instabilidade da linguagem do final do século xx, o livro não tem forma fixa. Benjamin embaralhava infinitamente seu bloco de anotações, transferindo-os de uma pasta para outra. No final, percebendo que nenhuma passagem poderia viver eternamente em uma categoria, ele fez referência cruzada a muitas entradas - e essas notações transportaram-se à edição impressa, fazendo de "Passagens" um enorme trabalho proto-hipertextual. Com a impressão inevitável do livro, as palavras foram forçadas a sossegar, pois um editor as fixou para sempre como permanentes grupos na página. O que Benjamin pretendia como uma versão final nunca foi esclarecido; em vez disso, a posteridade cravou suas palavras na forma de um tomo de mil páginas. No entanto, esta é a forma que Benjamin pretendia

para a obra de sua vida? Esse é exatamente o mistério que dá ao livro tanta energia, tanta atuação e vida cerca de sessenta anos após ter sido escrito. No meio século subsequente, todos os tipos de experimentos com páginas instáveis vêm acontecendo. Hoje, em locais como a *Printed Matter* e exposições de livros de arte, não é raro encontrar livros compostos inteiramente de folhas soltas - os compradores podem, assim, organizá-las de acordo com sua vontade. O catálogo da retrospectiva de John Cage, “Rolywholyover”, era um desses livros, com quase cinquenta peças de efemeridades impressas, sem ordem hierárquica. O livro incorpora as operações aleatórias de Cage, um livro sem conclusão ou imutabilidade¹¹, um trabalho em andamento [*a work in progress*].

11 O autor joga com termos *unfixed pages* (experimentos ao longo do século pós-*Passagens* de Benjamin) e *without fixity*, sobre o catálogo da exposição de Cage. (N.Rev.)

“Passagens”, mesmo em seu formato final, é ótimo como um livro para folhear, pulando de uma página à outra, como vitrines – pausa-se brevemente para admirar algo que lhe chame a atenção, sem sentir a necessidade de entrar na loja.

12 Conforme tradução na versão brasileira, pp.207 (N.Rev.)

Em “Notas e Materiais G: Exposições, Reclame, Grandville”¹², por exemplo, abrindo o capítulo aleatoriamente, você tropeça em uma citação de Marx sobre etiquetas de preço e mercadorias, então, algumas páginas depois, há uma descrição de uma visão de haxixe num cassino [G 14]; pule duas páginas adiante e você será confrontado com a citação de Blanqui, “Um rico morto é um abismo fechado” [G 15, 3]. Rapidamente você segue para a janela seguinte. Pois o livro é ostensivamente sobre as galerias parisienses – uma encarnação precoce do *shopping center* – Benjamin encoraja o leitor a ser um consumidor

da linguagem à maneira que nos permitiríamos ser seduzidos por qualquer outra mercadoria. É a sensação de grande volume e abundância que torna impossível terminá-lo; ele é tão rico e denso que tentar lê-lo induz a amnésia – você não tem certeza se já leu esta ou aquela passagem. É de fato um texto sem fim. O que mantém a obra unida – e, ao mesmo tempo, assegura que você permaneça perdido – é o fato de que muitas entradas são referenciadas de maneira cruzada, mas frequentemente levam a becos sem saídas. Por exemplo, uma citação sobre propaganda e *Jugendstil* é anexada com uma referência cruzada a *Consciência onírica* [G2a,2], um capítulo que não existe. Perder-se, ou ficar à deriva, é parte integrante da experiência de leitura que chega até nós em sua forma finalizada, independentemente de o livro de Benjamin estar ou não “inacabado”. Em vez disso, se você quisesse seguir o “hyperlink” de Benjamin, você teria de escolher entre dois capítulos com a palavra *dream* nele: *Notas e Materiais K — Cidade de Sonho e Morada de Sonho, Sonhos do Futuro, Nihilismo Antropológico, Jung ou Notas e Materiais L — Morada de Sonho, Museu, Pavilhão Termal*¹³. Uma vez que folheou adiante para ambos os capítulos, você seria pressionado para encontrar qualquer referência direta a propaganda e a *Jugendstil*. No entanto, você provavelmente se perderá como um *flâneur*, vagando por esses capítulos fascinantes e cativantes aparentemente intermináveis.

De diversas maneiras, o modo como lemos “Passagens” aponta para o modo como aprendemos a usar a internet: através de hipertextos vamos de um lugar ao outro,

13 Traduções dos títulos dos capítulos também conforme versão brasileira (N.Rev.)

navegando a nosso modo através de sua imensidão; como nos tornamos *flâneur* virtuais, surfando casualmente de um lugar a outro; como aprendemos a colher e administrar informações, sem sentir a necessidade de ler a Web linearmente, etc.

“Passagens”, ao ter sido publicado no formato de livro - ao invés de um emaranhado de anotações em cartões soltos [*sheaves of loose note cards*] -, significa que o trabalho de Benjamin está congelado de tal maneira que nos permite estudá-lo, uma condição que ele chamou de constelação: “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” [N 2a, 3¹⁴]. Com a morte de Walter Benjamin, em 1940, seu amigo Georges Bataille - que foi um arquivista e bibliotecário na Bibliothèque Nationale -, escondeu os cartões de anotações não publicados de Benjamin no fundo de um arquivo, onde permaneceu em segurança até o fim da Segunda Guerra Mundial. Foi somente na década de 1980 que um manuscrito foi concebido, depois de anos reunindo o material em uma forma sólida ou constelação. A Internet pode ser vista como tendo uma construção semelhante à constelação. Vamos supor que você esteja lendo um jornal *online*. Quando você carrega a página, ela é transferida de uma infinidade de servidores para formar a constelação dessa página: servidores de anúncios, servidores de imagem, RSS feeds, bancos de dados, folhas de estilo, *templates*, etc. Todos os componentes desses servidores também estão conectados a uma multiplicidade de outros

15 O autor informa a sigla “AP” (não API). Em busca online: < <https://www.ap.org/about/> > (N.Rev.)

16 No original: *coming together in a flash*. Tradução realizada a partir da conexão com o texto de Benjamin que define “constelação” à p.504. (N.Rev.)

17 “(...) Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. - Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. - Despertar - ” (“Passagens”, 2007, pp. 504 - [N 2a, 3])

servidores na internet, que os alimentam com conteúdo atualizado. Provavelmente o jornal que você esteja lendo *online* possui um abastecimento [*feed*] de notícias da Associated Press¹⁵ integrado a essa página, que é atualizado dinamicamente por vários servidores para fornecer as manchetes de última hora. Se um ou mais desses servidores caem, um pedaço da página que você está tentando acessar não carregará. É um milagre que funcione. Qualquer página na internet é uma constelação, surgindo conjuntamente num salto/ lampejo¹⁶ - e potencialmente desaparecendo no mesmo instante. Atualize a primeira página, digamos, do site do New York Times e ela não será a mesma de segundos atrás.

Essa página na internet, digamos na forma da constelação [*constellation-like form*], é o que Benjamin chama de “imagem dialética”, um lugar onde passado e presente se fundem momentaneamente criando temporariamente uma imagem (neste nosso caso, a imagem da página na internet). Ele também postula que “o lugar onde as encontramos [as imagens dialéticas] é a linguagem” [N 2a, 3¹⁷]. Quando escrevemos um livro, o construímos de maneira dialética, não muito diferente de uma página da internet, reunindo fios de conhecimento (pessoal, histórico, especulativo, etc.) em uma constelação que encontra sua forma fixa como um livro. E como a *Web* é composta de código alfanumérico, podemos declará-la – com seus textos, imagens, vídeos e sons digitais – como uma enorme imagem dialética benjaminiana.

Em “Passagens”, de Walter Benjamin, nós temos um itinerário literário para a

apropriação que, ao longo do século XX, é captado por escritores como Brion Gysin, William Burroughs e Kathy Acker, para citar apenas alguns, assim como direciona os textos mais radicalmente apropriados que são produzidos hoje. No entanto, ao contrário das inovadoras incursões de Benjamin na apropriação, o século XX abraçou e correu com o fragmentário, e não o todo, atuando em pedaços cada vez menores de linguagem estilhaçada. “Passagens” ainda lida com fragmentos – embora geralmente longos – em vez de conjuntos: Benjamin nunca copiou a totalidade do livro de alguém reivindicando-o como seu. E, por todo o seu amor declarado em copiar, ainda há muita intervenção do autor e “gênio original” no livro. Isso me faz pensar, então, se realmente o livro dele poderia ser chamado de apropriação ou se não foi apenas outra variante do modernismo fragmentário.

[testemunho de artista]

As coisas ficam complicadas quando tentamos definir exatamente o que é apropriação literária. Poderíamos tentar usar meu próprio trabalho apropriado “Day” (2003) como um caso de estudo. Eu queria ver se eu poderia criar uma obra de literatura usando a menor quantidade possível de intervenção, reformulando o texto de um veículo para outro (de um jornal para um livro). Quando redefinido como livro, o jornal teria propriedades literárias que não conseguimos ver durante a leitura diária dele?

A receita da minha apropriação parece bastante direta e simples: “Na sexta-feira, 1º

de setembro de 2000, comecei a redigitar o New York Times do dia, palavra por palavra, letra por letra, do canto superior esquerdo ao canto inferior direito, página por página”. Meu objetivo era ser o mais não-criativo possível - uma das limitações mais difíceis à capacidade de um artista -, principalmente em um projeto desse nível: a cada toque de tecla, surge a tentação de falsificar, cortar e colar e distorcer a linguagem mundana. Mas fazer isso seria frustrar o exercício. Em vez disso, simplesmente percorri todo o jornal inteiro, digitando exatamente o que via. Em todo lugar que havia uma palavra alfanumérica ou letra, eu a digitava novamente: publicidade, horários de filmes, os números de uma placa de carro em um anúncio de carro, os classificados e assim por diante. As cotações da bolsa, por si só, foram mais de duzentas páginas.

Parece simples, certo? No entanto, simplesmente me “apropriar” do jornal e transformá-lo em um trabalho de literatura, envolveu dezenas de decisões autorais. Primeiro, tirei o texto da página do jornal e coloquei no meu computador. Mas o que fazer com a fonte, o tamanho da fonte e a formatação? Se eu remover as imagens (enquanto pego os textos incorporados nas imagens, como os números na placa de um anúncio de carro), ainda assim devo manter as legendas. Onde ocorrem as quebras de linha? Permaneço fiel às finas colunas da diagramação ou fluo cada artigo em um parágrafo longo? E as aspas: onde essas linhas quebram? E como faço para virar uma página? Sei que tenho uma regra geral para ir do canto superior esquerdo para o canto inferior direito, mas para onde vou

quando chego ao final de uma coluna que diz “continua na página 26”? Vou para a página 26 e termino o artigo ou salto para a coluna adjacente e começo outro artigo? E, quando eu faço esses saltos, eu adiciono outra quebra de linha ou sigo o texto continuamente? Como trato os anúncios, que geralmente têm elementos divertidos de texto com fontes e estilos variados? Onde ocorrem quebras de linha em um anúncio onde palavras flutuam sobre uma página? E quanto aos horários dos filmes, estatísticas esportivas, anúncios classificados? Para prosseguir, eu preciso construir uma máquina. Eu necessito responder cada pergunta e estabelecer um número de regras que devo seguir rigorosamente.

E, uma vez que o texto esteja inserido em meu computador, que fonte eu escolho para reconfigurar a obra? E qual declaração isso fará sobre a relação do meu livro com o New York Times? A decisão óbvia seria usar a fonte chamada *Times New Roman*? Mas, ao fazer isso, posso estar dando à publicação original mais credibilidade do que gostaria de dar, fazendo meu livro parecer mais uma réplica do jornal do que um simulacro. Talvez fosse melhor se eu contornasse completamente esse problema usando uma fonte sem serifa como a *Verdana*. Mas se eu usar *Verdana*, uma fonte projetada especificamente para a tela e licenciada pela Microsoft, isso empurrará demais meu livro para a batalha papel/tela? E por que eu gostaria de dar à Microsoft mais suporte do que eles já têm? (Acabei dando a ele uma fonte com serifa, *Garamond*, que fazia alusão ao NY Times, mas não era a *Times New Roman*).

Depois, existem dezenas de decisões paratextuais: que tamanho terá o livro e como isso impactará a sua recepção? E sei que quero que ele seja grande, para refletir o imenso tamanho do jornal do dia, mas se eu o fizer no tamanho de uma mesa de café, correrei o risco de me aproximar do formato original do papel, que seria contrário ao desejo de representar o jornal como objeto literário. Por outro lado, se eu o fizer pequeno demais, digamos, do tamanho de “Little Red Book”, de Chairman Mao, seria fofo e talvez fosse visto como uma novidade que você pode pegar ao lado da caixa registradora da livraria Barnes and Noble (acabei fazendo-o no tamanho e volume exato da edição em papel da Harvard ao “Passagens”).

Em que material de impressão o livro será impresso? Se eu imprimi-lo em um papel muito fino, corre o risco de ser visto como um livro luxuoso de artista, algo que apenas algumas pessoas podem pagar. E como o projeto se baseou na reinterpretação e redistribuição de um produto de mídia de massa, senti que muitas pessoas deveriam poder ter o livro por um preço acessível. No entanto, se eu o imprimisse em papel de jornal, iria fazer uma alusão muito próxima ao papel real, correndo o risco de ser uma edição *fac-símile* (no final, acabei optando por um papel branco comum, genérico).

Como seria a capa? Eu deveria usar uma imagem do jornal do dia? Ou replicar a primeira página do dia? Não. Isto seria muito literal e ilustrativo. Eu queria algo que simbolizasse o papel, e não que o replicasse (fui sem imagem, apenas uma capa azul

escura com a palavra “Dia” em uma fonte branca sem serifa e meu nome abaixo dela em uma fonte serifada impressa em um azul celeste).

Por quanto o livro deveria ser vendido? Edições limitadas de livros de artista são vendidas por milhares de dólares. Eu sabia que não queria seguir esse caminho. Por fim, decidi que deveria ser publicado como um livro de 836 páginas em uma edição de 750, ao preço de US\$ 20¹⁸.

Uma vez que essas decisões formais são feitas, existem questões éticas a se considerar. Se eu realmente me “apropriei” nesse trabalho, então eu devo fielmente copiar/ escrever [*copy/write*¹⁹] cada palavra do jornal. Não importa quão tentado eu possa estar em alterar as palavras de um político desagradável ou de uma crítica cinematográfica, eu não posso fazer isso sem que signifique subverter os rígidos “conjuntos” em que a apropriação trafega. Então, para uma simples apropriação, não é tão simples. Havia tantas decisões, dilemas morais, preferências linguísticas e dilemas filosóficos quanto em uma obra original ou de colagem.

E, no entanto, ainda procuro a “falta de valor” da obra, sua “falta de sustento”, sua falta de originalidade e de criatividade quando, claramente, o oposto é verdadeiro. Na verdade, eu não estou fazendo mais do que tentar atualizar a literatura com modismos apropriativos pelos quais o mundo da arte já passou décadas atrás. De fato, pode haver muita verdade quando meus detratores afirmam que eu não sou tão radical, que meu

18 Ainda há em torno de 50 cópias não vendidas no depósito da editora após sete anos da publicação.

19 Aqui há, aparentemente, um jogo de palavras entre *copy/write* e *copyright* (N.Rev.).

nome ainda está nesses objetos e que todas essas decisões estão muito a serviço de defender noções de meu próprio gênio. Para um projeto sem ego, com certeza há muito investimento em mim aqui. Um blogueiro de destaque comentou com propriedade: “O real projeto artístico de Kenny Goldsmith é a projeção de Kenny Goldsmith”.²⁰

[fim do testemunho de artista]

Mas, durante o século XX, o mundo da arte estava cheio de tais gestos [de apropriação], artistas como Elaine Sturtevant, Louise Lawler, Mike Bidlo ou Richard Pettibon que, nas últimas décadas, recriaram os trabalhos de outros artistas, reivindicando-os como seus, e há muito que são absorvidos como uma prática legitimada. Como jovens escritores podem prosseguir em um caminho completamente novo, usando tecnologias e modos de distribuição atuais? Talvez uma faísca nos campos de batalha do futuro foi quando três escritores anônimos editaram a, hoje infame, “Issue 1” [2008] - uma antologia, de 3.785 páginas, não aprovada tampouco autorizada, “escrita” por 3.164 poetas cujos poemas a eles atribuídos não eram de sua autoria²¹. Em vez disso, os poemas eram gerados por computador, que sincronizou aleatoriamente cada autor com um poema. Estilisticamente, não fazia sentido: um poeta tradicional era combinado com um poema radicalmente desconexo escrito por um computador e vice-versa. A intenção dos criadores do “Issue 1” foi de provocar, em muitas direções. Poderia a maior antologia de poesia já escrita ser

20 Ron Silliman blog entry dated February 27, 2006, http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/silliman_goldsmith.html; accessed July 30, 2009.

21 < <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2008/10/3785-page-pirated-poetry-anthology> >

reunida sem o conhecimento de ninguém e distribuída mundialmente da noite para o dia? Esse gesto poderia causar um instantâneo escândalo literário? Importa se os poetas não mais escrevem seus próprios poemas, ou é favorável que um computador os componha para eles? Por que aqueles 3,164 poetas específicos foram escolhidos e não os milhares de outros poetas que hoje escrevem na língua inglesa? O que significa ser incluído? O que significa ser excluído? E quem estava por trás disso? Por que eles estavam fazendo isso? Com seu programa conceitual e a negação dos métodos tradicionais de criação, distribuição e autoria, a “Issue 1” compartilha muitas das medidas e critérios à escrita não-criativa.

No entanto, não foi tanto a estilística que levantou sobrancelhas, mas a mecânica - a distribuição e a notificação - que irritou os “colaboradores”²². O trabalho foi costurado em um enorme PDF, que foi colocado em um servidor de mídia tarde da noite. Muitas pessoas descobriram sobre sua inclusão logo pela manhã, ao encontrarem o *Alerta da Google* - o qual haviam programado referente a seus nomes - notificando-lhes que eles foram incluídos em uma nova antologia. Ao clicar no *link* eles foram levados para a antologia, na qual, ao baixarem o arquivo, encontraram seus nomes ligados a um poema que não escreveram. Como um incêndio, a reação se espalhou pela comunidade: por que eu estava nisto? Por que eu não estava nisto? Por que meu nome foi combinado com esse poema? Quem foi responsável por esse ato? Metade dos “colaboradores” ficou encantada por ser incluída e a outra metade ficou furiosa. Muitos dos poetas incluídos disseram que eles

22 Vale comentarmos a recente história da arte em “novas mídias” aqui no Brasil: experiência similar foi realizada por artistas brasileiros no início dos anos 2000. Conta “a lenda” que o *site* (o espaço de visibilidade onde se dava a programação computacional) mesclava/ *remixava* frases de diferentes teóricos vivos ao redor do mundo e lhes dava autoria indevida, como uma citação *fake* - daí a importância e urgência em termos pesquisadores na área de Artes que escrevem sobre o que é feito por aqui. (N.Rev.)

23 “O termo *anarcho-flarf* foi criado para o novo gênero. Anarcho obviamente refere-se à anarquia, já *flarf* significa ‘poesia de vanguarda que garimpa a Internet através de pesquisa por termos específicos e, então, destila as descobertas na forma de verso’. Os intelectuais menos ofensivos entre nós apegam-se ao termo ‘poesia pirateada.’” < <https://sharanyamanivannan.in/2008/10/11/the-venus-flytrap-piracy-privacy-popularity-and-poetry/> > (N.Rev.)

24 “Blog disponível apenas para leitores convidados” [*This blog is open to invited readers only*] < <https://ronsilliman.blogspot.com/> > (N.Rev.)

incluiriam o poema atribuído a eles em suas próximas coletâneas. Falando em nome dos autores descontentes, cujas reputações de genialidade e autenticidade foram manchadas, o blogueiro e poeta Ron Silliman disse: “A ‘Issue 1’ é o que eu chamaria de um ato de vandalismo *anarcho-flarf*²³... Brinque com as reputações de outras pessoas por sua conta e risco”²⁴. Ele mencionou, então, um processo jurídico no qual ele e um grupo de autores ganharam uma quantia em dinheiro por violação de direitos autorais ali nos anos setenta, sugerindo que esse gesto poderia ser uma boa ideia para os fraudados pela “Issue 1”. Dirigindo-se aos criadores da “Issue 1”, Silliman ataca com um tom ameaçador, afirmando: “Como certamente não escrevi o texto associado ao meu nome na página 1849. . . tampouco penso que vocês escreveram suas obras.”²⁵.

E, ainda, Silliman realmente escreveu seus próprios trabalhos? Como muitos poetas, a resposta é tanto sim como não. Nos últimos quarenta anos, um dos principais objetivos da prática de Silliman foi desafiar a noção de uma voz autoral autêntica e consistente. Seus poemas são compostos por fragmentos de linguagem, sentenças dispersas e observações que mantêm o leitor imaginando suas origens. Silliman costuma usar “eu”, mas não está claro se é realmente ele falando. Um de seus poemas iniciais, “Berkeley”, desafia explicitamente a singularidade autoral. Em uma entrevista de 1985, ele disse:

Em 'Berkeley', onde cada linha é uma declaração que começa com o vocábulo 'eu', algo muito semelhante ocorre. A maioria das linhas são materiais encontrados, dos quais muitos poucos são de uma mesma fonte; e eles são dispostos de forma a evitar o máximo possível qualquer senso de explanação narrativa ou padronizada. Ainda, por pura justaposição, estes reiteraram a forma do 'eu' como um personagem, uma presença sentida - que, na verdade, não passa de uma abstração, de um recurso gramatical.... E essa presença, por sua vez, afeta significativamente a maneira como uma determinada linha é lida ou compreendida, o que pode ser muito diferente do seu significado dentro de seu contexto original.²⁶

25 Ron Silliman, blog entry dated Sunday, October 5, 2008, <http://ronsilliman.blogspot.com/2008/10/one-advantage-of-e-books-is-that-you.html>; accessed October 20, 2008.

26 http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/silliman/sunset.htm; accessed December 29, 2010.

Bob Perlman (1996), escrevendo sobre "Berkeley", reitera as afirmações de Silliman:

Um poema iniciático como 'Berkeley' ... parece destruir especificamente qualquer leitura que produza um assunto unificado. O poema consiste em uma centena de frases em primeira pessoa, cujo aspecto mecânico - cada uma começa com 'eu' - as torna impossível de formar uma unidade: "*I want to redeem myself / I can shoot you / I've no idea really / I should say it is not a mask / I must remember another time / I don't want to know you / I'm not dressed / I had to take the risk / I did look / I don't care what you make of it / I am outside the sun / I still had what was mine / I will stay here and die / I was reinforced in this opinion / I flushed it down the toilet / I collapsed in my chair / I forgot the place, sir.*" (PERLMAN, 1996; p. 186)

Para um poeta que ocupou grande parte de seu tempo desmantelando uma autoria consistente, a resposta de Sillman à "Issue 1" é realmente intrigante. A "Issue 1" não propaga o *ethos* de Silliman a fins plausíveis?

Como realmente não havia muito o que discutir sobre os poemas - em relação a tudo o mais sobre esse gesto, eles pareciam bastante irrelevantes - fomos forçados a considerar o dispositivo conceitual que os autores anônimos colocaram em movimento. Com um gesto, eles trocaram o foco do *conteúdo para o contexto*²⁷, mostrando-nos o que

27 Grifado no original (N.Rev.)

poderia significar ser um poeta na era digital. Ser poeta em qualquer época - digital ou analógica - coloca sua prática fora das economias padrões e permite, teoricamente, que o gênero corra riscos aos quais empreendimentos mais lucrativos não se aventurariam. Da mesma forma vimos na poesia algumas das experiências linguísticas mais audaciosas do século passado, agora ela está pronta para fazer o mesmo quando se trata de noções de autoria, publicação e distribuição, conforme comprovado pelas provocações da "Issue 1".

No centro de tudo isso está a apropriação. A confusão do século XX sobre a autenticidade autoral parece dócil, domesticada, em comparação com o que está acontecendo aqui. Não apenas os próprios textos são apropriados, mas isso é composto pela apropriação de reputações e nomes atrelados, aleatoriamente, a poemas que não foram escritos pelos autores ali referenciados. É a maior antologia de poesia já compilada e, em um fim de semana, ela foi distribuída aos milhares a partir de um blog para, então, ser comentada sem parar em outros blogs e, na sequência, também nos comentários em fluxo daqueles blogs.

A vela apagou e fomos deixados com um salão de espelhos. De fato, a internet se tornou um espelho para o ego de um autor ausente, mas bastante presente. Se Benjamin tornou a escrita segura para a apropriação - e meus próprios trabalhos analógicos estenderam seu projeto ao se apropriarem num formato de livro -, então projetos como o "Issue 1" movem o discurso para dentro da era digital ao ampliar enormemente as possibilidades de

28 “An event that triggers a sense of urgency or the motivation to make a change” < <https://idioms.thefreedictionary.com/Wakeup+Call> >

apropriação em termos de referência e de escala, causando um golpe final para noções de autoria tradicional. Descartar isso simplesmente como um “ato de vandalismo anarcho-flarf” é ignorar o clamor [wakeup call²⁸] desse gesto: o ambiente digital mudou completamente o campo da criação literária, nos limites tanto de conteúdo quanto de autoria. Numa época em que a quantidade de linguagem aumenta exponencialmente, combinada com maior acesso às ferramentas com as quais podemos gerenciar, manipular e burilar essas palavras, a apropriação está sujeita a tornar-se apenas mais um instrumento na caixa de ferramentas dos autores – um aceitável – e aceito – modo de se construir uma obra de literatura, mesmo para escritores mais tradicionalistas. Quando acusado de “plágio” pelo seu romance mais recente – denominado “obra de gênio” pelo jornal Libération –, Michel Houellebecq (2010) – autor francês e best-selling –, afirmou o seguinte:

Se essas pessoas realmente pensam isso [que é plágio], elas não têm a mínima noção do que é literatura... Isto é parte do meu método... Essa abordagem, embaralhando ficção e documentos reais, tem sido usada por muitos autores... Fui influenciado especialmente por [Georges] Perec e [Jorge Luis] Borges Espero que usar esse tipo de material contribua para a beleza dos meus livros.²⁹

29 John Lichfield, “I stole from Wikipedia but it’s not plagiarism, says Houellebecq,” Independent, Wednesday, September 8, 2010, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/i-stole-fromwikipedia-but-its-not-plagiarism-says-houellebecq-2073145.html>; accessed September 15, 2010

Referências:

- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial/ EDUFMG, 2007.
- BUCK-MORSS, Susan. **The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project**. Cambridge: MIT Press, 1991.
- PERLMAN, Bob. **The Marginalization of Poetry**: Language Writing and Literary History. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- SIEBURTH, Richard. Benjamin the Scrivener. In SMITH, Gary (ed.). **Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History**. Chicago: University of Chicago Press, 1989