



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – CAMPUS I
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE
LINGUAGENS – PPGEL
LINHA 1 – LEITURA, LITERATURA E IDENTIDADES

CAROLINA ARAÚJO SANTIAGO COSTA

FANFICS, GOOGLAGENS & CIA.:
apropriação e autoria no século XXI

Salvador-BA
2021

CAROLINA ARAÚJO SANTIAGO COSTA

**FANFICS, GOOGLAGENS & CIA.:
apropriação e autoria no século XXI**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Linguagens da Universidade do Estado da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudo de Linguagens.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sayonara Amaral de Oliveira

Salvador-BA

2021

À Universidade pública, à pesquisa e à educação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço principalmente a minha orientadora, Sayonara Amaral, por toda paciência, apoio, disponibilidade e por me manter motivada a pesquisar num período meio caótico que foi 2020-2021, por conta da pandemia. Sua paixão e dedicação pela pesquisa me inspiram a continuar.

Agradeço à banca, composta por Dra. Elizabeth Gonzaga e Dra. Luciene Azevedo, por todas as contribuições e sugestões dadas no Exame de Qualificação.

Agradeço também a todos as(os) professoras(es) que incentivaram e me ajudaram a chegar até aqui.

Agradeço ao PPGEL, por todo trabalho duro das(os) professoras(es) e das(os) funcionárias(os) para manter a qualidade do programa de pós-graduação, pelos eventos e palestras estimulantes que nos ajudam a lembrar a importância da pesquisa acadêmica.

Agradeço à minha mãe, Joselita, por todo carinho, amor e cuidado, e ao meu pai, Eduardo, por toda dedicação, motivação e auxílio ao longo de toda minha jornada acadêmica. Vocês são meu alicerce, seria muito mais difícil sem o apoio de vocês.

Agradeço imensamente à Ramon, pela parceria e por ter me escutado nos momentos mais difíceis, por sempre me acalmar e me lembrar que eu sou capaz.

Aos meus amigos, que me animaram e me deram amor quando eu mais precisava, apesar da distância provocada pela pandemia. Todos os abraços e encontros virtuais significaram bastante.

“Em vez de se ajoelhar diante das obras do
passado, usá-las.”
(Nicolas Bourriaud)

RESUMO

Na contemporaneidade, é notável o surgimento de novas tecnologias atreladas à internet, e um aumento gradativo da oferta cultural. Nesse cenário, novas práticas são pensadas frente aos recursos disponíveis e cada vez mais torna-se evidente o crescimento de expressões artísticas que se baseiam na apropriação de elementos pré-existentes, os quais são reescritos, recriados ou reapresentados sob novas perspectivas. O presente trabalho consiste em refletir a respeito da noção de autoria emergente nessas expressões artísticas, enfocando o autor de escrita não criativa, isto é, apropriativa, como um “gênio não original”, o qual atua no contexto da “cultura do uso” ou cultura do reaproveitamento. A reflexão é feita a partir do *mashup* literário, da *fanfiction*, do *MixLit* e da *Poesia do Google*, que são as modalidades de escrita analisadas nesta dissertação, a fim de discutir a concepção de autoria na contemporaneidade. Debates em torno da autoria são revisitados, tendo como principais fontes teóricas os textos de Nicolas Bourriaud (2009), que cunhou o termo “cultura do uso”, de Kenneth Goldsmith (2011), que define a “escrita não criativa” e de Marjorie Perloff (2013), com seus estudos sobre originalidade e criação, que formulou o termo “gênio não original” para nos ajudar a pensar a autoria nas práticas de apropriação e de reuso. A partir desses teóricos, entre outros, esta dissertação propõe-se a reconhecer que há um esvaziamento das definições dicionarizadas de autoria, genialidade, criatividade e originalidade, as quais não dão conta das quatro modalidades de escrita acima elencadas, levando à necessidade de pensar em novas formas de abordar tais escritas no século XXI.

Palavras-chave: cultura do uso, autoria, *MixLit*, *fanfiction*, *googlagem*, *mashup* literário.

ABSTRACT

In contemporary times, the emergence of new technologies linked to the internet is remarkable, as well as a gradual increase in the cultural offer. In this scenario, new practices are designed in light of the available resources and the growth of artistic expressions that are based on the appropriation of pre-existing elements, which are rewritten, recreated or re-presented under new perspectives, is increasingly evident. The present work consists of reflecting on the notion of authorship emerging in these artistic expressions, focusing on the author of non-creative writing, that is, appropriated, as a "non-original genius", who acts in the context of the "culture of use" or culture of reuse. The reflection is based on the literary mashup, fanfiction, MixLit and Google Poetry, which are the types of writing analyzed in this dissertation, in order to discuss the concept of authorship in contemporary times. Debates around authorship are revisited, having as main theoretical sources the texts by Nicolas Bourriaud (2009), who coined the term "culture of use", by Kenneth Goldsmith (2011), which defines "non-creative writing" and by Marjorie Perloff (2013), with his studies on originality and creation, who formulated the term "non-original genius" to help us think about authorship in the practices of appropriation and reuse. From these theorists, among others, this dissertation proposes to recognize that there is an emptying of the dictionalized definitions of authorship, genius, creativity and originality, which do not account for the four writing modifications listed above, leading to the need to think about new ways of approaching such writings in the 21st century.

Keywords: culture of use, authorship, MixLit, fanfiction, Google's poetry, literary mashup.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Talvez não. Poesia do Google.	51
Figura 2 – MixLit 62: Ainda hoje. Leonardo Villa-Forte.	52
Figura 3 – Confissões de gaveta. “General Bear”.	54
Figura 4 – Caos é. Poesia do Google.	60
Figura 5 – Caos é. Pesquisa no Google.	61

SUMÁRIO

1 Considerações iniciais.....	10
2 “Nada se cria, tudo se transforma”: cultura do uso, criação e autoria na contemporaneidade.....	15
2.1 Uma recusa à noção de originalidade.....	19
2.2 Por uma nova função autoral.....	26
2.3 Em torno de alguns precursores.....	37
3 Escrita apropriativa e modos de autonomia criativa.....	43
3.1 Da escrita de apropriação como hiperleitura.....	48
3.2 Métodos de autonomia (não) criativa.....	56
3.2.1 <i>Googlagem</i> : poesia por meio de algoritmos.....	58
3.2.2 <i>MixLit</i> : o DJ da literatura.....	62
3.2.3 <i>Mashup</i> literário: uma autoria parasita.....	65
3.2.4 <i>Fanfiction</i> , a escrita transformativa do fã.....	70
4 Considerações finais.....	77
5 Referências.....	80

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Imagine um romance de Machado de Assis, escrito e ambientado no século XIX, contando com naves espaciais, alienígenas e características futurísticas. Agora imagine uma personagem secundária de sua obra favorita, que não recebeu muita atenção do autor original, tornando-se protagonista na história criada por um novo autor. Ou suponha até um final diferente para algum texto que você leu ou assistiu, mas que alguns detalhes desagradaram ou incomodaram uma parte dos leitores/espectadores. Ou um poema feito com auxílio das redes sociais ou buscadores populares que usamos diariamente na internet. Ou um conto feito inteiramente a partir da colagem de palavras, frases ou parágrafos escritos por outras pessoas, cujo resultado, em termos de conteúdo, é diferente de tudo que foi utilizado para compor a narrativa. Todas essas ideias têm sido concretizadas de forma recorrente na atualidade, não necessariamente com nossas obras favoritas, mas com variados produtos disponíveis no mercado de bens simbólicos contemporâneo. Hoje em dia, com o advento da internet e das novas tecnologias que surgiram nas últimas décadas, houve um aumento considerável de expressões artísticas que se baseiam na reprogramação, reprodução, reinterpretação e reexposição de objetos já publicados e inseridos na cultura. Tal procedimento de reaproveitamento ou reutilização tem se espalhado cada vez mais por todas as áreas, abrangendo tanto a tecnologia quanto as expressões artísticas que consumidos cotidianamente.

Esse processo de apropriação e releitura, que não é novidade na cultura, promove a quebra de compreensões tradicionais relacionadas à distinção entre produção e consumo, criação e cópia, original e *ready-made*. Isso ocorre porque as fronteiras estão cada vez dissolvidas numa sociedade capitalista, cuja produção é a cada dia mais veloz devido às novas descobertas tecnológicas, que facilitaram o surgimento de novos modos de produção. Nesse momento, através de uma tela que cabe na palma da mão é possível desenvolver todo tipo de manifestação cultural, em uma velocidade que os artistas nunca antes experienciaram. Diante desse mar de novas tecnologias que aceleram a produção e que desenvolvem ferramentas para facilitar o trabalho de artistas, é natural que haja um aumento da oferta cultural. Se a partir de uma pequena tela, cada vez mais cheias de recursos, qualquer pessoa que lhe tenha acesso consegue utilizar aplicativos digitais que auxiliam na produção literária, musical, artística e audiovisual, torna-se mais difícil criar algo a partir do zero.

Isso não quer dizer que é impossível ou que ninguém consegue pensar algo inédito na atualidade. Apenas que, com tantas pessoas produzindo e fazendo isso de modo cada vez mais rápido e facilitado, é inevitável que os mais variados objetos e símbolos culturais sejam constantemente reutilizados e repaginados, portanto, fica cada vez mais difícil saber o que é ou não é uma matéria bruta.

Frente a esse cenário, o autor, uma das figuras mais sacralizadas e preservadas no campo da produção artística ou literária sofre abalos e deslocamentos, os quais alteram a sua função até então estabilizada. A noção de autoria convencional, que por séculos compreendeu o autor como detentor do discurso e, portanto, autoridade diante de sua obra, passou a ser questionada e confrontada no século XX, arando o terreno para o que podemos ver atualmente na arte e na literatura. Estudos de Mikhail Bakhtin e Roland Barthes observaram que um texto possui várias vozes, diversas influências. O artista Marcel Duchamp motivou questionamentos acerca da legitimidade do nome do autor ao assinar, com um pseudônimo, um urinol. Borges brincou com a ideia de cópia ao pensar Pierre Menard, que copia, mas não é plagiador.

Tendo em vista que o indivíduo sofre influências culturais cada vez mais constantes na atualidade, como atribuir um único nome a um discurso ou uma obra? Por que uma obra deve ficar intocada, quando ainda há tanto para explorar e aproveitar dela? É em sintonia com esses questionamentos que surgem práticas contemporâneas que desenvolvem métodos de apropriação e reivindicam o direito de não ser original, de reciclar, de reaproveitar recursos já existentes e, a partir deles, pensar em novos modos de produção, muitas vezes inusitados. É nesse contexto que surgem a *fanfiction*, o *mashup* literário, a *googlagem* e o *MixLit*, as quatro manifestações elencadas para análise e desenvolvimento desta pesquisa.

Essas práticas de reuso e apropriação demonstram e refletem a mudança que está ocorrendo no mundo contemporâneo, no tocante à compreensão e concepção dos processos criativos, que já não têm as mesmas demandas do passado. A originalidade ou a novidade não são mais o foco dos artistas inseridos na cultura do uso: esses dão preferência às atividades de reescrita, releitura, recriação e reprogramação. Nessas práticas, promove-se um sistema de auto-referencialidade recursiva/discursiva, o qual não se finda nessa sociedade em que há cada vez mais o aumento da oferta cultural. A *fanfiction*, o *mashup*, a *googlagem* e o *MixLit* veem nas obras ou textos já existentes a possibilidade de dar continuidade ao discurso. A obra

de arte não tem início, meio e fim, pois sempre haverá lacunas a serem preenchidas, outros recursos para serem mesclados, fundidos ou relacionados. Todas essas práticas apropriativas se baseiam na noção de que sempre haverá algo a ser aproveitado e que nenhum recurso deve ficar intacto ou esquecido, deixado às traças. A existência e o crescimento de produções e técnicas artísticas inseridas nesse contexto fazem com que seja necessário revisar ou reavaliar a noção de originalidade e cópia, visto que no cenário atual pode ser compreendido ou concebido a partir de diferentes parâmetros. Além disso, com o surgimento de técnicas distintas que se manifestam através da cultura do uso, torna-se necessário classificá-las e diferenciá-las, a fim de mostrar como a literatura têm se desenvolvido nesse novo cenário de produção e compreender o surgimento e a execução de cada uma dessas diferentes práticas.

É pensando nessa circunstância e nas práticas supracitadas que o presente trabalho se desenvolve, tendo em vista que essas técnicas se apropriam de produções já existentes de forma deliberada, sem intenção de esconder que se está tomando para si algo que já estava na cultura. E é justamente por conta dessa atitude escancarada de apropriar-se do texto alheio, prática que se tornou ainda mais recorrente nas últimas décadas, que são levantados os seguintes questionamentos: como as técnicas de *mashup*, *fanfiction*, *MixLit* e *googlagem*, que têm como base a prática de apropriação textual, relacionam-se com a noção tradicional de autoria? Como essas técnicas literárias colocam em xeque as noções de originalidade, subjetividade e autenticidade? Como a autoria é empreendida nessas manifestações literárias?

Considerando que a cultura do uso diz respeito ao reaproveitamento, reutilização e reprogramação de produtos já existentes, as práticas apropriativas supracitadas apontam para um novo cenário na literatura, levantando questionamentos acerca da noção tradicional de autoria, bem como de conceitos como criação, originalidade e cópia. É ao longo do século XX que a noção de autor/autoria é precisamente questionada e discutida, apesar da figura do autor ainda se manter em uma posição privilegiada no campo dos estudos literários. Nesta pesquisa, debates em torno da autoria são revisitados e atualizados, tendo como base os estudos de Michel Foucault (1967), Roland Barthes (1968) e Beatriz Cintra Martins (2014), que oferecem um panorama de como a teoria do autor foi concebida ao longo dos séculos, além de ajudarem a compreender a noção tradicional de autoria que

iremos questionar a partir das práticas supracitadas. Além disso, as reflexões de Kenneth Goldsmith (2011), Michelle Marjorie Perloff (2013) e Nicolas Bourriaud (2009) servem de suporte para compreender os conceitos de originalidade, imitação, estilo e a apropriação/intervenção, sob a perspectiva do pensamento contemporâneo.

Diante do exposto, o presente estudo encontra-se estruturado em duas seções. A primeira seção, “‘Nada se cria, tudo se transforma’: cultura do uso, criação e autoria na contemporaneidade”, está direcionada a explicar e exemplificar o cenário apresentado nesta introdução, no qual estamos experienciando um aumento da oferta cultural devido ao avanço tecnológico e ao surgimento da internet, que modificam a forma como consumimos os produtos culturais e faz com que surjam novos modos de produção artística e literária. Nesse momento, são discutidas as noções convencionais de originalidade, gênio, autoria, criação e o que muda nas produções contemporâneas diante da cultura do uso, além de contemplar brevemente exemplos do passado, que lançaram as bases para essas práticas que vemos hoje.

A segunda seção, “Escrita apropriativa e modos de autonomia criativa”, está focada nas quatro práticas de escrita elegidas como objeto de pesquisa: a *poesia do Google*, o *MixLit*, o *mashup* literário e a *fanfiction*, a fim de analisar de que maneira elas procedem à apropriação textual e a forma como se relacionam com a compreensão de autoria convencional, isto é, de autor como criador. Para tanto, essa seção está dividida em duas subseções. A primeira subseção, “Da escrita de apropriação como hiperleitura”, nos ajuda a pensar essas escritas contemporâneas a partir das suas técnicas de hiperleitura, pois, ao fazerem uso do recurso de copiar e colar, tecem uma rede de citações que nos fazem saltar entre uma referência e outra. Isso nos mostra como se dá o processo de escrita de apropriação, o qual é fragmentado, que se costura a partir da fusão entre elementos diversos, e nos ajuda a entender melhor como a noção de autoria se dá nessas práticas: o autor nunca é um criador, mas um orquestrador de discursos.

A segunda subseção, “Métodos de autonomia (não) criativa”, foca na compreensão de que é possível perceber, apesar dessas práticas estudadas tratarem de reutilização, que as técnicas de apropriação empreendidas por cada uma dessas práticas não dispensam uma intervenção criativa por parte do sujeito que as realiza. Desde o ato da leitura até a escolha do que será aproveitado na escrita, o produtor dessas práticas possui determinada autonomia e imprime na sua composição um pouco de si, quer dizer, do seu repertório individual. Tendo isso em vista, busca-se

analisar os modos de intervenção, isto é, modos de autonomia aplicados pelos artistas em cada uma dessas práticas.

A fim de responder às questões levantadas nessa introdução, em cada seção se buscará refletir sobre essas práticas literárias em seus determinados contextos de produção, mostrando como elas são desenvolvidas e de que forma elas dialogam com a cultura do uso, bem como colocam em desalinho as noções tradicionais de autoria e de originalidade.

2 “NADA SE CRIA, TUDO SE TRANSFORMA”: cultura do uso, criação e autoria na contemporaneidade

“Poetas imaturos imitam; poetas maduros roubam; poetas ruins desfiguram o que pegam e poetas bons transformam em algo melhor, ou pelo menos diferente. O bom poeta amalgama o seu furto a um conjunto sensível que é único, completamente diferente daquele de onde foi removido.”

T.S. Eliot
(*The Sacred Wood*, 1921)

Kenneth Goldsmith, na introdução de seu livro *Uncreative Writing* (2011), brinca com as palavras do artista conceitual Douglas Huebler, o qual escreve a seguinte frase em 1969: “O mundo está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; eu não desejo adicionar nenhum a mais”¹ [tradução minha]. Goldsmith demonstra realmente abraçar essa ideia e reelabora a frase para o contexto da escrita, pois, segundo o autor, seria uma resposta adequada à nova condição da produção textual atualmente: “o mundo está cheio de textos, mais ou menos interessantes; eu não desejo adicionar nenhum a mais”². Ao reprogramar um texto pré-existente de outro autor e aproximá-lo de sua própria realidade como artista, Kenneth Goldsmith está fazendo exatamente o que reconhece na escrita e na arte de hoje: que o mundo, nas últimas décadas, tem vivenciado um aumento considerável da oferta cultural, portanto, para ele, não é necessário acrescentar nada a mais, apenas reaproveitar o que já está disponível.

Esse pensamento traduz uma atitude que tem se tornado cada vez mais comum no nosso tempo: o reaproveitamento de ideias, discursos, objetos, produtos, sons, entre outros recursos existentes e espalhados pelo mundo. Não que a prática da apropriação seja novidade na nossa cultura, pois, de fato, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução na modernidade industrial, estando assim disponível ao

¹ “The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more” (HUEBLER apud GOLDSMITH, 2011, p. 1).

² “The world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more” (GOLDSMITH, 2011, p. 1).

consumo. Para além da reprodução, no simples ato de consumir determinado produto cultural, podemos estar “nos apropriando” das ideias, conceitos e conhecimentos ali inseridos. Mikhail Bakhtin (2005), em seus estudos pioneiros sobre dialogismo, publicados no livro *Problemas da poética de Dostoievski* (1963), observou que todo texto produzido é, na verdade, uma remissão a vários textos oriundos de fontes culturais dispersas. Sendo assim, ao se produzir um novo texto, na verdade, faz-se uma reprodução de vários saberes, o que transforma o texto em um tecido de referências e citações. Podemos nos apropriar desse pensamento de Bakhtin e entendê-lo em qualquer âmbito da nossa sociedade atual: todo discurso ou objeto produzido faz remissão a variados discursos ou objetos provenientes de diferentes focos da cultura.

Antes de tudo, para entender por que a reutilização é cada vez mais habitual, precisamos pensar em dois fatores que estamos presenciando nos dias de hoje: o constante avanço da tecnologia e a sua democratização. Ambos facilitaram ainda mais a produção, o compartilhamento e a recepção em massa, conseqüentemente mudando a forma como consumimos e como produzimos. Atualmente, por exemplo, uma pessoa, sem ter tido qualquer acesso a universidades ou cursos de formação em audiovisual, pode manusear um aparelho que captura imagens e grava vídeos em alta resolução, bem como também pode acessar programas avançados de edição de imagem e som para dirigir seu próprio longa, curta metragem, propaganda ou clipe musical. Pessoas podem fazer músicas a partir de programas recentes de edição, sem a necessidade de um instrumento físico, pois há variados sons à disposição no ambiente digital. Um indivíduo pode aprender a programar, muitas vezes sem nunca ter se matriculado em um curso, e desenvolver aplicativos, programas e jogos dentro de sua própria casa. Uma pessoa pode escrever, revisar e postar um livro em *sites* de publicação independente, chegando até mesmo a fazer sucesso naquele nicho e fora dele, sem a necessidade de uma editora tradicional. Com *softwares* de desenho e ilustração que têm novas funções a cada atualização, ilustradores e artistas conseguem produzir numa velocidade muito maior do que um pintor dos séculos passados poderia imaginar. E, com o advento da internet, tudo isso se torna ainda mais possível e, principalmente, torna-se compartilhado. Com tal recurso, todos esses produtores, artistas e desenvolvedores conseguem divulgar suas obras com rapidez e facilidade, obtendo uma recepção que é quase imediata. Toda essa rapidez e prontidão gera um aumento exponencial de produtos culturais disponibilizados na

mídia, o que nos traz a sensação de que há muito para ser consumido e que estamos sobrecarregados de informações.

Como resposta a esse cenário, muitos artistas têm optado por reaproveitar recursos já existentes, elaborados por outros indivíduos de qualquer época, muitas vezes pensados em contextos diferentes, para compor suas produções. Sob influência da marcante e polêmica obra de Marcel Duchamp, “A Fonte”, que expõe, em 1917, um urinol como obra de arte em uma galeria, a reciclagem de objetos tem se espalhado ainda mais por todas as práticas artísticas, com os chamados *ready-mades*. Outro exemplo explícito de como o reaproveitamento se põe em exercício na contemporaneidade pode ser encontrado na música eletrônica, que ficou especialmente conhecida a partir dos anos 1990, com a figura do DJ (*disc jockey*) e suas técnicas.

O DJ é um artista que seleciona sons, a fim de expor o seu itinerário particular dentro do universo da música. Para isso, utiliza-se de produtos musicais “prontos”, compostos muitas vezes por outras pessoas e, quando se apresenta ao vivo, interfere naqueles produtos, ao encadear os diferentes sons e utilizar um repertório de ações (como a técnica do *scratching*, que consiste em produzir sons ao “arranhar” o disco de vinil, ou filtros e acréscimos sonoros) para manter a multidão dançando. Ultrapassando o campo em que se pronuncia, o da música eletrônica, a atuação do DJ permite inferir um novo estatuto para o produto artístico na contemporaneidade, o qual é encarado como passível de inúmeras interferências e reutilizações. Assim como uma música pode ser “remixada”³ ou “sampleada”⁴, uma exposição de arte também pode incorporar o enredo de outras, criando-se elos e conexões entre elas. Também o conteúdo de um livro pode ser apropriado em outros discursos e formatos, valendo o mesmo para um aplicativo digital cujas funções vão ser cruzadas com as de outros aplicativos ou com redes sociais.

O que todas essas experiências dizem é que a reutilização e o reaproveitamento têm se tornado gestos recorrentes, seja na sociedade tecnológica de que nos servimos cotidianamente, seja nas práticas artísticas que circulam no

³ “As práticas de colagem, montagem, amostragem ou *remix* usam um ou mais materiais, mídia de outras fontes, peças de arte (artes visuais, filmes, música, vídeo, literatura etc.) ou suas próprias obras de arte através de alteração, recombinação, manipulação, copiando etc. para criar uma peça totalmente nova. Ao fazer isso, as fontes de origem ainda podem ser identificáveis, mas não percebidas como a versão original” (SONVILLA-WEISS, 2010, p. 9) [Tradução minha].

⁴ Isto é, quando se acrescenta nela amostras, “fragmentos (*samples*) sonoros colados no processo de criação de uma música” (CARVALHO, 2015, p.2).

interior dessa sociedade e que, de algum modo, a representam. Nicolas Bourriaud (2009), em seu livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, designa essa atitude ou procedimento de apropriação, reutilização ou reaproveitamento, como “cultura do uso” ou “cultura da atividade”. Em suma, a chamada “pós-produção” (produzir em cima de algo que já foi feito), que corresponde, conforme Bourriaud, tanto a essa multiplicação da oferta cultural quanto ao gesto de anexar, ao mundo das artes, métodos ou recursos até então esquecidos ou deixados de lado. Segundo o autor, a “cultura do uso” não tem como prioridade criar algo do zero, mas busca justamente o contrário, utilizar algo que já existe. Nesse momento, não é mais interessante tratar a obra de arte como um “produto final” e autárquico, imune à reciclagem e reaproveitamento, mas sim enxergá-la como um término provisório, ou melhor, como algo que dialoga com outros elementos disponíveis na cultura, prolongando sua narrativa e as narrativas anteriores a ele.

A cultura do uso, em resumo, pode ser facilmente descrita através da frase tão conhecida do químico Antoine Lavoisier, que apesar de remeter às transformações que ocorrem na natureza, é capaz de representar o que têm se desdobrado em vários âmbitos da cultura ocidental contemporânea: “nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. A obra de arte, atualmente, não representa um ponto final, mas sim uma cadeia infinita de contribuições. Tudo pode ser utilizado e reutilizado, uma obra pode servir de base para a criação de inúmeras outras expressões artísticas. Nas palavras de Bourriaud, os artistas

já não lidam com uma matéria-*prima*. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma *forma* dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, [...] cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos. (BOURRIAUD, 2009, p. 8).

É fácil encontrar exemplos de como esse fenômeno ocorre atualmente. Na mídia, podemos perceber uma constante reciclagem e reaproveitamento de recursos, principalmente em programas de computador e aplicativos de celular. Programas de DJ, por exemplo, com um leque variado de recursos para que o usuário possa produzir uma música, reaproveitam sons de instrumentos musicais, objetos da vida cotidiana e até mesmo sons completamente computadorizados e robóticos. É possível

encontrar desde um acorde de violão até o som de chaves sendo remexidas em um bolso. Todo som é reutilizável na música eletrônica, se você souber como uni-los e encadeá-los. Para além disso, é possível encontrar programas e aplicativos que permitem a contribuição dos usuários para inserir novos sons e configurações, criando um infinito acervo para novas produções. Diante de tantas alternativas, cabe ao indivíduo saber selecionar e encadear o que será reaproveitado desses recursos disponíveis. Isso dialoga com o que Nicolas Bourriaud discute em seu livro sobre pós-produção, no qual ele diz que a pergunta artística não é mais o que se pode fazer de novidade na nossa cultura, mas o que se pode fazer com aquilo que está ali disposto e, muitas vezes, intocado (BOURRIAUD, 2009, p. 13). Assim, conforme o autor, os artistas atuais não necessariamente compõem, mas programam, ou melhor, reprogramam formas.

2.1 Uma recusa à noção de originalidade

Marjorie Perloff, professora e pesquisadora da Universidade de Stanford, em seu livro *O gênio não original* (2013), compartilha a mesma concepção de que o artista de hoje está mais para um programador de obras do que para um criador (no sentido ortodoxo do termo). Ao descrever esse novo artista, a pesquisadora usa o termo “gênio não original”, que exemplifica bem a tendência que vem crescendo nas manifestações artísticas atuais e que é uma resposta à noção tradicional de genialidade, a qual é pensada através da noção de “gênio original”. Esse gênio original, compreendido há alguns séculos, Perloff explica através do *Oxford English Dictionary*, que nos diz que “*original* vem do verbo latino *oriri*, surgir, nascer” e gênio vem do “latim *genius*, como *genesis*, deriva de *gen*, a raiz de *gignere*, gerar, que vem do grego *gignesthai*, nascer” (PERLOFF, 2013, p. 54). Segundo o mesmo dicionário, a originalidade seria algo feito, composto ou criado pelo próprio indivíduo, de “primeira mão”, ou seja, matéria-*prima*. Sinônimo de novidade, invenção e autonomia da mente criativa.

Em *Crítica da faculdade do juízo* (1790), o filósofo Immanuel Kant concebe esse gênio como um ser capaz de produzir a arte bela, representando o dom natural que dá regra à arte. O gênio, em Kant, é completamente o oposto da imitação, apropriação, reaproveitamento que vemos hoje, e podemos identificá-lo a partir de quatro principais

características. A primeira indica que o gênio deve ser, antes de tudo, original, ou seja, criar algo de primeira mão. Em segundo, deve servir aos outros como medida, sendo que ele próprio não tenha imitado nem tenha se inspirado em ninguém. A terceira define que não cabe ao gênio descrever cientificamente como foi feita a sua obra. Segundo Gilles Deleuze, filósofo francês que interpretou os estudos de Kant em *A filosofia crítica de Kant*, “Kant define o gênio como a faculdade das Ideias estéticas” e, à primeira vista, “uma Ideia estética é o contrário de uma Ideia racional” (DELEUZE, 1963, p. 63), por conta disso, descrever como a obra foi feita vai de encontro com as ideias estéticas. Em último, é a natureza que oferece, através do gênio, a regra para a arte, não para a ciência, isto é, para Kant, “o Gênio é precisamente a disposição inata pela qual a natureza dá à arte uma regra sintética e uma rica matéria” (DELEUZE, 1963, p. 63).

Perloff reflete que essa teoria do gênio está “simplesmente *passé*” numa era corporativista, coletivizada e pós-individualista como a nossa (PERLOFF, 2013, p. 51). E a “morte do autor”, proclamada por Roland Barthes a partir de sua visão estruturalista, que presava a superioridade da linguagem em detrimento do sujeito, provocou também a morte dessa teoria do gênio. Em sua tese, apresentada em um simpósio realizado em 1967 e posteriormente publicada no periódico *Aspen* (vol. 5-6), Barthes nega a existência do autor gênio do romantismo, partindo do pressuposto de que a “originalidade” e “individualidade” são questionáveis, pois esse sujeito, o autor, outrora desfrutou de pensamentos de outros indivíduos, o que acaba por inserir, direta ou indiretamente, mais de uma voz em sua obra. A autoridade do autor é uma convenção da sociedade que lhe permite ter poder sobre a sua obra, embora este seja apenas, segundo Barthes, um “mediador” da linguagem, o qual sofre variadas influências de outros sujeitos, influências essas saídas da cultura.

Nos tempos atuais, não é que não se possa “criar algo a partir do zero”, quer dizer, surgir alguma novidade na arte, mas com tanta informação, com a atualização constante das tecnologias e com o aumento gradativo de produções culturais desde meados do século XX, torna-se mais difícil produzir algo a partir de um material bruto, intocado. Essas são algumas questões que surgem diante desse cenário inflacionado, no qual alguns artistas têm optado por programar e reprogramar dados pré-existentes, ao invés de tentar transfigurar o material bruto. É uma resposta para a vanguarda original, que segundo Perloff (2013, p. 119), não se comprometia com a recuperação, mas com a descoberta, insistindo que a “estética de seus predecessores estava

encerrada”. E, como a ideia de originalidade está vinculada à noção de ineditismo, Perloff propõe a não originalidade do gênio contemporâneo. Atualmente, ao invés de ser o gênio torturado, que tem a obrigação de ser original e brilhante em suas obras, o artista prefere fazer exatamente o oposto ao que se faria na vanguarda original, recuperando e reutilizando o que seus predecessores fizeram um dia nas artes, a fim de pensar em novos modos de produção. Em concordância, Bourriaud explica que, quando falamos em *pós-produção*, esse sufixo “pós” não quer dizer uma negação ou superação dos feitos dos artistas anteriores. Por outro lado, esse sufixo designa, segundo o autor,

Uma zona de atividades, uma atitude. Os procedimentos aqui tratados não consistem em produzir imagens de imagens – o que seria uma postura maneirista – nem em lamentar que “tudo já foi feito”, e sim em inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se 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. (BOURRIAUD, 2009, p. 14).

Ou seja, segundo Bourriaud, a *pós-produção* não consiste em uma mera reprodução de imagens ou uma cópia do que já existe. É sobre pensar em novos protocolos de produção e uso, a partir do que já foi representado anteriormente, dos códigos e formas presentes na cultura, recolocando-os em funcionamento. A cultura do uso modifica não só a noção tradicional de originalidade, desconsiderando-a como peça fundamental do processo de criação, como também altera a noção convencional de autoria, isto é, insere uma nova função autoral para os produtores ou artistas contemporâneos. Essa atitude de apropriar-se do alheio, que vem crescendo cada vez mais desde o início do século XX, desafia e confronta uma convenção da sociedade ocidental em relação à autoridade de um autor em relação ao seu texto. Nessas produções que vemos atualmente, o autor não é o único que é intelectualmente capaz de intervir na sua obra, pois outros indivíduos também possuem ideias para dar continuidade ou novos caminhos a essa obra.

Porém, mesmo diante de uma grande onda de reaproveitamentos, reutilizações, releituras e reprogramações de objetos culturais, deve-se admitir que o autor ainda é aquele que detém o domínio da sua criação e somente ele possui poder legal, isto é, o *copyright*, para interferir na sua obra. Jonathan Lethem (2012), em seu texto “O êxtase da influência: um plágio” questiona essa ideia de propriedade

vinculada à cultura. Conforme o autor, o conceito contemporâneo de direitos autorais é encarado como uma lei inata e poucos de nós o questionamos. O *copyright* é, segundo ele, encarado pela grande maioria dos artistas e escritores como um “direito inato e baluarte, fonte de sustento para seu ofício infinitamente frágil em um mundo voraz” (LETHEM, 2012, p. 127).

De fato, os direitos autorais protegem os artistas e escritores nessa sociedade que visa, acima de tudo, o lucro e não as ideias. O *copyright* dá à classe artística a segurança de que sua produção será vinculada ao nome de quem produziu, garantindo que nenhuma empresa ou organização, seja esta pequena ou grande, utilize seu trabalho sem pagar uma determinada quantia pelo labor desse indivíduo. Segundo Lethem, “Thomas Jefferson considerava o direito autoral um mal necessário” (LETHEM, 2012, p. 127), e favoreceu essa lei o suficiente para incentivar os artistas a criarem, mas permitindo que, posteriormente, as ideias pudessem seguir um curso natural, fluindo livremente.

No entanto, apesar do *copyright* parecer ideal, da forma que pensava Thomas Jefferson, considerando sua intenção de incentivar tanto a produção quanto a circulação de ideias, bem como de garantir ao artista uma fonte de sustento, Lethem aponta para um desgaste sofrido por essa lei com o passar do tempo, provocado por quem vê a cultura como “um mercado em que tudo o que tem valor deve pertencer a alguém” (LETHEM, 2012, p. 128). Ao transformar a cultura principalmente em um produto para gerar lucro e usar os direitos autorais como forma de protegê-lo, o *copyright* pode também acabar impedindo as ideias de fluírem livremente e serem reaproveitadas em novos formatos e conceitos. Afinal, que escritor vai comprar os direitos autorais de uma obra, por exemplo, apenas para publicar uma história que se inspira ou que cita algo presente em outra? Que editora vai querer enfrentar embates jurídicos aceitando uma narrativa que, mesmo que seja bastante interessante e diferente, usa um universo que está sob propriedade intelectual de empresas multimilionárias? Dessa forma, o que era para incentivar a criação, acaba por cercear a livre circulação de ideias. Conforme Lethem,

A característica distintiva da moderna lei americana do direito autoral é sua quase ilimitada inflação – sua expansão tanto no escopo como na duração. Sem a exigência de registro, todo ato criativo em uma mídia tangível está agora condicionado à proteção de direitos autorais: o e-mail que você enviou ao seu filho ou a pintura que ele fez com os dedos estão ambos automaticamente protegidos. O primeiro

Congresso a conceder direitos autorais deu aos autores um período inicial de 14 anos, renováveis por outros 14 se o autor ainda estivesse vivo. O período atual de proteção é o da vida do autor mais 70 anos. Não seria exagero dizer que, toda vez que o Mickey Mouse está prestes a cair em domínio público, o período de proteção é estendido. (LETHEM, 2012, p. 128).

O autor sugere que o *copyright*, o qual supostamente serviria para incentivar e proteger artistas, atualmente é um monopólio concedido pelo governo para as indústrias do capital cultural sobre a utilização dos resultados criativos, as quais “não lucram criando, mas distribuindo” (LETHEM, 2012, p. 129). Se formos um pouco além do que Lethem discute em seu texto, podemos pensar que tais direitos não concebem o reaproveitamento, a reprogramação e a reciclagem que vemos nos gênios não-originais apontados por Perloff, e dão poder aos seus detentores de tentar inibir essas novas formas de produção que surgem conforme a sociedade se modifica. Isso significa que a lei de direitos autorais que temos atualmente não leva em consideração o que Lethem traz logo no título do seu texto: o êxtase da influência – um trocadilho com o nome do famoso livro de Harold Bloom, *A angústia da influência*. Para o autor, “a arte se alimenta de alguma fonte” (LETHEM, 2012, p. 138), isto é, para que algum produto artístico possa ser elaborado, o artista precisa beber de diversas fontes da cultura e da sociedade antes de suas ideias fluírem mentalmente e, logo após, tornarem-se objetos reais que possam ser compartilhados. E suas ideias muito provavelmente terão sido ideias de outros indivíduos, os quais lhe serviram direta ou indiretamente de influência:

Qualquer texto é inteiramente entremeado de citações, referências, ecos, linguagens culturais, que o atravessam passo a passo, em uma vasta estereofonia. As citações que entram na feitura de um texto são anônimas, de atribuição impossível, e no entanto já lidas, relidas; são citações sem aspas. O cerne, a alma – sigamos além, digamos, a substância, o grosso, o material efetivo e valioso de todo pronunciamento humano –, é plágio. Pois todas as ideias são, essencialmente, de segunda mão, consciente ou inconscientemente retiradas de um milhão de fontes externas e utilizadas diariamente com orgulho e satisfação decorrentes da superstição de que são ideias originais. No entanto, não existe um fiapo de originalidade em nenhuma delas, a não ser o esmaecimento da cor que as ideias adquirem do calibre mental e moral e do temperamento, que se revelam em características peculiares de formulação. [...] Por necessidade, tendência e prazer, todos nós citamos. Estudos neurológicos provaram recentemente que a memória, a imaginação e a própria consciência são cheias de pontos, remendos, pastiches. Se cortamos e colamos a nós mesmos, será que não podemos perdoar isso em nossas obras de arte? (LETHEM, 2012, p. 138).

Tal concepção coincide com as ideias supracitadas de Roland Barthes e de Mikhail Bakhtin, as quais nos levam a pensar que o indivíduo não está “a salvo” das influências externas. Antoine Compagnon (1996), em *O trabalho da citação*, ao tratar sobre a citação como uma forma de apropriação, explica que o autor, ao escrever, dispõe de um certo número de unidades dispersas, materializadas ou não (COMPAGNON, 1996, p. 38), isto é, em forma de texto ou a partir de discursos diversos não registrados em papel. Para o autor, o trabalho da escrita é uma reescrita, visto que “se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los” (COMPAGNON, 1996, p. 38-39). Reprogramar, reescrever, reproduzir um texto é organizar ou associar referências, fazendo ligações, transições ou fusões entre os discursos colocados em presença um do outro. Segundo Compagnon, “toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (COMPAGNON, 1996, p. 39).

Tendo em vista o pensamento desses teóricos, se estamos sendo constantemente bombardeados de ideias e produtos culturais, que ficam registrados na nossa mente, como afirmar que algo é completamente novo? Conforme Lethem, na obra de arte, a noção de originalidade como origem, como algo que veio primeiro, antes de qualquer coisa, parece ir contra a própria natureza humana, considerando que vivemos em cultura e vivemos a cultura. Desse modo, podemos pensar que o gênio não original que Perloff sugere seria uma maneira de driblar essa noção de origem, de raiz, de inédito, visto que as ideias estão sempre circulando e se reciclando na cultura. É a forma como essas ideias são aproveitadas que faz com que elas se destaquem e se tornem uma nova referência para outros artistas, isto é, se tornem “originais”, ou melhor, “não-originais”.

E, na sociedade atual, cujo aumento da produção cultural é exponencial diante das facilidades proporcionadas pela tecnologia avançada e o advento da internet, é natural que as influências recebidas pelo indivíduo contemporâneo sejam ainda mais diversificadas e constantes. Daí que, diante das mudanças trazidas pela tecnologia e pela internet, Perloff (2013, p. 53) acredite que a noção de gênio está ultrapassada, pois, nessa nova cultura, “falar de ‘grandes escritores’ e gênio artístico é obviamente algo que não faz sentido”. Para a autora, nós estamos hoje diante de uma nova “*inventio*”, na qual a originalidade já não é mais o foco, mas, sim, a habilidade para a apropriação.

O que Perloff sugere é uma dissociação entre a noção de gênio e a noção de original, considerando o novo contexto que estamos presenciando. Se no passado o gênio era aquele que criava algo inteiramente novo, a partir de um material bruto, sem buscar inspiração em outros, assim sendo considerado “original”, no presente, então, pressupõe-se que o gênio não original deverá desenvolver habilidades diferentes do gênio exaltado por Kant. Reconfigurar, reaproveitar, reciclar e reproduzir ideias, palavras e imagens apropriadas são algumas dessas habilidades. A proposta de Perloff tenta encontrar um meio termo nesse lugar de indefinição em que nos encontramos atualmente. Nas definições convencionalizadas, encontradas nos dicionários, tais habilidades não são criativas ou originais, afinal, nenhuma delas trata-se de criar algo inédito, de ser *origem*, de ser *prima*. No entanto, por que algumas delas nos fazem pensar que são? Essa indefinição, essa rasura que incide sobre a noção de originalidade presta contas do que é uma literatura em contexto do não específico. Florencia Garramuño, em seu livro *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), discute sobre uma aposta da arte contemporânea na inespecificidade da linguagem artística a partir da combinação de elementos diversos, nos quais se entrelaçam palavra escrita, sons, imagens, vídeos, árvores etc. Com essa mistura, essa mixagem entre fontes dispersas e inesperadas, torna-se difícil categorizar ou definir as obras contemporâneas, levando-nos a compartilhar um desconforto diante de qualquer “definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se” (GARRAMUÑO, 2014, p. 12). Apesar de Garramuño não estar discutindo diretamente sobre originalidade, a sua compreensão de arte inespecífica nos ajuda a pensar as práticas contemporâneas de apropriação: é original, mas não é; é criativo, mas não é. Então, já que não se encaixam nas definições e categorizações tradicionais, vamos chamá-las de não-originais e não-criativas.

Debora Molina (2017), em seu estudo sobre a *Autoria no século XXI: escrita não criativa e gênio não original*, nos ajuda a entender melhor essa nova concepção de gênio proposta por Perloff. Conforme a pesquisadora, a observação central de Perloff sobre a ideia de gênio não original nos mostra que sua intenção não é atribuir um apagamento total do autor, mas compreender um outro papel para essa figura, de modo que se valorize seu trabalho artístico no século XXI. Apesar dos artistas que se utilizam dessa nova *inventio* conseguirem pensar em novas maneiras de reciclar materiais já dispostos na cultura, afirmar que há um gênio não original é, segundo

Molina, compreender que esse gênio cria sem utilizar nada de original, isto é, de matéria-*prima*, visto que lida com a cópia. Conceber a noção de gênio não original, portanto, faz muito sentido frente a esses novos modos de produção. A partir disso, entende-se o autor de escrita não criativa como um gênio, pois este pensa em novos formatos e possui novas ideias de criação, porém um gênio não original, pois não cria algo inédito, algo novo, algo que nunca foi visto antes. O gênio não original recicla, reutiliza, reprograma e nos traz uma nova compreensão de autoria dentro do campo literário, sem necessariamente apagar a noção de autoria tradicional.

2.2 Por uma nova função autoral

É sabido que as práticas literárias passaram e ainda passam por mudanças de acordo com o contexto político, social, cultural e a época na qual estão inseridas. Nesse momento, as redes comunicacionais atuaram como um dos principais fatores que provocaram mudanças nos processos autorais de escrita, graças às possibilidades de convergência e interatividade que elas apresentam. Entretanto, é necessário entender os caminhos percorridos pela noção de autoria, a fim de compreender que mudanças são essas que estão acontecendo. Isso porque, na história do Ocidente, a figura do autor se configurou de diferentes maneiras: sua figura já foi marcada pela sua “não-existência”, pela sua presença meramente simbólica ou pelo seu caráter bastante imponente. Finalmente, chega-se a um momento cujas certezas que giram em torno da sua figura são desestabilizadas por novas manifestações artísticas contemporâneas, que sugerem uma dessacralização da sua imagem autoral a partir de técnicas de apropriação e reutilização de obras já existentes.

O primeiro momento a ser destacado, ao tratar da noção de autoria, é a Antiguidade, quando o processo autoral era concebido como se tivesse um caráter transcendental, isto é, como se viesse de uma inspiração exterior, da natureza, divina. A criatividade não tinha uma característica individual, tampouco há evidências a respeito da data de criação de obras e se a autoria dada a algumas grandes obras desse período é legítima. É o exemplo de *Ilíada* e *Odisseia*, cuja assinatura na capa dos livros é a de Homero, mas que alguns estudiosos acreditam que boa parte desses poemas são oriundos da cultura oral. Conforme Beatriz Cintra Martins (2014), no

capítulo “História da autoria”, de seu livro *Autoria em Rede: os novos processos autorais através das redes eletrônicas*, nesse período a criação poética “tinha natureza fluida, na qual cada recitador, ou bardo, ao mesmo tempo que declamava, também criava, inserindo algo seu” (MARTINS, 2014, p. 28). Assim, ao acrescentar algo pessoal a um texto e passá-lo adiante, outro sujeito poderia se apropriar daquela nova versão e novamente acrescentar um elemento novo. Isso tudo podendo funcionar de forma contínua. Entretanto, como essas atuações não eram registradas para a posterioridade, a performance de cada um desses indivíduos não era reconhecida pela manifestação de suas subjetividades, mas pela força expressiva no momento do recital. Para além disso, havia o fato de que a representação simbólica desses textos era submetida à tradição cultural para que o poeta fosse reconhecido. Segundo Martins, essa cultura vigente era manifestada pela figura mítica das musas, assegurando que as composições fossem parte de uma tradição comum a todos, que não pertenciam necessariamente a ninguém.

Já na Idade Média, o que marca e valida a escrita é a instituição de uma autoridade religiosa. A escrita era feita de forma coletiva, mas tinha mais valor artesanal que autoral, pois a autoria era dada a uma entidade divina. Até mesmo a leitura, nessa época, era feita em voz alta e em público, cujos sujeitos presentes poderiam fazer novos acréscimos ao que escutavam. Assim como na Antiguidade, as produções escritas não tinham um caráter subjetivo, pessoal, mas sim coletivo, em sintonia com a tradição cultural. Nesse momento histórico, as obras geralmente eram anônimas, tendo em vista que não havia espaço para a liberdade de escolha e criação artística, nem para a individualidade do autor. A partir de um trecho retirado de um relato de São Boaventura, do século XIII, pode-se exemplificar como a produção de livros funcionava na Idade Média:

Um homem pode escrever trabalhos alheios, sem acrescentar ou mudar nada, neste caso ele é simplesmente chamado de "copista" (*scriptor*). Outro escreve trabalhos alheios com adições que não são suas; e ele é chamado de "compilador" (*compilator*). Outro escreve tanto trabalhos alheios como o seu, mas com os trabalhos alheios em primeiro plano, adicionando o seu próprio a título de explanação; e ele é chamado de "comentador" (*comentator*) [...] Outro escreve tanto o seu trabalho como os alheios, mas com o seu em primeiro plano adicionando outros a título de confirmação; e este homem pode ser chamado de "autor" (*auctor*). (Burrow, 1976, apud Martins, 2005, p. 95).

Nesse trecho, podemos visualizar que em todas as modalidades de produção citadas por São Boaventura não há um trabalho completamente inédito. O autor se diferencia do copista, do compilador e do comentador não por criar a partir do zero, pois ele escreve tanto trabalhos de outros quanto o seu próprio. A diferença está na posição proeminente que a sua ideia eventualmente vai ocupar perante as ideias alheias, com as quais ele dialoga no texto e que lhe servem de endosso. Conforme Martins, nesse método de escrita, conhecido como escolástico, “os textos eram divididos em partes, desmembrados, anotados e expandidos, tendo como principal objetivo o estudo” (MARTINS, 2014, p. 33). Nesse período, a noção de fechamento ou completude de uma obra quase não existia, o que se assemelha bastante com o que vem acontecendo desde o século XX até o século XXI. Publicações com textos de vários autores eram muito comuns naquela época e podiam receber interferências posteriormente, visto que eram lidos em voz alta e em público. Em comparação com os dias atuais, podemos pensar na internet, um ambiente quase sempre público, cujos textos disponíveis podem ser, na maioria das vezes, acessados e modificados por inúmeros usuários. Mas a grande diferença quanto ao passado é que, na contemporaneidade, a autoria está constantemente ligada à ideia de propriedade, o que desencadeia questionamentos em relação à instituição autor e cria um tensionamento em relação à legitimidade do que é produzido.

No Renascimento, o desinteresse em relação à personalidade do artista é visto como uma vantagem, pois as artes – plásticas – eram consideradas artes “servis”, isto é, eram feitas para agradar a pessoa que solicitava essa produção e não para expressar as demandas do seu produtor ou autor. O crítico Jan Mukarovsky (2006), em seu texto *Escritos de estética e semiótica da arte*, explica que é somente nos fins da Idade Média que a criação artística começa a conceber a sua subjetividade, passando a surgir da vivência visual e auditiva provocada pelo objeto no indivíduo que produz essa obra, não mais sendo sucedida a partir da “coisa em si” e da solicitação de outrem. Para o artista desse período, a obra é produto da vontade consciente, da habilidade, e não da sua individualidade como sujeito, do seu psicológico e suas características.

É somente ao longo do século XVIII que surge um movimento que muda radicalmente essa concepção: o romantismo, com sua noção de “gênio”. O gênio, segundo Mukarovsky, é tão espontâneo como as forças da natureza e passa a procurar a força da sua criação em si próprio, descobrindo assim a sua individualidade

e concentrando-se no que diz respeito a ele mesmo e não nas coisas ao seu redor. É a partir daí que surge a ideia de criação artística no sentido de existir um sujeito que a cria, que a inventa, e não mais “imita” uma coisa do ambiente externo. Essa concepção romântica muda radicalmente a maneira como o autor é percebido, visto que é a partir daí que surge a ideia de “criar” uma obra. Desse momento em diante, o autor se desenvolve enquanto uma figura autárquica diante de seu texto e sua personalidade importa mais do que a obra em si, portanto, há uma tendência da crítica a se voltar para o “criador” da obra.

Essa mentalidade voltada para a personalidade artística e a criação a partir de algo subjetivo, vindo “de dentro” do autor da obra, distancia-se completamente do que é visto nas práticas de apropriação da contemporaneidade. Na cultura do uso, nem sempre o artista faz questão de criar algo inédito, optando por apropriar-se não somente de uma, mas de várias fontes. A personalidade do artista, nesse contexto de apropriação, é diluída por meio de variadas vozes da cultura, portanto, torna-se difícil desenvolver essa figura imponente para a qual a crítica irá se dirigir a fim de compreender a obra. Entretanto, é necessário pensar que contextos diferentes demandam sujeitos diferentes, conseqüentemente, as formas de expressão que surgem em cada período não são as mesmas.

Sob o impacto das revoluções Industrial e Francesa que ocorreram ao final do século XVII, a sociedade europeia do século XVIII lançava as bases a emergência de um novo sistema econômico. Segundo a pesquisadora Paula Sibilia (2003), em seu texto *A intimidade escancarada na mídia: blogs e webcams subvertem a oposição público/privado*, para a burguesia driblar os perigos que ameaçavam a vida pública, surge a necessidade de fuga das exigências desse meio e dos interesses políticos e econômicos implantados pelo capitalismo industrial. Nesse período, inicia-se um processo de “esvaziamento e estigmatização” da vida pública, emergindo a necessidade e valorização dos espaços íntimos, como os cômodos da casa demarcados para cada necessidade do indivíduo, principalmente o quarto próprio. A partir desse contexto de delimitação dos espaços públicos e privados, os ambientes para introspecção e solidão vão sendo acentuados, servindo muitas vezes para atividades auto exploratórias do eu, principalmente pela escrita. Se pararmos para refletir sobre tal contexto social e econômico, é compreensível que a busca pela subjetividade e pela inspiração que vem “de dentro” torne-se o elemento principal da autoria do século XVIII.

Não obstante, a noção de autoria passa por algumas modificações a partir do século XX, visto que o Ocidente, principalmente a Europa, que representava o centro do pensamento crítico, passou por diversas mudanças tanto socialmente quanto politicamente, o que encadeou inúmeras rupturas e transformações na cultura e nas ciências. Nesse momento, a noção de autor começa a ser questionada, apesar de sua figura ainda se manter em uma posição privilegiada no campo dos estudos literários. É graças às mudanças no pensamento crítico que surgem, no século XX, novas correntes da crítica que fazem parte do pensamento pós-estruturalista, o qual propõe um pensamento de recusa aos fundamentos tradicionais da filosofia, como as ideias de verdade, objetividade e razão. Uma dessas tendências, chamada Desconstrução/Desconstrutivismo, questiona a concepção metafísica de centros unificadores do mundo. Isso porque, durante um longo período, a Europa foi tomada como cultura de referência e a sua filosofia era quase toda fundamentada no pensamento metafísico, atribuindo valores intrínsecos aos elementos que compõem dualidades como Deus e diabo, bem e mal, homem e mulher, inteligível e sensível, natureza e cultura, entre outros, sendo o valor do centro afirmado pelo valor do seu oposto.

De acordo o estudioso Ivan Teixeira (1998), em seu artigo sobre a corrente desconstrutivista de Jacques Derrida, o centro é uma construção do pensamento ocidental e significa “tudo que preside a ordenação dos elementos de um sistema, mas que não participa da mobilidade das unidades que coordena [...] encontra-se, ao mesmo tempo, dentro e fora da estrutura” (TEIXEIRA, 1998, p. 34). A história do Ocidente seria, então, logocentrista, partilhando a ideia de uma sucessão de centros inquestionáveis, como Deus, homem, consciência, transcendência, eu, verdade, noções responsáveis pela ideia de centro unificador do mundo. Na literatura, por exemplo, pode-se dizer que a linguagem e o autor representariam o seu centro. Tal noção de descentramento ocasionou uma crise no pensamento metafísico, por duvidar da noção de totalidade do homem, até então concebida estritamente com base no etnocentrismo europeu.

Diante disso, surge também uma nova espécie de desconstrução que já não decorre do pensamento de Derrida, mas do pensamento de Michel Foucault, para quem cada época possui uma “episteme” específica e intransferível, que seria um padrão que unifica a diversidade de discursos de uma época. Esse pensamento causa novamente uma ruptura na noção de autor, até o momento visto como um ser

autêntico cujas produções partiam de si mesmo, e a produção de um autor passa a ser entendida como a apropriação singular dos discursos coletivos de seu tempo, isto é, já não é mais um gênio que não necessita do mundo externo.

Michel Foucault (2004), em *A ordem do discurso*, diz que um discurso pode ser conceituado enquanto rede de signos que se conecta a outros tantos discursos, em um sistema aberto que tanto registra quanto reproduz e estabelece os valores de determinada sociedade, perpetuando-os. Não haveria, portanto, começo; o indivíduo ao invés de ser aquele de quem parte o discurso, seria o ponto do seu desaparecimento. Para Roland Barthes (2004), esse autor nada mais é do que uma personagem criada com o intuito de fortalecer um discurso de poder. Barthes indica que entre o artista e sua obra existem inúmeros fatores que influenciam na produção artística, concordando que há antecedentes histórico-sociais e diferentes concepções de arte antes e durante o processo criativo, partindo do pressuposto de que é difícil existir uma “originalidade e individualidade”, já que o indivíduo desfrutou de outros pensamentos, o que acaba por inserir, direta ou indiretamente, mais de uma voz em sua produção. Além disso, o teórico compreende a importância do leitor/espectador no decorrer desse processo de criação, visto que a obra é criada para ele. O autor é, portanto, um indivíduo mediador da linguagem, cuja obra é um tecido de citações e influências anteriores e, a partir dessa nova visão, o leitor passa a ser um sujeito ativo no processo de produção de sentidos, visto que ele receberá o texto e o interpretará também a partir das suas vivências e referências consumidas ao longo de sua vida. Sendo assim, para Barthes há uma necessidade de abandonar a ideia de que o autor é uma entidade totalmente indispensável, sendo necessária a sua “morte” para que o leitor possa nascer e receber a obra.

Segundo Foucault (2002), em seu texto *O que é um Autor*, para “encontrar” o autor, a crítica literária moderna tem convencionalmente definido o autor a partir de critérios muito próximos aos da exegese cristã. Quatro são os critérios fornecidos por São Jerônimo e que influenciaram o modo pelo qual a crítica literária tem definido o autor. Segundo Foucault, o primeiro esquema propõe que se entre vários livros atribuídos a um autor, um deles tem qualidade inferior aos outros, há a necessidade de retirá-lo da lista de suas obras, sendo assim, o autor é definido como um certo nível de valor constante. O segundo critério compreende que se certos textos são incoerentes em relação à doutrina de outras obras de um autor, também deve-se retirá-los para então o autor ser definido como um certo campo de coerência

conceitual ou teórica. O terceiro, que se estão escritas em um estilo diferente, com expressões e palavras que geralmente não são usadas pelo autor, também devem ser excluídas, mantendo assim uma unidade estilística. Por fim, os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores à morte do autor devem ser considerados como interpolados, sendo assim, o autor funciona como um momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos.

A partir desses critérios registrados acima, a função autor, estruturada na tradição literária, indica uma consciência que se manifestaria por trás dos textos de um único indivíduo, permitindo reunir estes textos e atribuí-los a ele. No cenário atual da cultura do uso, seria impossível chegar a esta consciência “una”, considerando que a apropriação de vários objetos, materiais e vozes da cultura faz parte do processo de criação. Isso porque, ao se apropriar de produtos de outros autores, o artista, inserido na cultura do uso, mistura diferentes estilos e conceitos, bem como pode reunir o presente e o passado em uma nova obra, rompendo com as regras que definem a concepção tradicional de autoria. Em uma única obra, é possível identificar uma pluralidade de vozes, de “consciências”, que dialogam entre si, o que nos leva a identificar na prática da apropriação e na cultura do uso os elementos constituintes de uma nova função autoral.

As discussões sobre autoria são sempre revisitadas e questionadas, principalmente quando há o advento de uma grande revolução nos costumes, comportamentos e pensamentos de determinada sociedade. Mais ou menos na década de 1980, um novo elemento é inserido com força na cultura e faz surgir no Ocidente novas visões e manifestações acerca da produção: a internet como meio de comunicação. Essa ferramenta, já existente desde a década de 1960, consolida-se posteriormente um potente meio de comunicação, com o surgimento de um espaço vasto, e transformando-se em um grande acervo de conteúdos e obras, praticamente impossível de ser controlado. Com o auxílio de novas tecnologias e mídias que surgem também nesse período, a internet passa a se inserir radicalmente em todos os âmbitos da sociedade ocidental, estimulando comportamentos políticos, sociais, culturais e artísticos. A internet passou a influenciar as principais mídias e meios de comunicação, os quais tendem a se adaptar às transformações culturais, sociais e mercadológicas provocadas por ela. Esse instrumento de comunicação se insere em

diversas camadas da cultura, modificando até mesmo o modo de ler e de produzir materiais artísticos.

O leitor, numa era de tanto avanço tecnológico, agora consegue transitar entre apenas ser consumidor de determinada obra ou pode se apropriar dela para produzir novos conteúdos, tornando-se um coautor não-oficial de algo que inicialmente foi produzido por alguém. Ou seja, visto que sua expansão se dá de maneira incontrolável e muito veloz, a internet facilita a “cultura do uso”, já que rapidamente viabiliza o acesso aos variados recursos culturais disponíveis nesse meio. Desse modo, essa nova função autoral, cujo autor não original ou não-criativo busca se apropriar, reciclar, reprogramar e reutilizar recursos, é facilitada pela vastidão de elementos disponíveis que são acessados rapidamente. Na música, no audiovisual, na fotografia, as artes plásticas e até mesmo na literatura, os leitores/espectadores da contemporaneidade tornam-se ainda mais ativos no processo de construção de sentido, pois agora eles conseguem utilizar recursos que facilitam a apropriação e inserção de suas próprias ideias naquilo que já estava pronto.

Com a internet e para além dela, a cultura do uso é auxiliada pelo cruzamento das mídias, que também contribuem para que as práticas de reaproveitamento e apropriação sejam facilitadas no contexto de produção atual. Na contemporaneidade, os dispositivos antes com uma única função como telefone, rádio ou máquina de escrever, agora convergem para um único aparelho, que possui acesso à internet, televisão, redes sociais, fazem chamadas de áudio e vídeo através da conexão a uma rede móvel ou fixa. Em síntese, as formas de comunicação tendem cada vez mais a se cruzar em um único meio, o qual é capaz de suprir diversas necessidades dos sujeitos globalizados. Esse cruzamento de mídias inscreve uma “cultura da convergência”, conforme nomeada por Henry Jenkins (2009), em seu livro *Cultura da convergência*, que diz respeito, entre outros aspectos, ao encontro de mídias velhas e novas, ao diálogo entre elas, por meio do qual múltiplos conteúdos podem passar com extrema fluidez (JENKINS, 2009, p. 337). Diante de um cenário cultural com tantas mudanças e cruzamentos, seja na música, na tecnologia, nas artes visuais ou em outros contextos, não era imprevisível que a criação literária ou artística em geral também recebesse influências das práticas do contemporâneo.

Nas artes visuais, por exemplo, nos deparamos com inúmeros artistas que estão buscando reutilizar o que já está aí disposto para compor suas obras. Vik Muniz, por exemplo, fotógrafo e artista visual paulista radicado no Estados Unidos, recriou

obras canônicas de Monet, Da Vinci, Caravaggio, Van Gogh e outros pintores em domínio público, as quais de longe podem parecer cópias quase fiéis, mas, ao aproximar-se dessas produções, é possível enxergar recortes de revistas e outras variadas mídias utilizadas por ele. Seu trabalho é bastante conhecido por redirecionar materiais do cotidiano, aparentemente inúteis para projetos artísticos, para produzir suas obras. A apropriação é um tema constante em seus trabalhos, bem como o reaproveitamento de materiais, e um exemplo bem conhecido é a recriação da famosa obra de Andy Warhol, *Double Mona Lisa* (1963), na qual ele utilizou geleia como material de produção. A obra de Andy Warhol, por sua vez, é uma apropriação da de Da Vinci, e tanto Warhol quanto Muniz são perfeitos exemplos de como o âmbito artístico tem reprogramado formas, ao invés de transfigurar um elemento bruto, de criar algo do zero.

Um outro artista brasileiro que serve de exemplo para mostrar como a cultura do uso funciona, é o Victor Heringer, vencedor do Prêmio Jabuti de 2013 pelo seu romance *Glória* (2012), nascido em São Cristóvão-RJ, falecido em 2018. No seu canal no *Youtube*, criado em 2010 sob o nome “automatografo”, o artista publicou algumas séries de vídeos intituladas de *Arquespélago* (2012), *Incidentes* (2013) e *Q* (2013), cujos vídeos, pelo menos a maioria, possuem imagens, sons e trechos de comerciais, livros, músicas, entre outros, dos quais ele se apropriou para compor a ideia de cada vídeo.

Todos os elementos reaproveitados, até mesmo páginas rasgadas de um dicionário ou mensagens dos amigos na secretária eletrônica, são indicados na descrição de cada vídeo publicado pelo artista. Por exemplo, no vídeo “Mamãe lia a sorte no açúcar” (2012), da série *Arquespélago*, Heringer reaproveitou, como consta na descrição do vídeo, para compor o áudio, “trechos de comerciais, declarações de jogadores de futebol e pastores a respeito de sonhos vs. Allen Ginsberg lendo ‘A tempestade’ de Shakespeare”⁵. O artista usa, para compor a edição do vídeo, trechos de *The GOES-O weather satellite launches aboard a United Launch Alliance Delta IV rocket* (2009), da NASA, e de *Carnival* (data desconhecida), de Bud Gamble, ambos em domínio público. Em outro vídeo da série, sob o título de “oi você sumiu”⁶ (2012),

⁵ HERINGER, Victor. *Mamãe lia a sorte no açúcar*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PNh0u8u2yo8&t>>.

⁶ HERINGER, Victor. *oi você sumiu*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zFlps3TnUOk&t>>.

Victor Heringer utilizou fragmentos de *Noturno nº1* (1919), de Erik Satie, e trechos de mensagens que recebeu na secretária eletrônica do celular e que nunca respondeu. Em “O que é um Arquespélago”⁷ (2012), outro vídeo da série citada, Victor Heringer utiliza um vídeo, filmado por ele mesmo, de barquinhos e mar de papel confeccionados com as páginas do *Dicionário Prático da Língua Portuguesa*, de F. Fernandes. As imagens translúcidas são de *Water* (1953), de Paul Moss & Thelma Schnee, de *Assembling the deep sea outfit* (1963), do Dep. de Defesa dos EUA, e de um filme amador de autoria e data desconhecidas, todos em domínio público.

Outro artista visual que trabalha a apropriação de obras clássicas é o norte-americano Barry Kite, que faz recortes de obras famosas e, a partir da colagem, cria paródias irreverentes e espirituosas, desviando-as completamente de seu contexto original. Em uma de suas colagens, é possível ver o céu de *A Noite Estrelada* (1889) e a cabeça de Van Gogh de seu autorretrato, pintado em 1887, colada à um corpo retirado de outra obra. O mesmo ocorre com o rosto de *Mona Lisa* (1503), de Leonardo Da Vinci, que ganha um corpo que não é seu, sentada em um carro (que também é recortado de outro contexto) ao lado desse inusitado Van Gogh, ambos fumando cigarro. Todas as composições de Barry Kite reaproveitam imagens e obras clássicas bastante exploradas em nossa sociedade, desde que se tornou possível a reprodução em massa, colocando-as em novos contextos completamente improváveis e diferentes de onde foram retiradas, fazendo-as protagonistas de possíveis histórias nas quais, inicialmente, não as imaginaríamos inseridas.

O que Vik Muniz, Victor Heringer e Barry Kite fazem consiste exatamente naquilo que Bourriaud designa como “cultura do uso” ou “cultura da atividade”, visto que, em seus trabalhos, “a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados” (BOURRIAUD, 2009, p.16), reinterpretando ou prolongando narrativas anteriores, ou seja, cada obra pode ser inserida em diferentes contextos, servindo como enredo múltiplo, que não se encerra no momento de sua exposição. Em síntese, ao invés da *Mona Lisa* de Da Vinci ter sido considerada “produto final”, tanto Vik Muniz quanto Barry Kite, ou seus predecessores como, por exemplo, Andy Warhol, viram nessa obra clássica uma continuidade, pensando em produtos com narrativas e intuítos diferentes, a partir do mesmo elemento apropriado. Nesses artistas, como podemos observar, a consciência “una” identificada na função

⁷ HERINGER, Victor. *O que é um Arquespélago*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1AQartpbomE&t>>.

autor tradicional não está mais presente. Encontramos, em todas essas obras citadas, uma pluralidade de vozes e consciências, que dialogam, dando continuidade ao discurso iniciado por outros indivíduos.

Além dos exemplos supracitados, outra figura é importante para pensar a cultura do uso: a do internauta. O internauta, ao criar seu *site*, *homepage* ou *feed* de rede social, constrói um vasto repertório de conteúdos e informações, as quais ele favorita, salva, compartilha, reposta e, muitas vezes, provoca alterações nesse percurso. Em sua navegação, esse indivíduo encontra um banco de dados variado e incessante, imaginando e criando relações entre diferentes *sites*, fóruns, *blogs* e redes diferentes, reutilizando-os e apropriando-se dos conteúdos ali dispostos para compor uma página que lhe represente e represente seus interesses pessoais. É ele que seleciona o que vai acessar e de forma vai usar aquilo que consumiu. Através desse acervo criado no ato da navegação, o internauta recicla, dissemina, reaproveita, amplia narrativas inserindo um pouco de si, faz mixagens de informações e conteúdos e, muitas vezes, encontra novos modos de uso para algo, produzindo vídeos, imagens, *memes* e outras expressões.

Para Nicolas Bourriaud, a atividade do DJ, do artista programador e do internauta “supõem a mesma figura do saber, que se caracteriza pela invenção de itinerários por entre a cultura” (BOURRIAUD, 2009, p. 14). Ou seja, as três figuras produzem percursos originais entre os signos projetados na cultura. A prática do DJ, com seu conhecimento musical, percorrido conforme suas experiências musicais ao longo de sua vida, bem como conforme suas relações culturais e sociais, produz um enredo diferente de outros DJs. O mesmo ocorre com o internauta e com o artista programador, cuja bagagem é diferente de outro indivíduo, resultando em diferentes narrativas, embora utilizem o mesmo referencial ou as mesmas informações. Como foi visto nos exemplos supracitados, Andy Warhol, Vik Muniz e Barry Kite se apropriaram da mesma obra, mas suas produções possuem técnicas, métodos e modos diferentes de narrar. Pensando nisso, é possível compreender por que Marjorie Perloff acredita que é necessário repensar as noções de gênio e de originalidade na sociedade atual.

Kenneth Goldsmith, por exemplo, sintonizado com as ideias de Perloff, difundiu o termo “escrita não-criativa” ou conceitual, que constitui estratégias de replicação e apropriação de textos a partir de um conjunto de técnicas de escrita, como um método de fazer literário. Essa escrita não-criativa busca o contrário do que a literatura sempre

procurou: ao invés da originalidade, emprega intencionalmente a falta de criatividade e a falta de querer fazer algo inédito. A escrita não original tem como aspecto mais importante o conceito da obra, o qual vai se desdobrar a partir do gerenciamento e processamento de recursos pré-existentes, de um vasto banco de dados disponibilizado no mundo. Segundo Goldsmith, o intuito de uma obra não-criativa não é ser lida, apreciada, degustada. No capítulo “*Why appropriation?*”, de *Uncreative Writing*, Goldsmith revela que seu objetivo é ser o mais não-criativo possível em suas obras (GOLDSMITH, 2011, p. 118), como consequência, essa escrita pode não ser atrativa para as pessoas.

Um exemplo de como essa escrita não-criativa ocorre pode ser visto na produção de Goldsmith, em *Trilogy*, composto por três volumes: *The Weather* (2005), *Traffic* (2007) e *Sports* (2008). No primeiro volume, Goldsmith transcreveu todas as previsões do tempo, dadas diariamente pela rádio WINS de Nova York (1010 AM), de três estados: Nova York, Nova Jérsei e Connecticut. No segundo volume, o artista reproduz relatórios de tráfego, de um período de 24 horas, da “Panasonic Jam Cam” da WINS, oferecidas em pequenos intervalos de 10 minutos no primeiro dia de um feriado. O terceiro volume contém um registro de um jogo inteiro de beisebol que ocorreu em agosto de 2006, de cinco horas de duração, entre os New York Yankees e o Boston Red Sox. Todas as três obras são transcrições de programações de uma estação de rádio, cujo artista não acrescentou nada que viesse dele. Em síntese, *Trilogy* faz jus ao que Goldsmith quis dizer com “ser o mais não-criativo possível”. Assim como Perloff, o autor de *Trilogy* acredita que, no contexto das mídias sociais, cujo compartilhamento excessivo de informações e a mixagem generalizada de conteúdos colocam em questionamento as noções tradicionais de originalidade e criatividade, cabe ao artista/escritor buscar novos modos de escrita. Ao utilizar as vozes de outros indivíduos, isto é, ao apropriar-se de textos já existentes, Goldsmith está dando uma resposta, a partir de sua escrita não-criativa, ao que vivemos nos dias de hoje.

2.3 Em torno de alguns precursores

Apesar da escrita não-criativa ter crescido bastante nos últimos tempos, essas práticas recentes não são novidades. Assim como as obras estão reaproveitando

materiais, criações e discursos, também os artistas estão reaproveitando e dando continuidade ao que artistas anteriores fizeram. Tais atitudes de apropriação, que põem em xeque as noções convencionais de autoria e originalidade, não são inéditas na arte ou na literatura. Esses pressupostos que vem sendo disseminados com maior intensidade hoje, já vêm circulando em propostas estéticas do passado, as quais já se tornaram paradigmáticas.

Marcel Duchamp, em 1913, colocou uma roda de bicicleta fixada sobre um banco de madeira em seu ateliê, em Paris. A obra, intitulada de “Roda de bicicleta”, foi um dos primeiros *ready-mades* que surgiram. Em 2014, Duchamp adquiriu um porta-garrafa em uma loja de departamentos e decidiu levá-la para seu ateliê, dando-lhe o mesmo *status* de obra de arte que a roda de bicicleta. Porém, foi em 1917, em uma exposição que ocorria em uma galeria para artistas exporem suas obras, que uma das principais obras de Marcel Duchamp tornou seu trabalho relevante até os dias atuais: “A Fonte”. Essa obra consistiu na exposição de um urinol, um objeto inteiramente apropriado, produzido inicialmente para fins industriais, sob a assinatura de um pseudônimo, R. Mutt. O urinol do então desconhecido artista foi rejeitado pelos juris, que posteriormente souberam da verdadeira autoria da obra. Tal atitude de Duchamp não só representa o que hoje chamamos de cultura do uso, como também visivelmente coloca em xeque a autonomia da obra de arte, ao indicar que o nome do autor e o espaço de exposição da obra tornam-se mais relevantes que o conceito impresso no objeto exposto.

Todo o movimento dadaísta colocava em desordem os conceitos da arte tradicional, lançando as bases para o que vivenciamos hoje com maior intensidade. A *Pop Art* também contribuiu bastante para que a arte contemporânea se servisse de tantas apropriações, reprogramações, releituras e reaproveitamentos. Andy Warhol com suas obras *The Campbell's Soup Cans* (1962) e *Marilyn Diptych* (1962) são atualmente referências quando pensamos em uma cultura do uso. Na literatura também temos várias demonstrações de como essa atitude funciona, através de mixagens, *mashups*, pastiches, entre outras formas de reuso. Assim como na arte visual, não é algo recente, muito menos é algo que nunca foi mencionado ou teorizado no saber e no fazer literário.

Jorge Luis Borges (1999), em seu clássico “Pierre Menard, autor de Dom Quixote”, dedica ao seu protagonista a função que seria a de um artista “programador”, visualizado por Bourriaud nos artistas da pós-produção. A tarefa de Pierre Menard

consistia em tentar produzir algumas páginas que se assemelhassem, com as mesmas palavras, linha por linha, com as de Miguel de Cervantes (1605) – o verdadeiro autor de *Dom Quixote* (BORGES, 1999, p.52). Entretanto, o narrador salienta que, embora as palavras de Menard sejam as mesmas de Cervantes, o texto não se trata de uma cópia, mas de um outro texto que, na sua visão, era superior ao do século XVI. Se eram as mesmas palavras de Cervantes que Menard escrevia, por que então era um texto diferente? Por que o narrador não via uma cópia no segundo texto? São perguntas que surgem ao lermos o texto de Borges, publicado originalmente em 1939, e nos resta ponderar a respeito. O que sabemos é que, no início do século XX, Borges já nos apresentava uma concepção de escrita apropriativa que só hoje podemos nomear e conceituar como escrita não original. Sem o intuito de copiar, isto é, de fazer uma transcrição mecânica do texto de Cervantes, Pierre Menard tentava escrever um texto exatamente como estava escrito o original, praticando a escrita não original que Kenneth Goldsmith defende em *Uncreative Writing* e Marjorie Perloff em *O gênio não original*.

Jonathan Lethem (2012), no início do seu texto “O êxtase da influência: um plágio”, aponta uma coincidência literária a respeito de *Lolita*, romance de Vladimir Nabokov. Segundo Lethem, quarenta anos antes da publicação do livro, um conto com o mesmo título, sob autoria de Heinz von Lichberg, foi publicado na Alemanha. O conto narra a história de um homem de meia-idade, culto, que durante uma viagem ao exterior se apaixonou desenfreadamente por uma pré-adolescente. Ignorando a idade da menina, este homem se torna íntimo dela. No final, a menina chamada Lolita, que dá título ao conto, morre, marcando para sempre o narrador-personagem. Diante dessa semelhança entre o conto e o romance, escrito por autores diferentes em épocas diferentes, Lethem questiona se Nabokov teria adotado conscientemente o conto de Lichberg ou se a história “existia para Nabokov sob a forma de memória oculta, irreconhecível?” (LETHEM, 2012, p. 117-118). Sendo proposital ou inconscientemente, exemplos como o de *Lolita* ocorrem com frequência na literatura.

Outro exemplo, mais recente, pode ser visto na famosa série de livros intitulada de *Harry Potter*, da autora J.K. Rowling, que seria uma “cópia” do *Livro dos Sonhos*, de Neil Gaiman. O *Livro dos Sonhos* é uma das histórias escritas por Neil Gaiman, autor de literatura fantástica assim como J. K. Rowling, e a teoria de que a autora de *Harry Potter* havia plagiado uma de suas histórias é discutida há um tempo, pois Gaiman também narra a história de um menino bruxo, com cabelos pretos

desgrenhados, que usa óculos redondos, passa por lugares mágicos, tem uma coruja que sempre o acompanha, vive inúmeras aventuras e possui o destino de se tornar um dos magos mais poderosos que já existiu. Timothy Hunter, de *Os Livros da Magia*, viveu suas aventuras sete anos antes de Harry Potter passar a existir, as quais foram publicadas em uma série de quadrinhos entre os anos 1990 e 1991, sob o selo da *DC Comics*. No entanto, o próprio Neil Gaiman afirmou, diante das especulações, que tanto ele quanto a autora de Harry Potter roubaram do mesmo autor, T. H. White (1906 – 1964) que escreveu *O Único e Eterno Rei* (1958).

Como vimos, as práticas de apropriação, citação e pastiche se fazem presentes na cultura há muito tempo, não sendo, portanto, uma novidade no campo das artes e da literatura. Entretanto, a arte e a literatura seguem seu rumo de acordo com a sociedade de que fazem parte. Os autores do século passado possuíam as vivências, os questionamentos e as ferramentas do passado, portanto, pensaram em novas formas de pensar as manifestações artísticas de seu tempo. Hoje, com o avanço tecnológico e as diversas ferramentas virtuais que facilitam a prática do copiar e colar, bem como diante dos questionamentos próprios do nosso tempo a respeito da inflação cultural e das restrições de uso impostas por leis que, na maioria das vezes, favorecem as grandes corporações, surge uma nova *inventio*, um novo fazer artístico e literário. Essas novas práticas não recusam muito menos apagam as ideias dos seus precursores, ao contrário, vê nelas uma continuidade, vê nelas inspiração para pensar em novas formas de expressão.

Essas práticas de reuso e apropriação demonstram e refletem a mudança que está ocorrendo no mundo contemporâneo no que diz respeito à compreensão e concepção dos processos criativos, que já não têm as mesmas demandas do passado. A originalidade ou a novidade não são mais o foco dos artistas inseridos na cultura do uso: esses dão preferência às atividades de reescrita, releitura, recriação e reprogramação. É um sistema de auto-referencialidade recursiva/discursiva que não se esgota dentro de uma sociedade cuja oferta cultural aumenta gradativamente. Nesse processo de apropriação/recriação, em que os trabalhos de terceiros são tomados como recursos culturais disponíveis à composição de novos projetos, promove-se a quebra de compreensões tradicionais relacionadas à distinção entre produção e consumo, criação e cópia, original e *ready-made*. Esses novos modos de produção rompem com as características tradicionais da autoria convencional, misturando estéticas, estilos e conceitos em uma nova produção, quebrando o sentido

de “unidade” que sempre foi representativo da função autor. Nessas produções, não se defende a existência de uma consciência “una”, visto que a apropriação de vários objetos, materiais e discursos faz parte do processo das obras. Com essas práticas, a noção convencional de autoria se dilui, visto que essas obras rompem com a assimetria na relação do objeto-consumidor/texto-leitor, estabelecendo um diálogo com o objeto/texto apropriado e criando, em coautoria, uma obra diferente que surge de uma leitura ou consumo produtivo, provocando a necessidade de reavaliar os conceitos tradicionais de autoria e criação no campo das artes e da literatura.

Diferentemente do que ocorre com a artes plásticas, a literatura, segundo Goldsmith, ainda resiste aos novos métodos de criação, mas também tem sido alvo de mudanças nos seus modos de produção e consumo. O leitor, numa era de tanto avanço tecnológico, agora consegue transitar entre apenas ser consumidor de determinada obra ou pode se apropriar dela para produzir novos conteúdos, tornando-se coautor de algo que inicialmente foi produzido por alguém. Ou seja, a internet facilita a cultura do uso, como a nomeia Nicolas Bourriaud, já que rapidamente viabiliza o acesso aos variados recursos culturais disponíveis nesse meio. Os espectadores e leitores da contemporaneidade tornam-se ainda mais ativos no processo de construção de sentido, pois agora eles conseguem utilizar recursos que facilitam a apropriação e inserção de suas próprias ideias naquilo que já estava pronto. Diante de um cenário cultural com tantas mudanças e cruzamentos, seja na música, na tecnologia, nas artes visuais ou em outros contextos, não era imprevisível que a criação literária também sofresse influências das práticas do contemporâneo.

Envolvida pelo cenário descrito nesse capítulo, elegi quatro práticas literárias contemporâneas, que se baseiam na apropriação, para servir como objeto de estudo desta dissertação de mestrado: o *mashup* literário, a *fanfiction*, o *MixLit* e a *googlagem*. Cada uma delas possui métodos diferentes de reuso dos recursos culturais e chamam atenção principalmente por colocarem em xeque as noções convencionais de autoria, de criação e de originalidade. Isso porque essas quatro práticas se apropriam das produções já existentes de forma deliberada, sem a intenção de esconder que estão tomando para si materiais que já estavam na cultura, a fim de desenvolver novas manifestações e métodos de produção literária. É justamente por conta dessa atitude escancarada de apropriar-se do texto alheio, gesto que se tornou ainda mais recorrente nas últimas décadas, que são levantados nesta dissertação os seguintes questionamentos: como as práticas de *mashup*, *fanfiction*,

MixLit e *googlagem*, que têm como base o procedimento de apropriação textual, relacionam-se com a noção convencional de autoria? Quais métodos de escrita são empreendidos por cada uma delas? Tendo em vista esses questionamentos, a seção seguinte buscará responder e classificar essas práticas de apropriação literária em seus determinados contextos de produção, mostrando como elas são desenvolvidas e de que forma exercem a cultura do uso, colocando em desalinho as noções tradicionais de autoria e de originalidade.

2 ESCRITA APROPRIATIVA E MODOS DE AUTONOMIA CRIATIVA

“Retrabalhar escritos preexistentes é uma maneira de dizer não, ao mesmo tempo que propõe um novo sim.”

Leonardo Villa-Forte
(*Escrever sem escrever*, 2019)

Angélica Freitas (2012), autora de *Um útero é do tamanho de punho*, conta na Revista da Rede Internacional Lyracompoetics que foi no final de 2004 que decidiu pesquisar no Google “*Verlaine shot Rimbaud*”, um episódio em que o poeta Paul Verlaine atira na mão do poeta Arthur Rimbaud, e clicou no primeiro link, leu e depois retornou à ferramenta de busca para clicar em outro link. Em cada link clicado, havia relatos da mesma história, porém contados de formas diferentes já que foram escritos por indivíduos diferentes. Diante dessas variações, a poeta pensou em juntar os textos em um poema, com os erros e tudo, fazendo CTRL + C (copiar) dos trechos do momento do tiro e CTRL+V (colar) deles lado a lado, sem nem mesmo dar espaços, num arquivo do programa Word. A artista chamou o resultado de “*love (a collage)*”. Depois dessa primeira tentativa, ela fez a montagem de mais poemas com o mecanismo do Google e resolveu chamar o procedimento de “googlagem”, que seria uma mistura de Google e colagem. A autora relata também que, curiosa sobre o que encontraria na internet a respeito do que não é poesia, montou também o “A poesia não”. Em seu segundo livro de poemas, cuja mulher era o tema principal, fez novamente essa busca pela ferramenta a fim de encontrar textos sobre o corpo feminino. Decidiu colocar “A mulher é” e copiou e colou os resultados para posteriormente montar um poema, que, conforme a autora, nem precisou de montagem, pois a ordem em que salvou os recortes se deu por suficiente. A partir daí surgiu o primeiro poema da série “Três poemas com o auxílio do Google” (“A mulher vai”, “A mulher quer”, “A mulher pensa”), publicados no livro *Um útero é do tamanho de punho*.

O que Angélica Freitas faz é o início daquilo que hoje encontramos em blogs na internet sob o nome de *poesia do Google*, encontrada em um site com o mesmo nome. Conforme Sayonara Amaral de Oliveira (2016), em seu artigo “Pierre Menard vai à web: notas sobre a escrita não-criativa na contemporaneidade”, o projeto original

da *Poesia do Google* surgiu em 2012, em inglês e finlandês, sob o nome *Google Poetics*, e foi difundido e traduzido em diversos países. A *Poesia do Google* tem a proposta de compor poemas a partir da ferramenta automática de buscas do Google. O poeta pensa em uma palavra ou expressão para pesquisar e o algoritmo do site de buscas prevê o que o internauta está procurando, com base nas consultas anteriores e no seu banco de dados. A chamada *googlagem*, nomeada por Angélica Freitas, representa uma nova prática de produção escrita que tem ocorrido nas últimas décadas. A *poesia do Google* segue por um caminho parecido ao que ela faz, mas com suas particularidades, visto que o poeta do google mantém intacta a pesquisa feita no buscador e sugere que esse resultado pode ser visto como poesia. Diferente dos poemas de Angélica Freitas, em que a autora tem a liberdade de montar e remontar os trechos da forma que considerar mais apropriada para compor um poema, a *Poesia do Google* não é alterada, mantendo-se exatamente como o Google sugeriu.

Leonardo Villa-Forte, escritor e pesquisador, conta ao *Correio Braziliense*, em uma entrevista publicada em 2013, que estava deitado com uns 10 livros espalhados ao seu redor, lendo trechos aleatórios de cada um dos livros, sem seguir numa linearidade na leitura, a fim de decidir qual deles iria escolher para ler por inteiro. Nesse movimento similar à navegação na internet, em que pulamos de aba em aba, *link* em *link*, buscando um pouco de informação de cada uma, Villa-Forte percebeu que uma frase lida em um livro podia ser continuada pela citação de outro. Após essa observação, passou a marcar os trechos com uma lapiseira e os transcreveu no computador. A partir disso, começou a organizar esses trechos tentando dar a eles uma ordem narrativa, a fim de criar uma história com eles. E foi assim que surgiu o *MixLit*. Villa-Forte conta também, em entrevista para a revista digital *O Canibal*, que essa mobilização surgiu no intervalo de lazer da escrita de sua monografia de conclusão do curso de Psicologia. Conforme o autor, o tema de sua pesquisa era um diálogo entre a psicologia e a comunicação. Ele explica que

A leitura salteada, pulada, que eu venho chamando de hiperleitura, e as conversas e comentários em blogs e redes sociais – que resultam num texto final formado por diversas fontes – estavam muito frequentes no meu dia-a-dia. Nessa época, num momento de lazer, recorri a livros, mas eu estava com a lógica da Internet na cabeça. Deu no *MixLit*. (VILLA-FORTE *apud* MEIRELES, 2013).

Assim como na *poesia do Google*, que é motivada pela lógica de “copiar e colar” da internet, o autor do *MixLit* também se utiliza das técnicas de pesquisa, seleção e recorte, no entanto, difere daquela outra prática principalmente por conta dos meios utilizados para a apropriação. O *MixLit* trata-se de um projeto literário criado pelo escritor Leonardo Villa-Forte, criador do site brasileiro “MixLit: O DJ da Literatura”, que consiste na elaboração e publicação de textos integralmente montados a partir de trechos retirados de outras obras, num processo de recortar e colar. Nessa prática, o autor dedica-se à seleção não de pesquisas na ferramenta de busca do Google, como a *googlagem*, mas de trechos encontrados em inúmeras obras literárias lidas minuciosamente por ele, a fim de formar um texto completamente novo. Assemelhando-se à figura do DJ, o autor do *MixLit* não cria um texto com suas próprias palavras, mas constrói, monta e estrutura uma nova produção literária através da cuidadosa busca em livros já existentes, recortando seus trechos, palavras e pontuações, a fim de, finalmente, fazer uma colagem que produza sentido.

Uma prática que segue também o método de produção do DJ é o *mashup* literário, que consiste em uma mistura, uma mesclagem ou fusão de textos. No entanto, diferente do *MixLit*, o *mashup* literário, tal como este se tornou conhecido a partir do mercado editorial estadunidense, ocorre com a inserção de elementos fantásticos ou da ficção científica – como bruxas, vampiros, discos voadores, mutantes lobisomens ou zumbis – em textos clássicos da literatura, misturando universos completamente diferentes e modificando a obra apropriada. O *mashup* insere discos voadores e alienígenas em um texto como, por exemplo, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, adaptando-o a fim de que o acréscimo desses novos elementos faça sentido na nova composição.

A obra que apresentou para o mundo a técnica do *mashup* no campo literário chama-se *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, de Jane Austen e Seth Grahame-Smith, publicada em 2009 nos Estados Unidos, quando vendeu mais de 700 mil cópias, somente no ano de seu lançamento. Embora não tenha sido o primeiro texto literário a empregar a técnica do *mashup*, essa reescrita/apropriação que Seth Grahame-Smith faz do romance canônico de Jane Austen ganhou muito destaque por conta do seu sucesso de público. A proposta do livro consiste em eleger elementos fantásticos e do gênero de terror, recorrentes em produções culturais massivas, popularizadas sobretudo no cinema, inserindo tais elementos em uma obra literária que já é considerada um clássico da literatura.

Frente ao sucesso do *mashup* estadunidense, que, em 2016, tornou-se também um grande sucesso no cinema, essa técnica de escrita passou a ser produzida em vários países, utilizando-se das literaturas consagradas desses lugares. Na cena brasileira, a Editora portuguesa LeYa convidou quatro escritores para produzir *mashups* com romances prestigiados da literatura nacional, com o selo editorial Lua de Papel. A coleção chamada Clássicos Fantásticos, da referida editora, surge com a proposta de reescrever os clássicos a fim de mostrar como seriam esses textos se fossem produzidos atualmente. Essa coleção é composta pelos títulos: *Senhora, a bruxa*, de José de Alencar e Angélica Lopes (2010); *A Escrava Isaura e o Vampiro*, de Bernardo Guimarães e Jovane Nunes (2010); *Dom Casmurro e os Discos Voadores*, de Machado de Assis e Lúcio Manfredi (2010); e *O Alienista e o Caçador de Mutantes*, de Machado de Assis e Natalia Klein (2010).

Uma outra prática que se baseia na apropriação de produções anteriores é a chamada *fanfiction*, ou “ficção de fã”, que consiste na apropriação do universo ficcional de uma obra, isto é, as personagens, os cenários, partes do enredo. Ao invés de copiar e colar, como vimos na *poesia do Google* e no *MixLit*, ou inserir e misturar elementos novos numa obra apropriada, como no caso do *mashup*, a *fanfiction* trabalha com a apropriação de ideias, não necessariamente de palavras em sua materialidade. *Fanfiction*, ou *fanfics*, como o nome indica – *fan fiction*, em português, “ficção fã” – é uma ficção produzida através da apropriação de um produto cultural já existente, criado por outra pessoa, do qual o indivíduo que se apropria é fã. Podem ser livros, séries, filmes, jogos, personalidades da mídia, entre outros produtos. Conforme Mark Duffett, pesquisador de mídia e estudos culturais, em seu livro “*Understanding Fandom*” (2013), as *fanfictions* “consistem em textos fictícios criados por fãs tendo por base a apropriação e por seguinte transformação dos seus objetos de interesse, alterando-os através da sua expansão e recontextualização, com o objetivo de satisfazer os seus interesses (DUFFETT, 2013, p. 170-171). O *ficwriter* ou *fanwriter*, que no caso é o autor de *fanfiction*, após consumir um texto que lhe interessa e despertou sua admiração, vê naquele objeto novas possibilidades de produção e extensão do universo ficcional ali existente, com a motivação de manter o seu encanto e o de outros fãs, alimentado com novas histórias sobre suas personagens (ou personalidades) favoritos. A partir disso, ele(a) produz uma nova história, parcialmente ou totalmente inspirada e motivada no produto cultural de que desfrutou. Essa apropriação não ocorre através dos gestos de “copiar e colar”, facilitados pelo

computador e pelos *smartphones* com a função de *ctrl c* e *ctrl v*, mas a partir da reutilização do universo ficcional, das personagens da história e/ou do enredo, que servirão de motivação para a criação de novas histórias dentro daquele contexto que o produto apropriado ofertou.

Essas produções dos fãs não ocorrem somente na escrita, que é o caso da *fanfiction*. Elas podem ser feitas em formato de vídeo (*fanvideo*), ilustrações (*fanarts*), dublagens (*fandub*), jogos de RPG (*fanrpg*), músicas (*fanhits*), entre outras manifestações culturais. Geralmente classificadas a partir do prefixo “*fan*”, essas práticas fazem parte de comunidades fãs, que chamamos de “*fandom*”. Antes mesmo da internet existir, a subcultura dos *fandoms* já estava espalhada por aí em clubes de leitura, cinema, *games* e de outros produtos da cultura midiática. Pessoas que compartilham um objeto de interesse em comum, que se deslumbram com um ou mais conteúdos produzidos pela mídia e têm interesse em não deixar aquele(s) universo(s) de consumo cair(em) no esquecimento. Não importa se é vestindo-se de um personagem favorito, produzindo revistas amadoras sobre um conteúdo em particular para entusiastas (*fanzines*)⁸ ou até escrevendo uma ficção de fã daquela obra, dando continuidade àquele universo ficcional e/ou midiático, as comunidades de fãs e a cultura fã sempre existiu, ela apenas se tornou mais forte na atualidade.

Com o advento do digital e da internet, indivíduos têm buscado o mundo *online* a fim de encontrar outras pessoas com interesses, opiniões e posicionamentos em comum para compartilhar esses conhecimentos. Após a popularização dos *blogs* ao final do século XX, inicia-se uma era de novas alternativas de produção de conteúdo para uma grande quantidade de indivíduos, conseqüentemente aumentando a quantidade de *fandoms* e as práticas dos fãs no ambiente virtual. Diante das inúmeras possibilidades que as novas mídias oferecem, essas comunidades fãs produzem novos significados a partir dos objetos presentes na cultura – ainda mais que nos séculos passados. É o que acontece com as *fanfictions*: fãs se apropriam de produtos midiáticos, como livros, séries, filmes, jogos e até mesmo figuras públicas, e produzem histórias a partir de suas interpretações, desejos e referências pessoais com personagens, cenários, mundos e relações ficcionais já existentes.

⁸ *Fanzines* consistem em publicações nicho, que em vários casos pré-datam o período da internet, produzidas por pequenos grupos de fãs, contendo diversos conteúdos como imagens, desenhos, seções escritas sobre os mais variados temas midiáticos como filmes e música (DUFFETT, 2013, p. 184).

3.1 Da escrita de apropriação como hiperleitura

Conforme Leonardo Villa-Forte, escritor e pesquisador, em seu livro *Escrever sem escrever*, publicado em 2019, a leitura no ambiente *online* é dispersa e espontânea, não dirigida. Isto é, há tanto conteúdo à nossa disposição graças ao crescimento desse espaço que, enquanto estamos fazendo uma leitura, desejamos acessar as próximas informações que temos ao nosso dispor. Não é necessário concluir uma para que consiga acessar a outra, pois, geralmente, em menos de um minuto, consegue-se encontrar a informação que se deseja. Segundo Villa-Forte, o nosso espaço mental tem se transformado através da forte atuação da multiplicidade da internet, que modifica a unidade textual ou visual a que estávamos acostumados no passado. Hoje podemos ter tudo em um único dispositivo, não mais sendo necessário dispor de um livro físico para ler ou uma televisão para assistir a um filme. Na tela de computadores, tablets e smartphones encontramos aplicativos de leitura, filme, bate-papo, informação, música e uma infinidade de conteúdos dispostos para consumo. Mais que isso, é possível acessá-los com facilidade e mudar de um para o outro em questão de segundos, sem precisar encerrar nenhuma dessas atividades.

Dessa forma, internet modificou tanto a nossa vida cotidiana e nossos hábitos, que até mesmo ao lermos um livro físico, “não raramente imaginamos que há algo além daquilo que temos diante dos olhos” (VILLA-FORTE, 2019, p. 107). Nosso cérebro, muitas vezes, está atento ao brilho da tela do celular, que notifica de tempos em tempos o que acontece quando nos dedicamos ao livro. Quando surge uma dúvida durante a leitura, é comum, atualmente, que se faça uma rápida pesquisa na internet para buscar a informação ausente.

O sentimento de ganhar algo – o contato, a descoberta, o acesso a certo conteúdo –, com frequência, é superado pela sensação de que ainda não é o bastante, há mais e mais – o que nos leva à sensação de que o que quer que tenhamos ganhado, é algo inevitavelmente parcial. E, de algum jeito ou de outro, insuficiente. Então acessamos um novo site e o anterior não some, ele continua na aba dentro do nosso campo visual. Não é uma substituição, é uma adição. Mais, mais, mais. E nada se perde, nada fica para trás. No caso de o primeiro site ter nos levado até o outro por um link, torna-se também uma ponte, o chamado hiperlink, que transforma a web inteira num gigantesco e infundável hipertexto. (VILLA-FORTE, 2019, p. 107).

De fato, não é somente por conta da internet e novos meios tecnológicos que nossa dinâmica de leitura se modifica. De acordo com os cientistas sociais Pedro

Costa e Paulo de Godoy, em um artigo publicado em maio de 2008, o fordismo, na segunda metade do século XX, passa por uma crise desencadeada pela baixa lucratividade, aumento da inflação, altas taxas de juros empregadas pelos Estados Unidos, desvalorização do dólar, crise do petróleo, evolução no modelo de reivindicação das classes socioeconômicas e a compilação da teoria crítica ao trabalho. Conforme os pesquisadores, todas essas mudanças e a desintegração vertical das indústrias de produção de massa, nos anos 1970 e 1980, evidenciaram que a fase de industrialização fordista estava acabando e, em sequência, emergiu o modelo chamado de *acumulação flexível*. Essa fase, segundo Costa e Godoy, iniciada na década de 1960 e parcialmente completada no início dos anos 1990, “provocou mudanças estruturais não somente na organização do trabalho e operação produtiva, mas em todos os segmentos do consumo”, bem como na “compressão do espaço-tempo” (COSTA; GODOY, 2008). Ou seja, modificam-se a forma de consumir, as relações sociais e de trabalho e os processos de produção. E é este último que nos interessa neste capítulo, para entender as práticas de apropriação aqui delineadas. Isso porque,

Inicialmente, o novo modo de desenvolvimento capitalista, estruturou-se mediante o tratamento da informação e a introdução de novas tecnologias a partir da automação das máquinas e sua extensão normativa para os sistemas virtuais de controle na vida social. Para Mônica Arroyo, (1999, p. 19), “a informação aparece, então, como o principal motor da vida contemporânea, como a forma de energia predominante no comando de todas as fases do processo de produção”. Neste sentido, a informação se define como um meio eficaz de abordar e seduzir as fragilidades do indivíduo. (COSTA; GODOY, 2008).

É a informação, portanto, de acordo com Costa e Godoy, o que mobiliza a vida contemporânea. Isso explica por que, como Villa-Forte sinaliza, o leitor de hoje está propenso a consumir tanto conteúdo de uma única vez, pulando de link em link, adicionando mais e mais informações à sua hiperleitura. É natural que, levando em consideração o tipo de consumidor que encontramos na contemporaneidade, tal cenário afete igualmente os processos de produção. Costa e Godoy explicam que tanto as estruturas de produção, quanto a relação dos processos de trabalho, de consumo e de lazer, sofreram uma série de mudanças organizacionais a fim de atender aos pontos fundamentais para o crescimento do capital.

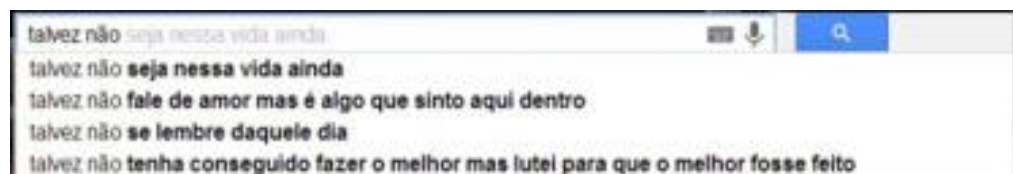
Conforme os pesquisadores, o economista Benjamin Coriat (1994) explica que essas inovações consistem na fusão de dois conceitos: a autoativação e o *just in time*. A autoativação, nas palavras de Costa e Godoy, “procede para um único processo de transformação do trabalhador em atores multifuncionais a partir da linearização da produção e da organização do trabalho em torno de postos polivalentes”, enquanto o *just in time* “refere-se ao maior rendimento do trabalho vivo, centrado na manipulação e observação simultânea da necessidade de suprir no tempo estipulado a quantidade exata de produtos” (COSTA; GODOY, 2008). Ou seja, o capitalismo contemporâneo demanda uma alta produtividade em um determinado período, geralmente curto, devido às ferramentas tecnológicas que hoje facilitam o aumento da produção, bem como da velocidade com que se produz.

O sujeito contemporâneo se vê assumindo multifunções que devem ser desenvolvidas em pouco tempo, dessa forma, sua atenção se divide entre a diversidade e a adição de informações. De acordo com Villa-Forte, esse tipo de atenção é diferente da atenção concentrada, pois a última não consiste na adição, ao contrário, consiste na subtração de informações para focar em apenas uma por vez. Diante do cenário atual, fica cada vez mais difícil não ceder às novas demandas de consumo e produção. A hiperleitura, então, uma experiência cada vez mais comum do sujeito atual, torna-se também cada vez mais comum nas práticas literárias que surgem nesse momento. Ora, se um indivíduo faz uma leitura em *hiperlinks*, pulando de um assunto para outro e de um texto para outro, adicionando constantemente novas informações, fragmentadas e costuradas à sua maneira, é de se esperar que, quando esse leitor assume a posição de autor ou produtor de textos, a hiperleitura acompanha um recurso de sua escrita, vindo a se constituir no que podemos chamar de hiperescritura. Por hiperescritura compreendemos uma escrita que, assim como a hiperleitura, é feita através do acréscimo de outras escritas, em hiperlinks, costurando ideias, palavras e estilos de outros autores, a fim de compor uma unidade textual. A exemplo disso, temos as práticas de *poesia do Google*, *MixLit*, *mashup* literário e *fanfiction*, cuja produção é majoritariamente realizada de forma fragmentada, “hiperlinkada”, a partir de recortes, colagens e fusões de vários elementos.

Villa-forte, ao examinar a técnica da googlagem nos *3 poemas com o auxílio do Google*, de Angélica Freitas, observa que para realizar as *googlagens*, a autora opera uma hiperleitura, considerando que vagueia por links, a partir do trecho escolhido. Mesmo que a procura seja restrita à ferramenta de pesquisa do Google, a poeta,

durante o processo, flana entre diferentes trechos a serem pesquisados, selecionando aqueles que melhor se adequariam ao seu novo poema. Saindo do experimento de Angélica Freitas e passando para a *poesia do Google*, que é publicada em site homônimo, vemos que o poeta faz a pesquisa de apenas um trecho e, a partir dela, é levado a outros links. Na imagem abaixo, por exemplo, o poeta escolheu buscar “talvez não” na ferramenta de pesquisa, recebendo do algoritmo as seguintes sugestões:

Figura 1:



Fonte: poesiadogoogle.tumblr.com

À primeira vista, são trechos soltos, mas como se trata de um recurso de busca, cada uma dessas frases nos levará para links e nos mostrará uma nova informação. No caso desse poema, “talvez não seja nessa vida ainda” nos encaminha para a canção “Outra Vida”⁹, do cantor e compositor Armandinho, enquanto os outros dois trechos nos levam às músicas “Novo Começo”¹⁰, da banda Chimarruts, e “Quero Te Amar”¹¹, dos artistas Belo e Flávio Santana, respectivamente. A última nos conduz a uma infinidade de links que referenciam Martin Luther King como autor da frase¹². Dessa forma, o poeta do Google trabalha constantemente com a hiperleitura e, conseqüentemente, leva o leitor de seus poemas ao mesmo destino.

O *MixLit* também requer um processo semelhante, visto que o autor pula de um texto para o outro, à procura de frases, palavras, pontuações que melhor se encaixem à narrativa que pretende desenvolver. Villa-Forte explica que, em suas colagens, até um simples “não” é atribuído a um autor, como podemos ver na imagem seguinte:

Figura 2:

⁹ “Talvez não seja nessa vida ainda / Mas você ainda vai ser a minha vida” (Armandinho, 2007).

¹⁰ “Talvez não fale de amor / Mas é algo que sinto aqui dentro / Feito flor que perde o perfume com o tempo” (Chimarruts, 2010).

¹¹ “Talvez não se lembre daquele dia / Você é o motivo da minha alegria / Quando nós nos olhamos pela primeira vez” (Belo, 2008).

MixLit 62: Ainda hoje

Posted by mixlitter in Agatha CHRISTIE, Alain DE BOTTON, Clarice LISPECTOR, Daniel RUSSEL RIBAS, Dodô AZEVEDO, Josué MONTELLO, Machado DE ASSIS, Marcel PROUST, Mario BELLATIN, Michel LAUB, Péter ESTERHÁZY, Witold GOMBROWICZ. [2 Comentários](#)

Com um semblante consternado¹, ela se inclinou, deu-me um beijo e murmurou: “Você está com aquele seu olhar de órfão novamente.”²

“Não”³, eu disse, também pesando cuidadosamente.⁴

Acendi uma vela aromática que repousei em cima do meu livro preferido, *O caminho de Bodisatva*, fiquei olhando pra chama quentinha perto do meu rosto, e chorei de um modo tranquilo.⁵ Andei até um canto da casa, espreitei...⁶

Se não fosse aquela briga, se por causa dela meu pai não tivesse mudado como que por encanto, e da noite para o dia tivesse deixado de falar comigo...⁷ Faz muitos anos isso.⁸

A questão era: o que eu faria a respeito?⁹

Tenho algumas ideias, mas não sei se terei força suficiente para realizá-las.¹⁰ Não planejei isso, foi uma situação em que a vida me colocou.¹¹ Espero um dia poder sair.¹²



¹ Josué MONTELLO. *O camarote vazio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.34.

² Alain DE BOTTON. *Ensaio de amor*. Tradução de Fábio Fernandes. Rio de Janeiro/Rio Grande do Sul: Rocco/L&PM, 2001, p.107.

³ Machado de ASSIS. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Garnier, 1998, p.207.

Fonte: VILLA-FORTE, mixlit.wordpress.com

Nas palavras do artista e pesquisador, “aqui, o leitor (eu, no caso) se transforma em autor (eu também, no caso), uma autoria que se trata de conferir autorias” (VILLA-FORTE, 2019, p. 110). Ou seja, o autor de *MixLit* tem como objetivo fazer hiperlinks no momento da composição do texto, criando uma rede que leva a outros autores, mesmo que seja a partir de uma palavra ou expressão comum, encontrada facilmente em qualquer livro. Se o autor do *MixLit* referenciou Machado de Assis à palavra “não”, indicando a página 207 de *Quincas Borba*, na edição da Editora Garnier, ele não tem o intuito de levar o leitor a um texto de Clarice Lispector, por exemplo, mas ao texto do autor ao qual ele relacionou a palavra. Ao fazer isso, o *MixLit* nos guia por uma teia de referências ainda mais específicas que a ferramenta de pesquisa do Google, visto que esta última buscaria por qualquer link em que houvesse a palavra “não” e, nos primeiros lugares da pesquisa, colocaria os mais acessados pelos internautas ao fazer determinada busca. O autor de *MixLit* faz uma hiperleitura ainda mais seletiva,

cuidadosa e cheia de intenções, ao escolher quais palavras, trechos ou até mesmo pontuações devem ser apropriadas de um texto.

Na escrita do *mashup* literário também encontramos esse processo de hiperleitura. Desde o seu título, fazemos um link com outro texto. Por exemplo, quando nos deparamos com o romance *Senhora, a bruxa*, de Angélica Lopes, publicado em 2010, que realiza um *mashup* de *senhora*, de José de Alencar, automaticamente nossa memória nos leva ao título do famoso romance oitocentista. Para além disso, por se tratar de um texto contemporâneo, no *mashup* a hiperleitura se dá entre o passado e o presente, por meio de situações que não veríamos na época de Alencar. No trecho abaixo, por exemplo, podemos visualizar a protagonista Aurélia em uma cena comum na mídia contemporânea diante de celebridades e socialites:

Duzentos anos à frente, dezenas de paparazzi de plantão na porta da festa espocariam seus flashes aos gritos de: “Aurélia! Olhe para cá. É verdade que você e o Conde de Almerinho estão tendo um romance?” E na semana seguinte, as capas de revistas de fofoca exibiriam a manchete: “Aurélia Camargo Arrasa em Noite de Gala e Nega Novo Affair”. Naquele Rio de Janeiro do século XIX, Aurélia era a celebridade do momento (...) (ALENCAR; LOPES, 2010, p.12).

Ao fazer a leitura do trecho acima, estabelecemos links com a linguagem e os signos da cultura do século XXI, e podemos facilmente mentalizar as capas de revistas de fofocas, com rostos e nomes conhecidos, nas bancas de revistas ou, sendo ainda mais atual, nos *sites* e *blogs*. Nesse momento, fazemos conexões entre o passado e o presente, considerando que a protagonista do romance está sob os holofotes da mídia, mas, ao mesmo tempo, ainda é a Aurélia de Alencar. A inserção de um elemento da narrativa fantástica, que no caso desse romance são as bruxas, também se conecta numa rede de referências populares acerca dessa figura. No trecho abaixo, por exemplo, o romance contemporâneo se refere como barbárie ao movimento de perseguição religiosa e social, iniciado no século XV, contra quem agia de forma subversiva ou desleal aos costumes desse período, principalmente as mulheres – as quais seriam identificadas como bruxas.

Anne retomou o bordado com inscrições em latim para a camisola da noite de núpcias de Aurélia.
– Pena que precisamos dos homens para fazer certas coisas – lamentou a caçula, enfiando a agulha no tecido. – Antigamente era tão mais fácil.

– Assim não levantamos suspeitas – explicou Martha. – Não devemos esquecer do que aconteceu com as que vieram antes de nós. As irmãs sentiram um calafrio com a lembrança e bateram três vezes na madeira. Aquela barbárie não poderia se repetir jamais. (ALENCAR; LOPES, 2010, p. 35).

Dessa forma, o *mashup* nos leva a uma leitura que nos faz saltar de uma referência a outra, bem como as duas práticas citadas anteriormente. Nos trechos acima, por exemplo, somos levados do século XIX ao século XXI, bem como ao século XV. Saltamos entre diferentes épocas e referências que não estavam presentes no romance de Alencar, mas que no *mashup* estão inseridas de modo que se encaixe à nova narrativa.

A criação da *fanfiction* também trabalha, com frequência, com a hiperleitura. O autor de *fanfiction* precisa fazer uma leitura cuidadosa, selecionando quais as informações do texto fonte serão reaproveitadas na sua escrita, quais características do texto não podem ser deixadas de fora, quais brechas oferecidas pela leitura são utilizadas para desenvolver uma extensão daquela narrativa apropriada. Nesse processo de leitura, releitura e reaproveitamentos, o autor de *fanfiction* cria uma teia de referências à obra (ou às obras) apropriada(s), fazendo com que o leitor da *fanfiction* seja constantemente levado de volta à fonte ou, até mesmo, a outras leituras, graças ao novo texto. Na seguinte imagem, podemos observar, numa *fanfiction* de *Dom Casmurro* intitulada *Confissões de Gaveta*, escrita por “General Bear” e postada no site *Nyah! Fanfiction*, referências às personagens do romance de Machado de Assis a partir de características descritas na obra.

Figura 3:

Olhares sempre foram muito importantes para mim. Eles dizem muito sobre as pessoas, pena que os nunca soube ler com presteza. Desde os preguiçosos de tio Cosme; ou os sonhadores de prima Justina; ou os interesseiríssimos de José Dias; ou os carinhosos e religiosos de dona Glória... Ó, as ressacas de Capitu. Até mesmo os olhos arregalados de papai — que, por conveniência, espantam-me ainda os calafrios sempre que recordo seu retrato à minha nuca —; todos ainda tratam de retornar de quando em vez em minhas lembranças. Mas os que andam a aterrorizar-me os pensamentos ultimamente são outros.

Fonte: Nyah! Fanfiction

No trecho, as descrições nos fazem saltar para a obra de Machado de Assis, na qual encontramos descrições parecidas das personagens citadas. Os olhos dorminhocos de tio Cosme, citados no capítulo 6. Prima Justina como uma moça

curiosa e sonhadora, José Dias como um rapaz interesseiro, ou, nas palavras encontradas no capítulo 21 de Dom Casmurro, “um intrigante, um bajulador, um especulador, e, apesar da casca de polidez, um grosseirão” (ASSIS, 2009, p. 41). Ou D. Glória, mãe de Bentinho, uma mulher bastante religiosa e uma boa criatura. E os marcantes olhos de ressaca de Capitu, que na descrição de Bentinho “traziam não sei que fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (ASSIS, 2009, p. 57). O (ou a) *ficwriter* “General Bear” reaproveita as características dos personagens do romance de Machado de Assis em sua *fanfiction* e, nesse processo de reutilização, nos faz criar links entre os dois textos.

Como podemos observar, a hiperleitura faz parte de todas as práticas acima, cujo leitor e autor faz links entre as obras apropriadas, criando uma grande rede de referências que é costurada a partir das técnicas aplicadas por ele. Para que todas essas práticas sejam realizadas, é necessário que o autor faça uma seleção daquilo que foi lido por ele, fazendo recortes e colagens de modo que o novo texto possua sentido. No caso do *mashup* e da *fanfiction*, os autores também precisam revisitar as obras apropriadas pois, por estarem reutilizando um texto, buscam referenciar os acontecimentos descritos na obra fonte para que a narrativa faça sentido dentro daquele novo contexto de produção. No *mashup* ainda mais, pois tenta manter o enredo original, tentando encaixar os novos elementos e a nova linguagem ao novo texto. Desse modo, o autor de textos apropriativos se comporta deflagradamente como um leitor ou hiperleitor. Ao praticar a hiperleitura na sua escrita, isto é, ao fazer uma espécie de hiperescritura, com recortes e reusos que linkam o novo texto a outros textos fontes, esse autor está se relacionando com uma nova função autoral: ao invés de tentar criar algo original, ele seria, como afirma Roland Barthes em *A morte do autor*, um mediador da linguagem. Após todas as mudanças pelas quais passamos a partir do desenvolvimento científico e tecnológico do final do século XX e início do século XXI, a literatura de apropriação, enquanto hiperleitura, estaria evocando alguns traços daquele sujeito das sociedades etnográficas, mencionado por Barthes, que atua como um xamã, recitador, um orquestrador, mas nunca de fato “dono” do discurso. Trata-se de alguém que poderia ser admirado pela sua performance sobre os textos, mas não pelo seu “gênio”.

3.2 Métodos de autonomia (não) criativa

Anteriormente discutimos a noção de “gênio não-criativo”, de Marjorie Perloff, que abarca as práticas contemporâneas que buscam, através da apropriação, não criar uma obra inédita e original, mas reaproveitar o que já existe para que surjam novas narrativas a partir daquela obra. Embora essas práticas não reivindiquem o título de originais, pois assumem a apropriação deliberada de outras obras, isso não significa que o que produzem não seja “criativo”. Deve-se ter em vista agora uma ressignificação do conceito de criação, o qual diz respeito à habilidade para lidar com produções já existentes e alheias. Ao ler, reler, selecionar, recortar, reorganizar, reescrever e/ou fazer colagens, o autor está tomando decisões, refletindo sobre sua prática, analisando o que se encaixa melhor no texto, produzindo e sentindo naquela nova produção. Nas práticas enfocadas nessa pesquisa, conseguimos perceber que há escolhas e decisões, a serem tomadas pelo autor, as quais interferem no texto apropriado e inserem, de certo modo, o repertório de quem está produzindo. Pensando nisso, será necessário refletir sobre dois conceitos que nos ajudarão a pensar a autonomia e a autoria nessas práticas literárias. São esses o de curadoria, visto que o autor, nessas técnicas, trabalha constantemente com a seleção de textos, sendo uma espécie de curador; e o de restrição, pois cada uma dessas práticas trabalha dentro de certas limitações ou regras que são determinadas por elas.

Luciene Azevedo (2019), em seu texto “O autor como curador”, trata de uma atitude cada vez mais recorrente de autores contemporâneos referirem-se a suas próprias obras como um trabalho de curadoria. Mas o que seria curadoria, ou melhor, o autor como curador? Em sua análise, Azevedo identificou que os papéis de artista e de curador eram distintos até pouco tempo. Ao primeiro, conferia-se a função de criar, e ao segundo, a de selecionar. No entanto, diante de um novo cenário em que os artistas já não se ocupam mais de criar, ou seja, de fazer algo inédito, o papel do artista tem passado por mudanças, cada vez mais tornando-se uma atitude de selecionar o que já existe para compor novas narrativas. Conforme a pesquisadora, essa mudança na compreensão de papéis é atribuída por Hans Ulrich Obrist¹³ à presença da internet nas novas vidas, que traz uma quantidade gigantesca de dados a que somos expostos cotidianamente, e isso “exige as habilidades de selecionar,

¹³ OBRIST, Hans Ulrich (2014). *Caminhos da curadoria*. Trad. De Alyne Azuma. Rio de Janeiro: Cobogó.

arquivar e reinventar, tarefas que, segundo ele, fazem parte da curadoria como profissão” (AZEVEDO, 2019, p. 20). Nesse cenário poderíamos facilmente encaixar autores de *poesia do Google*, de *MixLit*, de *mashup* e de *fanfiction*, que fazem a pesquisa e a seleção de trechos ou elementos textuais extraídos de outras obras e faz um reaproveitamento dessa curadoria na composição de uma nova unidade textual.

Para além da curadoria, nesse trabalho de selecionar, arquivar e reinventar, os autores dessas práticas também trabalham com a noção de restrição. Ao delimitar o material de aproveitamento, o artista estipula regras a serem seguidas no jogo de composição artística. Segundo o pesquisador Vinícius Carvalho Pereira (2012, p. 122), a restrição (ou “contraintes”) se daria “na forma geral de jogos verbais desafios ou regras, como escrever um texto sem uma determinada letra”. Restringir seria, então, determinar regras para aquela produção. Encontramos essas regras na *poesia do Google*, por exemplo, quando delimitamos o buscador a ser usado para pesquisa, as palavras a serem buscadas na ferramenta, a captura de tela. Encontramos também no *MixLit*, quando usamos apenas palavras retiradas de outras obras, sem acrescentar nada de próprio naquele novo texto. No *mashup* literário, a regra consiste em escolher um clássico literário e, nele, tentarmos encaixar um elemento fantástico, sem nos distanciarmos completamente do conteúdo do texto fonte. E há, também, restrição quando delimitamos um universo ficcional a ser apropriado na escrita da *fanfiction*, um universo que deverá ser aproveitado ao longo de toda a narrativa.

Apesar de cada uma dessas práticas lidarem com restrições e regras no fazer literário, também nos deparamos, em cada uma delas, com maneiras do autor inserir a sua autonomia criativa. É possível perceber que, ao se aproveitarem com frequência do recurso de recortar e colar, por serem feitas a partir de leituras cuidadosas do(s) objeto(s) apropriado(s), tais práticas de escrita não dispensam uma intervenção criativa por parte do sujeito que as realiza. Desde o ato da leitura até a escolha do que será aproveitado na escrita, o autor dessas práticas possui autonomia e imprime na sua composição um pouco de si, quer dizer, do seu repertório individual. Villa-Forte, em seu livro *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, propõe “graus de conceitualismo”. Por conceitualismo compreende-se o enfoque na ideia, no conceito que subjaz a construção do texto, o que exigirá, por conseguinte, um grau menor de leitura desse texto. Por exemplo, conforme Villa-Forte, a série *Trilogy*, de Goldsmith, por se tratar de uma transcrição de previsões do tempo, relatórios de

tráfego e um jogo inteiro de beisebol, ouvidas em programas de rádio, possui um grau mais alto de conceitualismo do que a obra de Angélica Freitas. Isso porque nos poemas com auxílio do Google, da poeta, há maior manipulação textual do que o que se vê na obra de Goldsmith, cujo efeito está muito mais ligado à ideia da composição. Nesse grau de conceitualismo proposto por Villa-Forte, poemas como os de Freitas ou da série MixLit indicam uma edição mais intervencionista no material apropriado. A escrita não criativa, conforme ele, por estar sempre apontando para um texto fora do próprio texto, conterà diferentes níveis de conceitualismo, que lhe aproximarão mais ou menos de uma escrita conceitual. Apoiando-se nessa concepção, observaremos como o “*self*” (eu) interfere em cada uma dessas práticas, ou seja, nos modos de autonomia criativa empregados.

As quatro práticas aqui estudadas são distintas em suas técnicas de composição, conseqüentemente fazem uso de modos distintos de autonomia criativa, através dos recursos que possuem disponíveis para a produção do texto. Por exemplo, a *poesia do Google* e o *mashup* literário são, de fato, práticas de apropriação, porém uma faz uso de um algoritmo em constante mudança, moldado para uma plataforma digital de busca, enquanto a outra insere em um enredo já existente elementos fantásticos que não faziam parte daquele universo ficcional, tentando criar um diálogo entre eles. A seguir, veremos como cada uma das quatro práticas de escrita aqui estudadas oferece ao autor algum tipo de autonomia e de que forma essa autonomia se revela na composição do texto.

3.2.1 *Googlagem*: poesia por meio de algoritmos

A *googlagem* refere-se à construção de poemas por meio da ferramenta de busca do Google. O poeta do Google pesquisa algo de seu interesse e, com o auxílio das sugestões do navegador mais popular que existe atualmente na internet, seleciona, recorta e monta um poema com os resultados da pesquisa. A proposta dessa prática é digitar uma palavra ou expressão na caixa de pesquisa e, a partir das sugestões feitas pelo buscador, compor um poema através da captura de imagem da tela do computador, tablet ou celular. O poeta brinca com o acaso da linguagem, visto que o que surge na ferramenta depende da sua relevância naquele momento, isto é, o que tem sido mais pesquisado pelos internautas ou pelo usuário daquele navegador, gerando composições por intermédio da máquina. Conforme a pesquisadora

Sayonara Amaral de Oliveira (2016), a *poesia do Google* nos lembra o *non sense* da estética dadaísta, cujos poemas eram compostos a partir do sorteio de palavras resgatadas de artigos de jornais. Entretanto, é preciso compreender melhor como essa ferramenta do Google funciona e como ela é utilizada pelo poeta para compor o texto.

O Google é, atualmente, a ferramenta de pesquisa mais utilizada no mundo e, conforme uma pesquisa do *Internet Live Stats*, chegou a contabilizar em média 3,5 bilhões de pesquisas por dia no ano de 2020. A cada pesquisa feita, o algoritmo do Google se molda a fim de oferecer sugestões mais precisas para o internauta. Quanto mais um assunto é pesquisado, mais terá destaque caso suas palavras-chave sejam procuradas no buscador, sendo ofertado primeiro que outros assuntos. Isso é relevante ao tratar da *googlagem* pois, levando em consideração os bilhões de acessos e pesquisas feitas diariamente nesse site, podemos sugerir que o poema feito com o auxílio do Google seja, de certo modo, uma escrita coletiva. Isso porque, como observamos, o algoritmo opera a partir da relevância de um assunto para a maioria dos usuários.

Como o poeta se apropria das sugestões dadas pela ferramenta, sem modificar o texto sugerido, compreende-se que não há tanta autonomia do autor nesse tipo de produção. Segundo Oliveira, “nos poemas em questão, a ausência de origem/originalidade se traduz pelo efeito da despersonalização, da destituição da personalidade criadora” (OLIVEIRA, 2016, p. 132). Dessa maneira, encontramos nesse tipo de prática de apropriação um enfraquecimento da voz autoral, sendo o poeta muito mais um orquestrador que um escritor. A *poesia do Google* leva ao limite o que Leonardo Villa-Forte chama de escrever sem escrever, visto que o poeta do Google não acrescentará nada mais ao texto apropriado além da palavra ou frase inicial, mantendo-o exatamente como foi sugerido pelo algoritmo.

Mas é um engano pensar que a máquina do buscador funciona de forma completamente aleatória. Com a democratização da internet e o reconhecimento das empresas de seu potencial para publicidade e propaganda de produtos, na última década vem sendo aplicado, além do algoritmo por relevância, o chamado “filtro bolha”, que tem sido adotado pelas ferramentas de busca e pelas redes sociais. Esse algoritmo é utilizado com o intuito de personalizar a ferramenta de pesquisa de cada usuário, a partir de sua atividade *online*. Conforme a designer Giovana Gamboa, “o conceito dessas ferramentas vem do fenômeno do viés de confirmação, que é a

tendência cognitiva de lembrar, pesquisar ou interpretar informações de modo que confirmem seus pensamentos/hipóteses iniciais” (GAMBOA, 2017). Ou seja, o algoritmo não só leva em consideração as pesquisas feitas em coletivo, mas também se molda a partir da navegação singularizada de cada usuário. Dessa forma, ao pesquisar um produto, o Google irá sugerir em primeiro lugar os sites que mais são acessados por aquele que o utiliza, que pode ser diferente das sugestões feitas para outro indivíduo que pesquisou a mesma coisa, no mesmo momento. Isso quer dizer que, se o algoritmo leva em consideração os caminhos percorridos pelo indivíduo na sua navegação, significa que as sugestões dadas também podem ser diferentes de um usuário para o outro. Mesmo que seja mínima, apenas uma única sugestão diversa pode alterar o resultado de um poema do google se este for feito por outra pessoa.

Na imagem a seguir, extraída do site *Poesia do Google*, por exemplo, o poeta escolheu escrever “caos é” na ferramenta de busca, recebendo as seguintes sugestões:

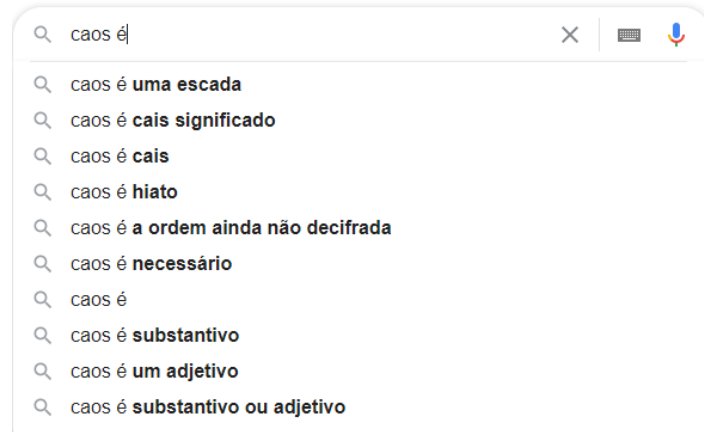
Figura 4:



Fonte: poesiadogoogle.tumblr.com

A fim de compreender melhor como o algoritmo funciona, tomei a iniciativa de fazer a mesma pesquisa no Google, recebendo em troca as seguintes sugestões:

Figura 5:



Fonte: Google.com

Embora algumas das propostas feitas pelo buscador, em resposta à minha busca, sejam semelhantes às do poema retirado do site *Poesia do Google*, percebemos que há algumas alterações no resultado da segunda imagem. Além do acréscimo de novas sugestões, a ordem de entrega dos resultados também foi modificada. Isso significa que, por menor que seja, a experiência de um usuário na ferramenta é personalizada e há nessas sugestões, mesmo que não-intencionalmente ou de forma direta, um pouco do poeta, do usuário, que compõe a *poesia do Google*. O fator tempo também influencia na pesquisa, visto que a cada segundo o algoritmo se atualiza sozinho, conseqüentemente variando os resultados das pesquisas.

Ademais, ao fazer a escolha do que será pesquisado para compor o texto, seja “caos é” ou “talvez não” como nos poemas vistos aqui, ou outras palavras/expressões, há no poema uma inserção do indivíduo que faz a curadoria das frases, mesmo que ínfima. Ainda que esteja se apropriando exclusivamente das informações retiradas do buscador, é o poeta do Google quem escreve o poema e não o computador. Conforme afirma Sayonara Amaral de Oliveira (2018), em seu texto “Como ler textos não criativos”, acerca da poesia do google: “ainda que se trate de um método de escrita fixo e programado, que inviabiliza alterações no percurso da composição, cabe ao poeta desempenhar ações que dependem exclusivamente de escolhas pessoais”. Desde o buscador escolhido, as palavras pesquisadas até o momento da escolha de capturar a imagem da tela, o poeta está tomando decisões pessoais, portanto, imprimindo sua autonomia no processo de montar o poema. A decisão sobre o poema valer ou não a pena de ser registrado é uma decisão inteiramente do poeta do Google, dessa forma, o poeta acaba intervindo na obra, mesmo que de maneira sutil.

Diante do exposto, observamos que há um determinado grau de autonomia criativa na *poesia do Google*, considerando que é o poeta que decide o que vai pesquisar e, através dessa escolha, possui uma intenção ao compor o poema. Também, com o algoritmo popularmente chamado de “filtro-bolha”, a experiência *online* pode variar de um indivíduo para o outro, o que pode gerar resultados diversos, singulares, no momento da busca pela mesma expressão. Apesar disso, a *googlagem* não permite maiores intervenções no poema, servindo muito mais como uma espécie de curadoria dos pensamentos e questionamentos contemporâneos a respeito dos temas pesquisados pelo artista e também pelos outros.

3.2.2 *MixLit*: o DJ da literatura

O *MixLit* também trabalha com restrições, porém, diferente da *googlagem*, possui uma maior abertura para a autonomia de quem compõe o texto. Como vimos anteriormente, o *MixLit* consiste em textos compostos a partir de recortes e colagens feitas com trechos, palavras, expressões e até pontuações retiradas de obras literárias. Trata-se de um método de escrita que busca se assemelhar ao trabalho elaborado pelo DJ no campo da música eletrônica, que mescla diferentes sons dos quais ele se apropria para fazer uma composição e agregar ao seu repertório musical. O DJ faz algo semelhante a recortes e colagens na música, através de remixagens e sampleamentos, enquanto o autor de *MixLit* faz o mesmo com as palavras. Desde o momento em que seleciona as obras, passando pela escolha de trechos, palavras e expressões, até o momento da composição de um texto ou poema. Nas palavras de Villa-Forte,

No caso de *MixLit*, a paixão pelo sentido, além da própria navegação, é o que move a costura, o enredo, o enredar, que leva do início ao fim. Unir trechos dispersos em materiais, tempos e estilos diferentes, de modo que a cola que se aplica faça a coleção se superar como uma união de fragmentos e tornar-se uma nova unidade. Então, a unidade adquire e emana novos significados. Costurar para conferir novo sentido ao percurso. Um texto em que sua própria história de composição se faz presente. Difícil dizer o que mobiliza mais: a paixão pelo sentido ou o próprio jogo do fazer, o trabalho em processo, o percorrer. (VILLA-FORTE, 2019, p. 112).

O DJ literário não está “criando” um texto, mas sim construindo, montando, estruturando um novo texto através da cuidadosa busca em livros já existentes,

recortando seus trechos, palavras e pontuações, a fim de, finalmente, fazer uma colagem que produz sentido. Nesse processo de corte e recorte, de decisões, colagens e costuras com a finalidade de compor uma unidade que faça sentido, o artista opera como um orquestrador, um curador, de discursos. Tendo o cuidado para que todo o texto seja composto apenas por trechos retirados de obras já publicadas, o artista de *MixLit* também se depara com a restrição. Entretanto, apesar da dificuldade que encontra ao buscar algo que servirá para manter a narrativa de seu texto, depara-se também com uma infinidade de textos publicados que poderão lhe servir para essa mediação. Segundo Sayonara Amaral de Oliveira (2016, p. 138), “o escritor DJ executa o laborioso trabalho da citação, deflagrando todo o caráter invasivo e afirmativamente predatório desta atividade”, visto que o artista faz extrações de cada texto apropriado, desmontando-os e remontando-os conforme sua vontade. Vejamos o texto a seguir, montado e postado por Leonardo Villa-Forte no blog “*MixLit*: O DJ da Literatura”:

MixLit 69: Encontro

Uma mulher nos abriu a porta. Era a mulher que fazia os serviços da casa.¹ Usava um tipo de saia espanhola com muitas cores e uma espécie de bustiê.² Para tirar o cheiro da gordura da chapa em que trabalhava, ela ensopava de creme rinse o cabelo meio louro, meio preto.³ Parecia realmente maravilhosa.⁴ Fiquei paralisado.⁵ O que conversar? Como puxar assunto? ⁶ Eu estava com medo, claro. Sentia medo de, por causa de um movimento infeliz,⁷ não me dar bem.⁸ Depressa, homem, depressa – balbuciei, quase sem fôlego.⁹ Bateu aquele frio na barriga. Respirei profundamente e caminhei¹⁰ com um olhar brilhante, impenetrável. Inclinei-me para beijá-la.¹¹

– Fora daqui – murmurou. ¹²

– Não.

– Você está pálido.

– Eu sou pálido. Vamos, ande. ¹³ Não vou assustá-la de novo.¹⁴

– Você sabe muito bem que tudo vai piorar.¹⁵

Eu estava entregando os pontos. Teria entregado os pontos se não fosse uma voz que se fez ouvir no meu coração. Essa voz dizia: ¹⁶ ela precisava da minha companhia. ¹⁷

– Quando voltarei a vê-la?

– Telefone para você amanhã ou depois – disse ela. ¹⁸

O meu rosto assumiu uma expressão severa e determinada. ¹⁹

– Promete?

Ela assentiu.

– Pode ligar para a minha casa ou a livraria. O número é o mesmo. Você tem, não é? ²⁰

Marquei de pegá-la na saída do trabalho. ²¹

Nunca mais nos encontramos. ²²

-

- ¹ João Gilberto NOLL. Hotel Atlântico. Em: Romances e contos reunidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.408.
- ² Meg CABOT. O diário da princesa, Vol.1. Tradução de Fabiana Colasanti. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.136.
- ³ Marcus Vinícius FAUSTINI. Guia afetivo da periferia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p.86.
- ⁴ Meg CABOT. Idem.
- ⁵ Carlos Ruiz ZAFÓN. A sombra do vento. Tradução de Marcia Ribas. Rio de Janeiro: Suma de Letras/Objetiva, 2007, p.256.
- ⁶ Thalita REBOUÇAS. Ela disse, ele disse. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p.9.
- ⁷ Ricardo LÍSIAS. Anna O. e outras novelas. São Paulo: Globo, 2007, p.16.
- ⁸ Meg CABOT. Idem.
- ⁹ Yann MARTEL. As aventuras de Pi. Tradução de Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.180.
- ¹⁰ Thalita REBOUÇAS. Idem.
- ¹¹ Carlos Ruiz ZAFÓN. Idem, p.257.
- ¹² Carlos Ruiz ZAFÓN. Idem, p.256.
- ¹³ Carlos Ruiz ZAFÓN. Idem.
- ¹⁴ Rick RIORDAN. Percy Jackson e os Olimpianos – O mar de monstros. Tradução de Ricardo Gouveia. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009, p.278.
- ¹⁵ Rick RIORDAN. Idem.
- ¹⁶ Yann MARTEL. Idem.
- ¹⁷ Thalita REBOUÇAS. Idem.
- ¹⁸ Carlos Ruiz ZAFÓN. Idem.
- ¹⁹ Yann MARTEL. Idem.
- ²⁰ Carlos Ruiz ZAFÓN. Idem, p.257.
- ²¹ Marcus Vinícius FAUSTINI. Idem.
- ²² Marcus Vinícius FAUSTINI. Idem.

Cada frase utilizada no texto foi retirada de uma obra, como visualizamos na extensa lista de referências ao final da composição de Villa-Forte. Apesar de terem sido removidas de uma unidade de discurso, cada uma dessas citações se encaixa no novo texto, havendo uma harmonia entre um trecho e outro, caracterizado uma nova unidade de sentido. A leitura de quem compõe o texto, nesse tipo de produção, torna-se ainda mais necessária do que no caso da *googlagem*. É preciso reler, lembrar onde a frase encontrada se encaixaria perfeitamente na nova composição. É um processo demorado, também de curadoria, mas que requer maior participação do artista durante toda a prática.

No MixLit, o artista não só faz pesquisas, leituras, recortes e colagens. Assim como o poeta do Google, há escolhas a serem feitas e decisões a serem tomadas. Na *googlagem*, as escolhas remetem ao que será pesquisado no Google e à aprovação do resultado encontrado, no *MixLit*, são escolhas sobre quais palavras e trechos farão sentido ao texto que está sendo montado. Além disso, há a decisão sobre do que se tratará o texto: será um conto? Um poema? Uma crônica? Dedicar-se-á a compor um romance inteiro? Será sobre amor? Morte? Amizade? Será um suspense? Todas as escolhas serão feitas pelo artista, que intervém diretamente no seu texto *MixLit*. É ele

que dá as ordens, ele que decide o rumo que seu texto tomará. No entanto, está restrito às palavras de outrem, as quais por ele serão apropriadas e recolocadas em um novo contexto.

Para além das escolhas feitas, o artista *MixLit* credita cada um dos autores dos quais ele se apropriou. Ao final de cada produção, há uma lista de referências a todas as obras e autores apropriados – indicando as páginas – além de existir uma nota de aviso no *website* do *MixLit*, explicando aos autores presentes ali que, caso não queiram que seus trechos ou palavras sejam usados, solicitem a retirada. Dessa forma, o *MixLit* não só é um exemplo muito nítido de como a cultura do uso se estabelece, mas sua técnica brinca com a noção tradicional de autoria. O ato de referenciar pontuações, palavras e frases muitas vezes corriqueiras, como um “não” retirado de uma obra de Machado de Assis, nos leva a pensar em como as palavras, colocadas em outro contexto, nos oferecem um novo sentido, diferente daquele encontrado no material anterior. Sendo assim, apesar de “pertencerem” a um autor, isto é, terem sido “criadas” por outro indivíduo, elas continuam nos servindo em outros textos, principalmente se colocadas com novas palavras e pontuações. Dessa maneira, mesmo referenciando um autor em específico, esse nome de autor acaba passando batido, pois a referência à autoria não é necessária para entender o conteúdo do novo texto, somente para driblar possíveis questões de *copyright* e compreender as técnicas empreendidas pelo *MixLit*.

3.2.3 *Mashup* literário: uma autoria parasita

O *mashup* literário, que consiste na mistura de elementos da literatura fantástica em narrativas clássicas, assim como a *googlagem* e o *MixLit*, também possui restrições no seu fazer, bem como também explora uma dimensão de autonomia do seu produtor. Por restrição, temos no *mashup* uma regra de jogo: a inserção de um ou mais elementos fantásticos numa obra clássica. A partir disso, o jogo da restrição gira em torno de encaixar o novo elemento naquela narrativa que já estava pronta, exigindo do autor do *mashup* um cuidado para que esse novo conteúdo faça sentido na trama. Ao mesmo tempo em que restringe o autor, pois seus novos elementos precisam se encaixar na narrativa apropriada, também lhe confere autonomia, visto que desde a escolha do elemento até a forma como este se insere na história serão feitas por decisão de quem está produzindo o *mashup*.

Em *Senhora, a bruxa* (2010), de Angélica Lopes, por exemplo, há o acréscimo de três bruxas, que recebem o nome de irmãs Blair, talvez em referência à obra cinematográfica estadunidense que foi um grande sucesso de bilheteria, *The Blair Witch Project* (1999). Além disso, ao longo da história pode-se perceber que outro subsídio fantástico foi dado ao romance: fantasmas. O trecho seguinte, impresso na contracapa de *Senhora, a bruxa* (2010), é uma pequena sinopse do que se encontrará no interior do romance *mashup*:

Aurélia Camargo é poderosa. Rica, linda e solteira, ela consegue enfeitiçar todos os homens à sua volta. Uma mulher assim tinha que esconder algum segredo. Em 1875, José de Alencar criou *Senhora*, essa destruidora de corações que comprou o único homem que se atreveu abandoná-la. Nesta nova versão do romance clássico, feita por Angélica Lopes, o folhetim de época vira uma trama sobrenatural, com elementos de magia. A vingança de Aurélia contra o ex-namorado agora é elaborada com a ajuda das misteriosas irmãs Blair – feiticeiras celtas em busca de vida eterna, que há mais trezentos anos semeiam a discórdia entre os pobres casais apaixonados. (ALENCAR; LOPES, 2010).

A história encontrada no *mashup* é parecida com a de José de Alencar. Ao iniciar a leitura, vemos a bela e jovem Aurélia Camargo, que estreou nos bailes do Rio de Janeiro. No entanto, logo a princípio reparamos algo de novo: há uma atmosfera estranha, misteriosa e fantástica no ar. Há também três mulheres, de sobrenome Blair, que não nos recordamos de encontrar nas páginas do romance oitocentista. A história escrita por José de Alencar é conhecida, fácil de lembrar: Aurélia é uma jovem que vive com sua mãe em condições bem humildes. Sem pai, nem irmão, ambos falecidos, nem um outro homem para ajudá-las a sobreviver numa época em que a mulher possuía poucos meios de se sustentar, por haver poucos trabalhos que lhe eram direcionados, ambas se mantinham vivas com uma pequena herança deixada pelo pai de Aurélia. Nesse período de sua vida, a jovem conhece o elegante Fernando Seixas, e os dois se apaixonam. No entanto, Seixas tem maiores ambições para si e uma união com Aurélia não lhe serviria para ascender socialmente, portanto, sem demoras, revolve deixar a moça após receber uma proposta de casamento que lhe atraía pelo valor monetário.

Aurélia, apaixonada e abandonada, sente-se infeliz ao receber a notícia, mas acredita que Seixas amava a outra mulher com quem noivou, Adelaide Amaral, então deseja-lhes felicidade no casamento. Até descobrir que o verdadeiro motivo pelo qual

fora trocada foi por ganância. Encontrando-se com má sorte, Aurélia não poderia imaginar que sua vida iria mudar para sempre após a chegada de Sr. Lourenço Camargo, que descobre ser seu avô. Este, após muita resistência em aceitar a família construída por seu filho, resolve entrar em contato com a neta e conhecer a família que seu herdeiro havia deixado no mundo. Por ser uma jovem encantadora e honesta, Aurélia conquista as afeições do avô, que posteriormente também foi a óbito e lhe deixa toda a sua fortuna. Com uma herança encorpada e uma beleza enfeitiçadora, a jovem toma a decisão de usar todo seu poder para um objetivo singular: fazer Fernando Seixas pagar pela traição.

No *mashup* de Angélica Lopes, a autora repete o enredo do texto oitocentista, bastante conhecido, e faz algumas alterações na linguagem, a fim de atualizá-la. Entretanto, a inserção das irmãs Blair e de fantasmas no texto provoca uma nova leitura, uma mudança no enredo. Aquela história tão conhecida já não é mais a mesma, há algo de novo na narrativa. De repente, nada que acontecera por acaso no texto de Alencar é mais fruto do destino. As irmãs Blair são responsáveis por cada atitude de discórdia que há entre o casal principal. Isso porque as três mulheres possuem um objetivo: através das desavenças entre um casal apaixonado, elas conquistam os ingredientes necessários para a poção que as mantém jovens.

As irmãs são de origem celta e há trezentos anos viajam pelo mundo buscando por esses elementos que compõem a poção mágica, que a cada cinquenta e oito anos, deixa de fazer efeito: “lágrimas de amor após o abandono, juras de ódio proferidas por quem já jurou amor eterno e gotas de sangue, vertidas por amor, em fermento feito por objeto de prata e na intenção de matar” (ALENCAR; LOPES, 2010, p. 84). É com esse intuito que as bruxas se aproximam de Aurélia e sua mãe, visto que a bela jovem está na idade de buscar um marido. São elas que provocam o encontro que levará à paixão entre Seixas e a jovem, e planejam inúmeras formas de conseguirem o tão almejado elixir. Mas não é só nisso que elas têm participação, pois são as três mulheres que provocam a morte de seu irmão, a aproximação do seu avô Lourenço e até a morte dele e de sua mãe, D. Emília, que estranhamente vieram a falecer no mesmo dia e “os médicos nem desconfiavam que seus pacientes vinham ingerindo poeira de cemitério misturada ao café, nos meses que antecederam suas mortes” (ALENCAR; LOPES, 2010, p. 136). Esses parentes, quando morrem, tornam-se fantasmas, descobrindo tudo sobre as três irmãs, e tentam intervir, aproveitando-se da mediunidade da religiosa Adelaide Amaral para acabar com a farsa das irmãs e

para que o casal da história possa, finalmente, consumir o amor que ainda existe entre eles.

No *mashup*, encontramos uma autonomia criativa ainda maior que na *poesia do Google* e no *MixLit*. Essa prática difere das outras duas, que trabalham com uma maior restrição quanto ao uso de materiais textuais, justamente por focar na inserção de um elemento, expandindo ainda mais o universo textual da obra apropriada. Agora não lemos apenas a história de Aurélia e Seixas, mas das irmãs Blair e dos parentes fantasmas de Aurélia. Apesar da restrição de trabalhar com o texto clássico, o que se faz com esse texto torna-se mais amplo com o acréscimo das bruxas e fantasmas. Apesar da autonomia criativa ser maior nesse texto, o autor de *mashup* não consegue se desvincular do nome do autor do texto apropriado. Por manter o enredo, as personagens e o cenário da história original, a voz do autor fonte ainda possui bastante destaque na obra. Enquanto na *poesia do Google* lida-se com trechos retirados de uma ferramenta de busca, isto é, sem um autor específico, e no *MixLit* com uma colagem de vários discursos de diferentes autores que, de certa forma, geram o enfraquecimento da voz autoral, no *mashup* a autoria ainda se mantém fortalecida.

Ao se deparar com tais mudanças no enredo original, o leitor do *mashup* pode estranhar a nova leitura. Como assim, bruxas e fantasmas num texto canônico? E os direitos autorais? São questionamentos relevantes considerando que o cânone literário até os dias atuais é visto sob um pedestal no âmbito da literatura, bem como as leis de direitos autorais. No Brasil, no entanto, esses direitos do autor duram por setenta anos contados a partir do primeiro dia do ano posterior ao falecimento do autor ou do último coautor (se a obra foi escrita por mais de uma pessoa). Desse modo, o *mashup* trata-se da apropriação de um texto em domínio público, portanto, há consentimento jurídico para uso dessa obra.

Além do mais, no caso do *mashup* em questão, o novo texto, embora traga todas essas modificações, ainda se trata de uma narrativa já existente, que possui personagens, cenário e até mesmo trechos escritos por Alencar, portanto, ao nos depararmos com a capa do romance contemporâneo, é possível perceber que a autoria é dada a ambos os autores: José de Alencar, cujo nome está destacado na capa, e Angélica Lopes, logo embaixo, com fonte menor. A pesquisadora Luciene Azevedo (2011), em seu texto *Piratária literária tem valor?*, ao tratar sobre o *mashup* literário de publicação americana *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, de Jane Austen e

Seth Grahame-Smith (2009), dá atenção especial a esse procedimento aditivo que reconhece a marca de Jane Austen e, ao mesmo tempo, afirma que essa autoria já não está mais segura.

O texto é produto da tensão entre apropriação e expropriação de autorias. Se é certo que o crédito é assegurado à autora romântica, e o lançamento do novo livro está ancorado na legitimação da ‘marca’ Jane Austen e de seu produto literário, não é menos seguro o fato de que restabelecer a autoria original não faz mais sentido, já que o novo texto inscreve-se como uma espécie de *franchising* literário, compartilhando autorias. Nesse sentido, talvez não seja mais possível falar em cópia, imitação ou plágio. (AZEVEDO, 2011, p. 46).

Ao colocar o nome de Angélica Lopes próximo ao de Alencar, ou o de Seth Grahame-Smith próximo ao de Jane Austen, lança-se uma jogada editorial que ajuda na divulgação dessas produções. O *mashup*, então, não se trata apenas de uma apropriação, mas de uma coautoria entre os autores do passado e do presente. Entretanto, como o autor do romance clássico não está mais aqui para consentir essa parceria, o autor do *mashup* literário se assemelha a uma espécie de “parasita”, visto que se alimenta da história e do nome do autor fonte tanto para compor a nova história quanto para divulgar a obra contemporânea. Além disso, o *mashup* literário causa uma modificação no texto apropriado, do mesmo modo que um parasita causa no organismo em que se aloja. É importante salientar que essa comparação não tem como objetivo julgar a prática do *mashup* literário como algo positivo ou negativo, apenas de observar as atitudes que circulam esse tipo de produção. O *mashup* se beneficia duplamente ao utilizar um material para apropriação assinado por um nome legitimado no âmbito literário. No entanto, apesar do aparente destaque ao nome do autor, o *mashup* literário – embora se trate da apropriação de um texto que possui consentimento para tal ação, por se apropriar de um texto em domínio público – com a atitude de inserir elementos fantásticos muito utilizados e desgastados pela mídia de massa provoca uma ruptura nas barreiras entre a alta e a baixa cultura. Ao se apropriar dos clássicos, o *mashup* literário está confrontando diretamente essa convenção, inserindo-se na “cultura do uso”, cujos artistas não mais se “ajoelham” (BOURRIAUD, 2009) subservientes perante as obras do passado, mas sim passam a utilizá-las.

No cenário do *mashup*, o nome do autor clássico é importante para legitimar e vender o romance contemporâneo, visto que sua rubrica possui *status* no interior de

uma sociedade ou cultura. A “cultura do uso”, então, abre espaço para a liberdade da leitora Angélica Lopes de reutilizar a obra de José de Alencar, implicando na quebra de paradigmas no campo da literatura: o romance contemporâneo desconstrói a “singularidade” do autor base, principalmente ao inserir a assinatura de outra pessoa junto à do autor clássico. Além disso, ao se apropriar de uma obra sacralizada no meio literário e inserir nela elementos da cultura de massa, o *mashup* se relaciona tanto a uma ampliação da oferta cultural quanto à inclusão de formas até então desconhecidas ou desprezadas no mundo da arte. Com essa união entre o cânone e a literatura de massa, o *mashup* representa uma quebra nas barreiras levantadas entre a alta e a baixa cultura, ilustrando de forma bem clara como o cenário contemporâneo de produção e “cultura do uso” abraça as diferentes representações culturais.

3.2.4 *Fanfiction*, escrita transformativa do fã

Como já foi mencionado, a apropriação que ocorre na *fanfiction* não ocorre a partir de cópias, recortes e colagens materiais do objeto apropriado, como os exemplos de produções artísticas que vimos na primeira seção, a partir de Duchamp, Andy Warhol, Barry Kite, Viz Muniz, entre outros artistas que trabalham ou trabalhavam numa perspectiva de cultura do uso. Também não funciona da mesma forma que observamos na *poesia do Google* ou no *MixLit*. E apesar de encontrarmos pontos semelhantes entre o *mashup* literário e a escrita de fã, também não consistem na mesma prática. Enquanto o *mashup* mantém tanto o enredo quanto as personagens da obra apropriada, apenas inserindo um elemento fantástico na história e adaptando-a para que esse elemento se encaixe na narrativa, na *fanfiction* a apropriação acontece a partir da reutilização do universo ficcional presente na obra, cujas personagens, cenários e enredo fazem parte do pacote, mas não necessariamente se mantêm iguais à obra original. Os escritores de *fanfiction* são leitores que se apropriam desse conjunto para desenvolver novas histórias com esse universo, ampliando-o ou modificando-o de acordo com sua vontade, conforme a interpretação que teve daquela história, suas experiências de vida e outras referências que obteve ao longo do tempo.

Marcel Proust (2004) defende, em *O Tempo Redescoberto*, que “todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento

óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo” (PROUST, 2004, p.184). Ou seja, a leitura tem a ver com identificação e, muitas vezes, com projeção ou empatia. O leitor se coloca naquela obra que tanto aprecia, pondo-se no lugar das personagens, tentando se imaginar naquele universo. No *fandom*, essa projeção pode ir ainda mais longe que a imaginação, chegando a se concretizar. Por exemplo, no *fandom* de *Harry Potter*, é comum ver fãs fazerem testes na internet para saber em qual casa o “Chapéu Seletor” os colocaria – Grifinória, Sonserina, Lufa-lufa ou Corvinal? – e vestir a farda da respectiva casa, com suas varinhas de brinquedo, fantasiando fazer parte da *Escola de Magia e Bruxaria* chamada de “Hogwarts”. No *fandom* de *Percy Jackson e os Olimpianos*, fãs vestem a camisa laranja do “Acampamento Meio-Sangue”, imaginando-se como “semi-deuses”, filhos de Poseidon, Zeus, Hades, Hera, Afrodite ou outros Deuses do Olimpo. Em cada *fandom*, podemos observar que uma grande parte desses indivíduos abraçam e ampliam aquele universo ficcional de variados modos, através do *cosplayer*, da música, dos RPGs (*role-playing games*) e, alguns deles, os autores de *fanfiction*, dão continuidade àquela fantasia através da *fanfiction*. E essa expansão ocorrerá de acordo com a vontade do escritor de *fanfiction* e do nicho para o qual ele escreve.

Para ilustrar melhor como esse processo se dá, é interessante conhecer as principais formas de reescrita aplicadas pelos *ficwriters*, que aparecem, em geral, de acordo com essas divisões, ou melhor, nichos, que se desenvolvem no *fandom*. Isto é, em uma comunidade de fãs, existem diversos tipos de demandas que surgem a partir do desejo dos consumidores daquela obra. Desejos esses que variam de um leitor para o outro, considerando que o receptor, ao consumir uma obra, tende a interpretar ou visualizar a história a partir das experiências e referências pessoais dele. Desse modo, ao buscar uma *fanfiction*, o leitor procura um gênero ou subgênero específico e, até mesmo, uma história com personagens específicos, que não necessariamente são protagonistas na obra apropriada. Em um portal brasileiro dedicado à série *Harry Potter*, o *Potterish*, é possível encontrar duas definições importantes a respeito das *fanfictions*, as quais já ajudam a definir que tipo de conteúdo encontraremos naquela produção de fã: o *canon* e o *fanon*. Uma das autoras do site, Pâmela Lima, explica que “o primeiro se refere a aquilo que pertence realmente à história, que é comprovado pelo livro/mangá/filme/série. Já o segundo, a tudo aquilo que os fãs criaram por si próprios, aquilo que eles querem para a série que

gostam”¹⁴. Ou seja, *canon* é tudo aquilo que faz parte da obra fonte, apropriada, que realmente aconteceu ao longo da narrativa e que foi escrito pelo seu autor de origem, enquanto *fanon* é tudo que foi imaginado, inventado e modificado pelos fãs, inspirados pelo universo ficcional presente na obra, conforme sua própria vontade. Dentro dessa divisão, existem variados modos de escrever uma *fanfiction*, de recontar ou ampliar uma história já existente.

Nessa prática, o autor de *fanfiction* possui ainda mais autonomia criativa que na *googlagem*, no *MixLit* e no *mashup* literário. Isso porque o que será feito com o universo apropriado vai muito além das restrições do que é chamado de “canon” da obra, isto é, a história pode ser completamente modificada, mantendo apenas os nomes dos personagens originais. Já no *mashup*, apesar do autor inserir novos elementos e adaptar a trama para recebê-los, a história ainda segue o enredo original, apenas com algumas modificações. No caso de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, por exemplo, ainda se conserva um grande percentual do texto de Jane Austen, desse modo, Seth Grahame-Smith preocupa-se em inserir os zumbis no enredo original de modo que a trama faça algum sentido com esse novo elemento. Essa atenção ao lado material da linguagem aproxima o *mashup* do *MixLit*. O *ficwriter*, por outro lado, tende a se apropriar do conteúdo das narrativas e não da materialidade dos textos. O foco do autor de *fanfiction* está na ideia do universo ficcional, não necessariamente no universo textual. Isso significa que a *fanfiction* pode manter elementos característicos da obra (os nomes, as características físicas e psicológicas das personagens), mas colocá-los em contextos totalmente diferentes do que foi apropriado, consistindo no que se chama de AU (*alternative universe*), isto é, universo alternativo.

Para além do AU, há outras formas de reescrita no âmbito da *fanfiction*. Henry Jenkins (2015), ao fazer um estudo sobre *fanzines* e *fanfictions*, em seu livro *Invasores do texto*, identifica dez maneiras de reescrever um seriado de TV, frutos de um levantamento de algumas das abordagens de interpretação, apropriação e reconstrução dos textos realizados por comunidades de escritores fãs. De acordo com Jenkins, os textos tendem a oferecer ou sugerir informações ou dicas sobre as personagens e cenários da história, sendo principais ou não, e é a partir disso que os *ficwriters* se inspiram, recolhendo essas informações e desenvolvendo as histórias imaginadas através da *fanfiction*, expandindo aquele universo ficcional. Dentre essas

¹⁴ LIMA, Pâmela. *Canon e Fanon*. Potterish, 2008. Disponível em: <https://potterish.com/canon-e-fanon/>.

diferentes formas de reescrita, destacam-se: o AU (universo alternativo), que, como mencionado acima modifica totalmente o contexto da história original, mantendo apenas os personagens; a recontextualização, que consiste em preencher as lacunas presentes na obra (fornecendo explicações adicionais para o comportamento das personagens); a refocalização, que tira a atenção dos protagonistas para focar em personagens secundários; a dilatação da linha temporal, quando se imagina uma sequência para a vida das personagens ou um passado suplementar (que explica suas ações na obra original); e a variação do gênero discursivo.

A exemplo disso, temos a *fanfiction* “Seu”, escrita por “Jem Doe” e publicada no site *Nyah! Fanfiction*, que se apropria dos personagens de Machado de Assis, do romance *Dom Casmurro*, e lhes coloca em um novo cenário. Na história escrita por “Jem Doe”, Bentinho, protagonista do romance clássico, tem um romance escondido com seu melhor amigo Escobar. A história, escrita em apenas um capítulo, que no universo das *fanfictions* chama-se de *one-shot*, narra uma cena em que os dois personagens estão deitados no chão do quarto de Escobar, prolongam aquele momento enquanto podem, mesmo sabendo que D. Glória o esperava em casa. Diante do conforto de estar nos braços do amado e as indagações a respeito de ir ou ficar, Bentinho sonha com um mundo mais gentil com o amor entre os dois rapazes, para que eles possam se amar em público.

Na *fanfiction* escolhida, podemos perceber em vários aspectos a autonomia do *ficwriter*. A começar pelo gênero textual, cujo autor da *fanfiction* muda de romance para *one-shot*, consistindo numa narrativa mais curta, que exige menos tempo de leitura. Além disso, alguns personagens nem são citados na *one-shot*, como por exemplo, Capitu, que tem um grande destaque no romance de Machado de Assis e é par romântico de Bentinho na narrativa original. Na *fanfiction*, apenas Escobar, Bentinho, José Dias e D. Glória são mencionados, e os dois últimos não recebem tanta atenção. Mais do que isso, podemos identificar nessa narrativa o gênero chamado de *slash fiction*, ou somente *slash*, que se trata de uma *fanfiction* cujo mote central é o relacionamento romântico e/ou sexual entre dois homens. Apesar de no romance original Bentinho e Escobar serem apenas amigos, na *fanfiction*, “Jem Doe” trata os dois como um casal, desobedecendo completamente o sentido do texto fonte de Machado de Assis. A partir do *slash*, o autor de *fanfiction* nos mostra uma autonomia máxima perante o texto apropriado, fazendo aquilo que bem entende com o material de que se apropria.

Diante dessa maior autonomia que o autor de *fanfiction* encontra para desenvolver sua escrita, percebemos que são poucas as restrições encontradas por ele. Ao escrever *fanfiction*, o artista não está necessariamente se apropriando do texto, mas do universo do texto, o que lhe possibilita um leque de possíveis atuações sobre ele. Sua autonomia criativa é maior que as dos autores de *poesia do Google*, *MixLit* e *mashup* literário, permitindo até que o texto se passe por um texto não derivado, sem ser vinculado com o texto apropriado nem o autor desse texto, após uma “limpeza de *copyright*”, que consiste na remoção de todas as referências ao universo apropriado. É o caso do best-seller *Cinquenta Tons de Cinza*, de E. L. James, que era, antes de se tornar livro, uma *fanfiction* da saga *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer, intitulada de *Master of the Universe*, cuja autora publicava em sua conta de usuário “Snowqueens Icedragon”. Para que sua história pudesse ser publicada, E. L. James precisou remover todas as referências ao universo de *Crepúsculo*, inclusive mudar os nomes dos personagens. Desse modo, sua história poderia se passar como um romance “original”, considerando que a *fanfiction Master of the Universe* ocorria em um universo alternativo e apenas reaproveitava alguns elementos da saga criada por Stephenie Meyer, como por exemplo, os cenários e personagens. Diferente do *mashup* que, apesar de se inserir no mercado editorial, o nome do autor está em coautoria com o autor do romance clássico, o autor de *fanfiction* pode se passar como um autor de um texto original devido a maior liberdade de produção que encontra nessa prática.

Para que uma *fanfiction* seja publicada no mercado editorial, ela precisa sofrer grandes alterações, removendo toda e qualquer mínima referência ao universo do qual o escritor-fã se apropria. Quando isso ocorre, a *fanfiction* deixa de ser uma ficção de fã, que se apropria do universo de uma obra ou que se baseia em pessoas reais, passando a ser classificada através do gênero no qual essa história se insere, ou seja, romance, terror, aventura etc. De acordo com Anne Jamison (2017), autora do livro *Fic: Por que a fanfiction está dominando o mundo*, quando essas histórias são publicadas, deixam de ser tratadas como um trabalho “derivativo” e passam a ser vistas como histórias “originais”. Isso mostra, segundo ela, como o termo “original” ou “originalidade” é contestável. Afinal, as *fanfictions*, com seus variados modos de reescrita, são vistas como um trabalho derivativo, plágio, cópia, apropriação, entre outros termos que colocam esse tipo de produção como algo menor, apenas por usar nomes de personagens, cenários e elementos criados por outro autor. Todavia, a

partir do momento que sofrem uma limpeza de *copyright*, passam a ser consideradas narrativas “originais”. Após o sucesso de vendas de algumas *fanfictions* que foram adaptadas para publicação em livro, como *Cinquenta Tons*, as editoras perceberam que a *fanfiction* não era sinônimo de “derivativo”, mas sim, segundo Anne Jamison, de escrita transformativa, crítica, paródica e “original”.

Essa mudança de concepção da prática de *fanfiction*, antes vista como cópia, plágio, trabalho derivativo e não original pelas editoras, mas que, após sofrer uma limpeza profunda das referências à obra apropriada, passa a ser interpretada como um produto transformativo e original, mostra como o termo “originalidade” não só é algo contestável, como torna-se frágil e impreciso agora. Como mencionado anteriormente, os *ficwriters* se encaixam na noção de gênio não original, de Marjorie Perloff, por praticarem uma escrita que baseia no reaproveitamento de recursos, mesmo que de mínimos detalhes. Porém, uma simples “repaginada” numa *fanfiction* faz com que ela seja lida como algo diferente e, até mesmo, como no caso de *Cinquenta Tons*, pode se tornar referência do gênero no meio editorial. O romance erótico de E. L. James, por exemplo, apesar de não ser o primeiro do gênero, fez tanto sucesso que provocou um aumento da procura por ficção erótica. Hoje, ao se falar desse tipo de ficção, é quase impossível não pensar na trilogia, que se tornou referência por seu sucesso de vendas e serviu como medida para muitos outros romances publicados posteriormente. Desse modo, “originalidade” soa muito mais como não deixar explícito que você reaproveitou recursos e/ou se inspirou completamente em um universo ficcional que não lhe pertence para o desenvolvimento da história do que uma produção realmente de “primeira mão”, diferente de tudo que já foi visto.

Hoje, a originalidade não é mais concebida algo feito, composto ou criado pelo próprio indivíduo, isto é, matéria-*prima*, como encontrado no *Oxford English Dictionary*, conforme Marjorie Perloff, e isso ocorre por conta desse atual cenário corporativista, coletivizado e pós-individualista. Com o aumento exponencial de produtos da cultura, proporcionados pelo avanço tecnológico e pela expansão constante da internet e do ambiente virtual, o indivíduo contemporâneo sofre influências diversas, de toda parte, dificultando a criação de algo do zero, livre de referências. Sendo assim, as noções tradicionais de genialidade e originalidade estão ultrapassadas, mostrando-se necessário revisitar esses termos e atualizá-los para o momento presente, em que novas práticas estão surgindo, com novos processos de

produção. Processos esses que, segundo Perloff, trazem uma nova “*inventio*”, na qual a originalidade já não é mais o foco, mas a habilidade para a apropriação e o reaproveitamento do que já existe por aí na cultura. Nesse cenário, o autor não é visto como a origem do ato criativo, afinal, diante de tantas influências, referências e interferências – diretas ou indiretas – de outros indivíduos, a origem passa a ser bastante incerta e difusa. Seja por admiração à obra apropriada, por desejo de continuidade, de reaproveitamento ou de releitura, ou até mesmo por vontade de questionar algo que o autor “criador” desenvolveu, os autores de cada uma dessas práticas contribuem para a desconstrução da visão de autor como *autentim*, isto é, “autoridade” diante do texto, pois modifica, altera, revisa, refaz ou recoloca suas palavras em novos cenários de produção.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou investigar como a compreensão de autoria, criatividade e originalidade, que até hoje ainda são concebidas na cultura a partir de uma visão fortalecida no período do romantismo, são reconfiguradas nas práticas contemporâneas de escrita apropriativa. A partir da escolha de quatro práticas inseridas no contexto de apropriação – que são elas o *mashup* literário, a *fanfiction*, o *MixLit* e a *poesia do Google* – surgiu a hipótese de que houvesse um esvaziamento dos conceitos de autoria, originalidade e criatividade cunhados no passado, supondo que esses conceitos não abarcam as recentes práticas de escrita não criativa. Isso porque, diferente da concepção de autor do século XVIII, que buscava criar/inventar algo a partir de matéria bruta, o autor dessas práticas contemporâneas possui uma nova *inventio*, como afirma Marjorie Perloff, que consiste no recorte, na cópia, na reutilização e na colagem.

Na *poesia do Google*, algoritmos que antes serviam apenas para moldar um produto para o usuário que o consome, nas mãos de um artista vira poema. Obras publicadas quando caem na mão de um DJ literário, isto é, autor de *MixLit*, por meio de sampleamentos e remixagens, vira um texto novo, com novo sentido. No *mashup* literário, contextos diversos se fundem e modificam um cenário que antes não conceberia fadas, bruxas, alienígenas, lobisomens, entre outras criaturas fantásticas, dando uma nova forma ao texto apropriado. Na *fanfiction*, a continuidade é motor propulsor da escrita. O texto deve continuar. Aquele universo deve se manter vivo por meio de novas narrativas. Seja por admiração à obra apropriada, por desejo de continuidade, de reaproveitamento ou de releitura, ou até mesmo por vontade de questionar algo que o autor “criador” desenvolveu, ou melhor, reprogramar, a *fanfiction* mantém a história viva, dentro de inúmeros cenários, possibilidades e situações imaginadas pelo *ficwriter*.

Nesse sentido, podemos observar que, nessas práticas escolhidas para investigação, criar algo do zero não é o foco, mas dar uma nova forma a algo que já existia. Enquanto o autor calcado no século XVIII era um criador, cuja habilidade consistia em esculpir uma ideia que vinha de dentro para fora, o autor encontrado nessas quatro práticas do século XXI é ao mesmo tempo curador e programador, cujas habilidades necessárias são as de seleção, reconfiguração, reaproveitamento, reciclagem, reprodução, montagem e programação. Isso não quer dizer que a

concepção de autor do passado não é mais vista atualmente, ao contrário, uma compreensão de autoria não anula nem esvazia a importância da outra.

Como vimos no primeiro capítulo, a noção de autoria do século XVIII surge em um contexto pós-revoluções Industrial e Francesa, cujas bases para o capitalismo industrial era lançada. Nesse contexto, há um esvaziamento da vida pública, surgindo a necessidade de isolamento do indivíduo. Desse modo, o sujeito do século XVIII passa a trabalhar cada vez mais a autorreflexão e a subjetividade e é justamente nesse período que surge a ideia de gênio original. Olhando para o presente, temos um contexto de “cultura do uso” que se baseia num aumento das produções que se utilizam da apropriação de produtos culturais em circulação na mídia. Embora as práticas de apropriação sejam anteriores ao contexto digital em que vivemos nos dias presentes, a internet foi um fator importante para que ocorresse um aumento significativo dessas produções.

Desse modo, pensar autoria, originalidade, criatividade e genialidade nessas práticas aqui elencadas sob uma perspectiva do passado não faz sentido, visto que nossa sociedade sofreu inúmeras mudanças sociais, políticas e culturais desde então. Práticas como o *mashup* literário, a *fanfiction*, o *MixLit* e a *poesia do Google* não farão com que a concepção original de autoria deixe de existir, apenas nos fazem refletir sobre a necessidade de conceituar essas práticas sob termos que as abarque em seu novo contexto de produção, que se diferencia substancialmente no passado. Essa nova *inventio*, como chama Perloff, nos faz pensar a autoria e tudo que está atrelado a ela sob uma nova ótica. Nas escritas não criativas, os autores são responsáveis por moldar, programar um texto a partir do reaproveitamento de recursos pré-existentes, mas obtém um resultado que se diferencia da fonte, ou das fontes que foram apropriadas. O trabalho final pode até ser visto como algo original, como um trabalho criativo, autoral, mas suas bases de apropriação impedem que essas práticas se encaixem nos conceitos de originalidade, criatividade e autoria por não lidarem com *matéria-prima*.

Tendo isso em vista, os conceitos de “escrita não criativa” e de “gênio não original”, de Kenneth Goldsmith e Marjorie Perloff, respectivamente, tentam abarcar essas práticas, embora ainda nos causem a sensação de insuficiência. Afinal, ao mesmo tempo que não são criativas, originais e autorais, dentro dos parâmetros tradicionais, essas práticas muitas vezes nos causam a sensação de que o são. Considerando que, segundo Foucault, a função autoral é passível de transformações

conforme o passar dos tempos, talvez estejamos presenciando algumas dessas transformações atualmente. Isto é, possivelmente estamos diante de mais uma mudança na concepção de autoria, que se distancia e se descaracteriza em relação à ótica do passado, dando espaço para o surgimento de um autor que possui habilidades atinentes e comuns ao século XXI. As concepções de originalidade e criatividade tradicionais também podem passar por mudanças, visto que estamos diante de novas práticas de escrita que nos fazem questionar determinadas terminologias. Tal comportamento aponta para uma resposta afirmativa do fazer literário, que consegue se adaptar e se expandir frente às novas tecnologias e às mudanças do mundo contemporâneo. Nesse sentido, nota-se que a literatura ainda possui muito a nos oferecer e está longe de desaparecer no horizonte das mídias digitais. As novas práticas literárias apenas vão se moldando e surgindo de acordo com as tecnologias de seu tempo, aproveitando o máximo possível do que está à sua disposição.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene. O autor como curador. In: *Literatura e cultura: conversações*. LIMA, Elizabeth Gonzaga de; OLIVEIRA, Sayonara Amaral de. (Orgs.). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2019. p. 17-41.

_____. *Pirataria literária tem valor?* Abehache – Revista da Associação Brasileira de Hispanistas, São Paulo, n. 1, p. 43-58, 2011. Disponível em: http://hispanismo.cervantes.es/documentos/pdf_revistaabache.pdf Acesso em 05 de junho de 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORGES, Jorge Luís. *Pierre Menard, autor del Quixote*. Ficciones. Buenos Aires: Emecé Editores S.A, 2000).

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURROW, John. The Medieval Compendium. In: *Times Literary Supplement*. Londres, 1976. p. 615.

CAMARGO, Ana Rosa Leme. *Escrita no Espaço Digital - Criação e Atribuição de Autoria em Fanfictions*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos, UFSCAR, 2016.

CARNEIRO, Davi. *Poesia do Google*. Disponível em: <https://poesiadogoogle.tumblr.com/>

CARVALHO, Nilton Faria de. *DJ, novas mídias e as formas criativas de colagem do sampling na música pop*. 10º Interprogramas de Mestrado em Comunicação. Faculdade Cáper Líbero. 2015. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/01/Nilton-Faria-de-Carvalho-USCS.pdf>>. Acesso em: 19 de junho de 2021.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. De Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Pedro Henrique Ferreira; GODOY, Paulo Roberto Teixeira de. O capitalismo contemporâneo e as mudanças no mundo do consumo. In: *Diez anos de cambios en el mundo, en la geografia y las ciencias sociales, 1999-2008*, 2008, Barcelona. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/330.htm> Acesso em: 18 de junho de 2021.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Edições 70, 2000. Disponível em <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-a-filosofia-critica-de-kant.pdf>>. Acesso em: 16 de junho de 2020.

DUFFETT, M. *Understanding Fandom: An introduction to the study of media fan culture*. Nova Iorque: Bloomsbury, 2013.

ECO, Umberto. O Leitor-Modelo. In: *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ELIOT, Thomas Stearns. Philip Massinger. In: *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf, 1921. Disponível em <<https://www.bartleby.com/200/sw11.html>>. Acesso em: 19 de junho de 2020.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula Inaugural no Collège de France, Pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Leituras Filosóficas. 11a São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2002.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx*. São Paulo: Editora Princípio, 1997.

FREITAS, A. (2016). *A mulher é: uma googlagem*. ELYra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics, (7). Disponível em <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/130> Acesso em: 19 de junho de 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. Práticas da impertinência. In: *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011.

GUERREIRO, Anderson. *As fanfics e a nova face da autoria literária no ciberespaço*. Revlet- Revista Virtual de Letras, v. 11, p. 295-314, 2019. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/502.pdf> Acesso em: 20 de junho de 2021.

INTERNET LIVE STATS. *Google Search Statistics*. Disponível em: <https://www.internetlivestats.com/google-search-statistics/#share> Acesso em: 02 de junho 2021.

ISER, Wolfgang. A interação entre Texto e Leitor. In: *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAMISON, Anne. *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo*. Trad. Marcelo Barbão. 1. ed. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. 2a ed. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. *Invasores do texto: fãs e cultura participativa*. Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

JEM DOE. *Seu. Nyah! Fanfiction*. Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/789073/Seu/capitulo/1/> Acesso em 02 de junho de 2021.

LEON, Diego Ponce de. Reciclagem de Palavras. *Correio Braziliense*, Brasília, p. 8, jan. 2013.

LETHEM, Jonatham. O êxtase da influência. In: *Revista Serrote*, ed. 12. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

MARTINS, Beatriz Cintra. *Autoria em rede: os novos processos autorais através das redes eletrônicas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MEIRELES, Clarisse Duarte de. Sampler de Letrinhas. *O Canibal*, agosto, 2013.

MOLINA, Débora. *Autoria no século XXI: escrita não criativa e gênio não original*. Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/25674/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20D%C3%89BORA-%20%20VERS%C3%83O%20PARA%20SUBMTER.pdf> Acesso em: 20 de agosto de 2021.

MUKAROVSKY, JAN. *Escritos de estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.

OLIVEIRA, Sayonara Amaral de. *Pierre Menard vai à web: notas sobre a escrita não-criativa na contemporaneidade*. TEXTO DIGITAL (UFSC), v. 12, p. 124-144, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2016v12n2p124#:~:text=Considera%2Dse%20que%20os%20exerc%C3%ADcios,em%20tempos%20de%20m%C3%ADdias%20digitais>. Acesso em: 02 de junho de 2021.

_____. Como ler textos não criativos? In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva (Orgs). *Escrita não criativa e autoria: Curadoria nas práticas literárias do século XXI*. E-galáxia, 2018.

PEREIRA, André Luiz. *O que é script?* Tecmundo, 2012. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/programacao/1185-o-que-e-script-.htm>. Acesso em 22 de outubro de 2020.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. *A escrita como jogo: desafios e contraintes na literatura do Oulipo*. Outra Travessia, v. 13, p. 119-135, 2012.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia e outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PROUST, Marcel. *A recepção da princesa de Guermantes*. In: *O tempo redescoberto*. Trad. de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004.

SIBILIA, Paula. *Intimidade escancarada na rede: blogs e webcams subvertem a oposição público/privado*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., Belo Horizonte, 2003. Anais... Belo Horizonte: Intercom, 2003. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/125506014503616501969319127803641204002.pdf> Acesso em: 20 de agosto de 2021.

TEIXEIRA, Ivan, Estruturalismo. Fortuna Crítica In: *Revista Cult*. Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos Editorial, out., 1998, p. 34-37.

Vik Muniz. Artsy. Disponível em <<https://www.artsy.net/artist/vik-muniz>>. Acesso em 14 jun. de 2020.

THE Blair Witch Project. Direção de Eduardo Sánchez, Daniel Myrick. 1999. 1 DVD (105 min).

VILLA-FORTE, Leonardo. *MixLit: O DJ da Literatura*. Disponível em: <https://mixlit.wordpress.com/>

_____. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.