

Um texto perfurado por outros

RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA
ESTANDELAU PASSOS ELIAS JÚNIOR

Rachel Cecília de Oliveira é professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e dos Programas de Pós-graduação em Artes da UFMG e da UEMG. Participou da diretoria da Associação Brasileira de Estética – ABRE – por dois mandatos e foi professora visitante na Université Paris I - Pantheon-Sorbonne. Atualmente é editora chefe da Revista Pós do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG e líder do grupo Experiências Descoloniais. Trabalha a pluralidade da arte contemporânea nas interseções entre filosofia, teoria, história e crítica das artes. Além disso, atua como crítica e curadora.

Afiliação: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4437860296445521>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6497-6465>

Estandelau Passos Elias Júnior é artista visual, produtor cultural, designer gráfico e professor. Foi aluno do Arena da Cultura. Graduiu-se em Artes Plásticas na Escola Guignard (UEMG), com habilitação em Desenho e Fotografia. Mestre em Artes pela UEMG, investiga a relação entre imagens e palavras na construção de ficções ancoradas em narrativas polissêmicas. Atualmente é professor da Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA). Natural da cidade de Contagem, vive e trabalha migrando por Ibirité, Contagem e Belo Horizonte.

Afiliação: Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4919052753874565>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0481-9887>

• RESUMO

Este artigo apresenta o plágio e suas variações, de maneira menos alarmante, considerando a apropriação, o intertexto, o remix, o reaproveitamento e a transfiguração, como possíveis estratégias e métodos de trabalho da produção artística em um ambiente cultural caracterizado pelo excesso, como é o caso do mundo contemporâneo. Para tanto, ele entrelaça informações a respeito das modificações tecnológicas das últimas décadas com usos dessas mesmas tecnologias por diferentes formas de arte. Tendo em vista explicitar a necessidade de repensar conceitos tradicionais como autoria e criação.

• PALAVRAS-CHAVE

Plágio, cultura remix, apropriação, criação

ABSTRACT

This paper presents plagiarism and its variations, in a less alarming way, considering appropriation, intertext, remix, reuse and transfiguration, as possible strategies and working methods of artistic production in a cultural environment characterized by excess, as this is the case of the contemporary world. To do so, it intertwines information about the technological changes of the last decades with the uses of these same technologies by different forms of art, to explain the need to rethink traditional concepts such as authorship and creation.

• KEYWORDS

Plagiarism, remix culture, appropriation, creation

1.Introdução

Já é senso comum que muitas proposições artísticas são produzidas a partir de outras obras ou de um estudo sistêmico de uma obra específica. O gesto de se utilizar um conteúdo original como base de um novo trabalho pode ser visto tanto como um método de deslocamento, quanto como um ato “leviano” de atribuir propriedade sobre um conteúdo originalmente de outro autor. Nesse sentido, o plágio é considerado como um simples roubo linguístico, frequentemente utilizado pelos considerados menos talentosos, como um atalho para o acréscimo de prestígio cultural, financeiro e pessoal. Talvez seja possível inverter essa “mitologia” que existe em torno do plágio, e afirmar que, sob outras condições contextuais, a ação dos plagiadores é, talvez, a que essencialmente contribua diretamente para uma implementação cultural, e que como aponta *Critical Art Ensemble* no livro *Distúrbio eletrônico*: “(...) aqueles que apoiam a legislação sobre a representação e a privatização da linguagem são suspeitos (ENSEMBLE, 2001, p. 83)”. Logo, o presente texto pretende explorar essa inversão valorativa e apresentar o plágio como uma das possíveis definições da produção artística em uma chamada cultura recombinante.

O contexto

Até pouco depois do Iluminismo, a ação de plagiar possuía uma utilidade na disseminação de ideias, em locais em que provavelmente não haveriam chegado. Um intelectual poderia se apropriar de um texto, traduzi-lo e atribuir a si mesmo a sua autoria. Esse é o caso do primeiro texto feminista publicado no Brasil por Nísia Floresta Brasileira Augusta, no ano de 1832. O livro intitulado “Direitos das mulheres e injustiça dos homens” é, de acordo com a própria autora, uma “tradução livre” de “*Vindications of the Rights of Woman*” de Mary Wollstonecraft (DUARTE, 2019, p. 27-8). Atualmente, surgiram novas possibilidades que colocam o plágio na instância de uma estratégia aceitável e crucial para uma produção intelectual. Como se afirma em *Critical Art Ensemble*: “(...) um dos principais objetivos do plagiador é restaurar o fluxo dinâmico e instável do significado, apropriando-se de fragmentos da cultura e os recombinando” (ENSEMBLE, 2001, p. 86).

• 352

Ao nos atentarmos para o passado em uma visão retrospectiva, podemos defender que recombina-se trata de uma prática fundamental no desenvolvimento de novos significados. Em uma sociedade interconectada por uma série de informações, muitas vezes excessivas em sua quantidade, explorar outras significações daquilo que já está determinado, talvez seja mais urgente do que propor novas informações redundantes, baseadas no conceito de originalidade. Dessa forma, o que é produzido enquanto significado, pode ganhar novas dimensões que se distanciam do sentido atribuído a um determinado objeto original. Podemos aplicar esse raciocínio tanto às imagens quanto às palavras que, mesmo circunscritas em pressuposições, incorporadas por uma construção mental acerca dos seus significados, ainda assim, podem fluir em direções não anteriormente anunciadas.

Até pouco tempo, a argumentação a favor do plágio estava diretamente ligada à ideia de resistência à privatização da cultura. Hoje essa mesma argumentação parece aceitável e até inevitável, dada às características de nossa existência, principalmente, devido a nossa dependência de uma infraestrutura tecnológica. Tendo em vista esse contexto, é possível afirmar que “(...) esta é a era do recombinante: corpos recombinantes, gênero recombinante, textos recombinantes, cultura recombinante (ENSEMBLE, 2001, p, 84)”. Isso porque, nas últimas décadas, a prática do plágio foi revestida de um novo léxico para os desejosos de explorar esse método enquanto prática legítima de discurso cultural.

Apropriação, intertexto, remix, reaproveitamento e transfiguração apresentam-se como terminologias que descrevem, em certo sentido, incursões no ato de plagiar. Esses termos não são exatamente sinônimos, entretanto, dizem de um lugar onde a apropriação direta culmina em uma espécie de copiar e colar incessante. Leonardo Villa-Forte, em seu livro *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, aponta para o gesto de se valer de um conteúdo original para produção de outro, como o princípio de um “(...) texto como *ready-made*¹ (VILLA-FORTE, 2019b, p.19)”. Nesse sentido, a atividade de plagiar se oporia às doutrinas essencialistas de produção de enunciados, pois nenhum enunciado carregaria em si um único

¹ Um *readymade* se trata de um objeto “visualmente indiferente” recontextualizado de maneira a modificar seu significado. Marcel Duchamp, ao retirar um urinol de um banheiro, por exemplo, assiná-lo e colocá-lo sobre um pedestal em uma galeria de arte, propôs o afastamento da interpretação funcional e concluída do objeto.

significado universal e imperativo. Como aponta *Critical Art Ensemble*, “nenhuma obra de arte ou de filosofia se esgota em si mesma, em seu ser-em-si (ENSEMBLE, 2001, p. 85)”. Todo enunciado, de certa maneira, está intrinsecamente relacionado a outros e é justamente essa relação que torna seu uso contextual modelável.

Roland Barthes discute a partir de uma prática semelhante com o seu conceito de *Lexia*, se referindo à desistência de circunscrição de significado. Visto que textos podem ser ligados entre si de diversas maneiras. Um texto, em sua visão, jamais terá apenas uma unidade básica de sentido. A conexão entre um significante e seu referente, sempre será uma alusão à arbitrariedade, pois “(...) a unidade de significado usada para qualquer análise textual específica também é arbitrária (ENSEMBLE, 2001, p.86)”. Em resumo, um enunciado em si é fluido, embora determinados jogos de linguagem deem a ilusão da estabilidade de um único sentido. Consequentemente, o ato de plagiar talvez tenha como desejo intrínseco o objetivo de restaurar a fluidez e o dinamismo característicos de um único sentido ao apropriar-se de alguns fragmentos e os recombinar, com intuito de formular um sentido distinto do anteriormente previsto.

Plágio ou preito?

A mescla de mil informações, que configura o método recombinate faz do plágio uma tradição de reverência aos “autores” que vieram antes. Trata-se de um preito, ou melhor, uma homenagem aos múltiplos universos de significações aparentemente distantes. Quando se reúnem através de uma “colisão” formam uma base mais ampla e transfigurada de sentidos e usos. Na contramão, podemos pensar a partir da máxima “(...) de que o significado de qualquer texto tem sua origem exclusivamente em sua relação com outros textos (ENSEMBLE, 2001, p.96)”. Tais textos ou enunciados seriam, de certa forma, dependentes dos que vieram anteriormente. Dos contextos, das utilizações e principalmente da capacidade ativa do leitor. Nesse sentido, descobrir uma origem, ou as múltiplas origens de um texto seria uma parte do que se espera da interpretação do leitor. No entanto, essa prática não é antagônica à anterior, apenas configuram métodos diferentes de abordagem, sendo comum na cultura recombinate tentar encontrar em uma obra as reminiscências de outras.

• 354

Desse ponto de vista, Barthes pode ser enaltecido por ter teorizado tanto o texto recombinante, quanto a morte do autor. Todavia, o conceito de autoria não morreu por inteiro, precisamente falando o ocorrido foi que seu funcionamento simplesmente cessou, pois “(...) o autor se tornou um agrupamento abstrato que não pode ser reduzido à biologia ou à psicologia da personalidade (ENSEMBLE, 2001, p. 95)”. Barthes em seu artigo intitulado “A morte do autor” diz da escritura como sendo a “destruição de toda voz, de toda origem (BARTHES, 2004, p. 57)”. Para o filósofo, uma escritura se trata de um lugar composto, neutro e é “(...) esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (Idem)”. Apesar desse argumento, a indústria da autoria sempre resistirá à emergência do plágio, pois para um ambiente cultural burocrático, que declara sua defesa aos “padrões de qualidade” fincados na figura de um autor enquanto celebridade, o potencial dos procedimentos de apropriação passa a ser visto como um gesto gratuito e menor. Leonardo Villa-Forte mostra que Jorge Luis Borges, “(...) falava de si como um leitor que escrevia, muito mais do que como um escritor, e dizia que se orgulhava mais daquilo que lera do que daquilo que escrevera” (VILLA-FORTE, 2019b, p.34).

Dentro dessa perspectiva, é possível afirmar que consumir um enunciado também é produzi-lo e principalmente reconhecer e declarar seu potencial através da sua reutilização. As tecnologias vêm se desenvolvendo para facilitar a apropriação como um procedimento radical do nosso tempo. Villa-Forte aponta que “(...) vivemos na era da pirataria, do download, da gravação, da adulteração, da participação, do compartilhamento, do copiar e colar, do escanear, do encaminhar, do fotocopiar, capturar e publicar (Idem)”. O mesmo espaço ocupado pelo preito também se torna o espaço do saque, e estes se apresentam como duas vertentes procedimentais que rearticulam nossa relação de consumo e produção de enunciados.

Se em um primeiro momento o preito aponta para os gestos de pesquisa, descoberta e homenagem, o saque exalta a intenção de desapropriar ou desautorizar um conteúdo. *Critical Art Ensemble* sugere ao “autor” de enunciados recombinantes que ele: “(...) pegue suas próprias palavras ou as palavras ditas para serem ‘as próprias palavras’ de qualquer outra pessoa morta ou viva. Você logo verá que as palavras não pertencem a ninguém. As palavras têm uma vitalidade própria” (ENSEMBLE, 2001, p.96).

A figura desse “autor” é a que não tem a menor intenção de se posicionar na origem de um discurso, mas sim no meio, no entre, escrevendo por meio da pirataria, do saque, com o intuito de exaltar, rever e rere. Dessa maneira, recombina autorias é parte de um processo que almeja restaurar o fluxo de interpretações multifacetadas ao construir pontes de entendimento, dentro de um ir e vir precário, porém elucidativo, evadindo fronteiras entre ilhas de linguagens e margens intersubjetivamente dispares. Trata-se de uma maneira hipertextual que impossibilita estabilidades, mas dota a consciência de outras categorias possíveis de interpretação.

Segundo *Critical Art Ensemble*, podemos observar que “(...) o texto recombinante sob a forma de hipertexto significa a emergência da percepção de constelações textuais que sempre/já explodiram. É nessa luminosidade incomum que o biomorfo autoral foi consumido” (ENSEMBLE, 2001, p. 94). A união de duas expressões independentes suplanta os elementos originais e produz uma nova organização sintática, convergente com as ferramentas comunicacionais e tecnológicas do tempo presente. Sob esse argumento, quando dois objetos são colocados juntos, não importa quão distantes possam ser seus contextos, forma-se uma relação. A função hipertextual presente nessa relação se situa na fronteira do universo que se está criando e conecta o receptor, com outras fontes de informação, para articular mais claramente as ideias desse novo “autor”. Logo, o hipertexto é uma proposta de leitura recombinada de enunciados.

• 356

Re-assinar

O modelo operatório recombinante tem múltiplas origens temporais, culturais e geográficas. Por exemplo, o escritor estadunidense William Burroughs, na trilogia “Soft Machine”, publicada em 1961, forja o termo Heavy Metal, que aponta a tendência de produzir obras que não são criações originais, mas reproposições de obras/textos pré-existentes, algo como um remix literário primitivo. Na música, desde 1960, existem os “seletores jamaicanos”, em especial Rainford Hugh Perry conhecido como Lee “Scratch” Perry, Osbourne Ruddock conhecido como King Tubby e Neil Fraser conhecido como Mad Professor. Esses três representam os primórdios da cultura musical remix jamaicana. No cinema, Serguei Mikhailovitch Eisenstein compreende a montagem como blocos de construção, onde cada bloco deveria ser trabalhado

de forma independente. Este mesmo princípio pode ser percebido atualmente nos mash-ups². Nas artes visuais, Marcel Duchamp, e seus contemporâneos, transformaram objetos do cotidiano em obras de artes visuais, os quais compõem partes ou a totalidade da obra apresentada. Todos esses exemplos se utilizam dos gestos da apropriação e do deslocamento que tiveram como premissa compor através do sampler.

Sample significa amostra, em inglês; refere-se a algum trecho ou fragmento obtido de algo maior, do qual fazia parte. É um termo genérico, usado nas mais diversas áreas, embora seja bastante conhecido para se referir em música, a pequenos trechos sonoros recortados de obras ou gravações pontuais para posterior reutilização em outra obra musical, não necessariamente no mesmo contexto do original. Sampling é o ato de produzir e coletar amostras. As primeiras experiências com amostras pré-gravadas de áudio remontam à metade do século XX, sobretudo nas experiências com gravações em fita magnética da música erudita de vanguarda, música concreta e música eletrônica. O termo foi aportuguesado para "samplear". Sampler em música também é um software ou um hardware dedicado e feito para armazenar amostras de áudio (samples), de arquivos em diversos formatos - de origem digital (WAV, Flac, MP3 etc.) ou analógica (LP, fita magnética) - alocados em uma memória usualmente digital, com a finalidade de poderem ser reproduzidas e/ou reprocessadas posteriormente, uma a uma ou de forma conjunta; montadas em função de forma e tempo musical, soando como uma reprodução solo ou mesmo equivalendo a uma banda completa.

O bom sample não tem pátria, se move como um regime errante e procura nas justaposições uma adaptação às novas necessidades expressivas, reivindica a liberdade de traduzir o mundo transcrevendo-o em rearranjos. Samplear pode ser entendido, basicamente, como um ato de se utilizar de excertos de outras proposições culturais com a finalidade de, como afirma Leonardo Villa-Forte, "(...) propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse algo associado a uma segunda assinatura (VILLA-FORTE, 2019b, p. 20)". Nesse

² O termo *mashup* veio da música, mais especificamente da música eletrônica e significa misturar. Nesse tipo de música são visíveis as mixagens feitas por DJs que selecionam uma música e sua melodia, e de outra selecionam seu ritmo, obtendo uma terceira música pela mistura. O conceito se aplica também à informática e tem como exemplo o *Google Maps*. Nele é possível ter o conteúdo do site, com incrementos do *Flickr*, *Wikipedia*, *YouTube* ou um serviço de anúncios, por exemplo, agregados em um só lugar.

sentido, o produto gerado a partir dessa ação apresenta-se como um dado material que tem a possibilidade de ser reinserido no sistema, onde circula com novas funções relativas à originalidade e autoria.

Essa nova paisagem cultural surgiu após a independência da Jamaica do domínio da Inglaterra, a partir dos anos 1960. Isto levou os DJs³ e produtores jamaicanos a migrarem para os Estados Unidos, levando consigo o ato de tocar e manipular discos de vinis como um processo artístico. O Hip Hop nasce desse impulso criativo e se ambienta tanto nas festas de rua no Bronx, na cidade de Nova Iorque, como na atuação dos sistemas de som filtrado por uma perspectiva cultural e musical afro-americana.

Assim, o ato de samplear tem suas bases estéticas ancoradas em meados dos anos 1970⁴. Com hardwares considerados ultrapassados atualmente, Lee “Scratch” Perry e King Tubby desconstruíam as músicas originais para criar suas próprias “versões” das músicas Reggae, dando origem a um subgênero conhecido como Dub. O estilo consiste predominantemente em remixes parcialmente ou completamente instrumentais das gravações existentes, conseguidos através da manipulação e remodelação significativa das gravações, geralmente através da remoção de alguns ou de todos os vocais, com ênfase na seção rítmica. O Dub era caracterizado por ser uma versão de músicas existentes, tipicamente enfatizada pelas batidas da bateria e as linhas arrojadas do baixo. As trilhas instrumentais eram saturadas de efeitos

• 358

³ Um *disc jockey* (DJ) ou disco-jóquei é um artista profissional que seleciona e reproduz as mais diferentes composições, previamente gravadas ou produzidas na hora para um determinado público-alvo, trabalhando seu conteúdo e diversificando seu trabalho em radiodifusão em frequência modulada (FM), pistas de dança de bailes, clubes, boates e danceterias.

⁴ A história da busca por instrumentos que reproduzem sons pré-gravados, remonta aos anos de 1930, na Alemanha, onde havia pesquisas relacionadas ao uso de sons gravados para instrumentos. Entretanto, a dificuldade de controle fino sobre as gravações mecânicas utilizadas na época dificultava a “tocabilidade”. Apenas com o advento da fita magnética, a produção de instrumentos que reproduziam sons gravados passou a ser mais factível. O primeiro sampler a se tornar muito conhecido foi o Mellotron, instrumento de teclado fabricado na Inglaterra em meados dos anos 60, que utilizava fitas de rolo de 8 segundos de duração com notas gravadas de cordas, sopros, coro de vozes, flauta e em alguns modelos até um rudimentar acompanhamento de ritmo em loop. Cada tecla pressionada acionava o “play” em determinada fita com a nota correspondente. Após muitos anos sendo amplamente utilizado, o Mellotron e sua tecnologia foram sendo substituídos pela era digital a partir de 1978 com o NED Synclavier e depois com o mais famoso sampler da década de 80, o Fairlight CMI. Até então os samplers eram instrumentos robustos, complexos e bastante caros. Com a evolução da tecnologia do microchip, o sampler passou a ser embutido em teclados de menor porte ou em módulos pequenos de rack, tornando-se mais barato e acessível a uma gama maior de músicos.

processados como o delay e reverb, aplicados a pedaços de letra e em algumas peças da percussão, enquanto os outros instrumentos transitavam entrando e saindo da mixagem e algumas vezes do tempo da música. Uma outra característica do Dub era o baixo encorpado com tons bem graves. Esse tipo de música incorporou, além de efeitos processados, outros ruídos como o cantar de pássaros, trovões e relâmpagos, fluxo de água, e algumas inserções de vocais externos.

Nos Estados Unidos, os DJs Kool Herc, Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa e DJ Breakout se tornam figuras centrais do movimento Hip Hop, que tem no procedimento de apropriação uma força cultural inesperada. Cada um desses DJs atuava em partes diferentes do Bronx. As festas eram completamente distintas no quesito musical e Kool Herc, por ser jamaicano e um dos pioneiros, era o único DJ que arrastava pessoas de todos os territórios vizinhos, ávidos por vivenciar a atmosfera que ele criava.

Entre 1986 e 1992, a produção musical de rap era amplamente baseada no uso do sampler e do processo de sampleamento. Michel Antônio Brasil Teixeira na dissertação *Geração Boom Bap Sampling e Produção Musical de Rap em Belo Horizonte* aponta que

(...) um fragmento de bateria de uma música de James Brown, adicionada a um *riff*⁵ de baixo de uma canção de Curtis Mayfield (...) editados e sobrepostos a (...) um curto excerto de voz de Lyn Collins, poderiam ser usados para construir a base sob a qual um rapper realiza sua performance vocal (TEIXEIRA, 2018, p.13 grifo nosso).

Vale ressaltar que a utilização de *samplers* na composição de raps, atualmente não se configura como um método ou uma linguagem generalizadamente preestabelecida. O *sampler* foi um dos grandes responsáveis pela revolução da música eletrônica, pois através dele as amostras podem ser executadas em *loops*, manipular os sons para se criar complexas melodias, padrões rítmicos ou efeitos. Assim, se faz perceptível tanto no rap da década de 1990, quanto na constituição da *Dub music*, o mesmo

⁵ Um riff é uma sequência de notas musicais repetidas ao longo de uma música, formando uma base ou acompanhamento. Geralmente é feito na guitarra, mas pode ser feito pelo baixo, piano e outros instrumentos.

elemento primordial como modo de produção, o ato de gravar e armazenar sons para reproduzi-los de uma maneira conveniente.

A produção de um instrumental de rap obedece a uma dinâmica fluida, a qual os referenciais são facilmente subvertidos, dando lugar a novas roupagens e aproximações com outros gêneros musicais. As mudanças culturais e tecnológicas impactam nos deslocamentos observados na produção musical do estilo. Ao mesmo tempo em que o sampleamento pode ser configurado como um processo que cria “(...) uma referência histórica, técnica e timbrística (TEIXEIRA, 2018, p.14)”, ele não se estabelece como o único procedimento técnico e estético do gênero. É fundamental entender que as transformações do gênero em quatro décadas, enquanto proposta cultural, foram devido ao fato do rap se relacionar local e globalmente com o contexto cultural e material ao qual se insere.

Portanto, na música de meados da década de 1970 até o presente momento, o *sample* foi e ainda é um advento estético e pragmático de produção criativa. Bases instrumentais pré-existentes eram selecionadas e editadas para que um DJ ou produtor musical as manipulasse. Como afirma Michel Antônio Brasil Teixeira “(...) ao longo de sua história, diversas formas de compor e produzir coabitaram o gênero musical, expandindo sua sonoridade e dando origem a diversos subgêneros” (TEIXEIRA, 2018, p.13). Nesse sentido, é possível concordar com Villa-Forte, que entende o DJ como “(...) um ouvinte que sabe manipular artisticamente aquilo que ouve” (VILLA-FORTE, 2019b, p. 23).

• 360

Dejà-vú

Um ponto importante a ser considerado é que o ato de samplear pode ser entendido como uma afronta a uma ideia de unidade, proposta tanto pelo meio musical, quanto artístico em geral. Unidade esta que, dentro de uma perspectiva purista, se auto concebe como íntegra e que ao ter um extrato deslocado de seu todo unificado, perde sua coesão. Nesse sentido, o sampleamento se apresenta muito mais como um fragmento de um processo artístico, do que um produto acabado transcrito em um método. Michel Antônio Brasil Teixeira aponta o sampleamento explicitamente como “(...) a unidade artificial de uma obra musical, uma vez que seu processo de criação e

produção, principalmente no terreno da música popular, é altamente fragmentado” (2018, p.47).

Nessa perspectiva, podemos refletir que cada elemento sonoro em uma música, pode ser gravado originalmente em locais e tempos distintos e que, pelo advento tecnológico da “pós-produção”, há uma relação de comunhão e amplitude pelos procedimentos de seleção, edição e sequenciamento gerados pelo seu produto. Sendo assim, os produtores lidam com camadas sonoras de uma maneira concreta, pois uma música pode ser configurada utilizando-se de fragmentos de outras obras musicais. Organizada e estruturada levando em consideração os muitos elementos gravados e editados como se tratando de “objetos sonoros” (TEIXEIRA, 2018, p. 133), passíveis de serem manipulados.

Na literatura, assim como nas artes visuais, podemos observar o ato de samplear ganhando a alcunha de “apropriação”. Em todos os casos, apropriar e samplear se referem ao mesmo princípio: retirar um material de um contexto ou fonte e deslocá-lo, reconfigurando-o em outro. Apropriação, por ser um termo mais usual, também se tornou um termo mais amplo em significações que o termo *sampler*. Nesse sentido, é possível afirmar que o ato de samplear é uma metodologia de combinar e unir fragmentos, enquanto, o ato de apropriar possui como princípio tornar próprio não apenas o fragmento, mas também um todo.

Frederico Coelho e Mauro Gaspar em seu Manifesto da literatura *sampler* coloca o ato de compor como sendo uma atuação artística significativa que constantemente se ressignifica, pois almeja “(...) instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever (COELHO, et al, 2005, p.156)”. Essa alternância entre escrever e agir pode ser entendida como uma procura de se encontrar nas palavras, ideias, corpos ou matérias dos outros, os sentidos disponibilizados para o acúmulo de matérias que afetam. Samplear pode ser entendido como uma operação que “(...) por afeto, pelo que a afeta, tudo aquilo que vê, ouve e experimenta à sua soma (COELHO, et al, 2005, p.158)”. Quem trabalha com sampleamento “(...) não é aquele que não tem o que dizer, é aquele que tem coisas demais a dizer, tem vozes demais falando dentro de si (COELHO, et al, 2005, p. 158)” e a partir de um procedimento de ajustes e ordenação de materiais preexistentes seleciona partes a fim de alcançar um fim desejado, “(...) e as expressa (...), como um fluxo, como um processador de linguagem e sensações (Idem)”.

O ato de deslocar um extrato de seu todo para outro contexto é, nas palavras de Leonardo Villa-Forte, “(...) uma ação que ‘mata o pai do discurso’ (VILLA-FORTE, 2019b, p.30)”. Esse ato afasta o extrato de seu contexto, convidando-o a um outro destino. Samplear seria uma operação que, segundo a perspectiva do Manifesto Sampler, “(...) não trabalha com princípios morais (COELHO, et al, 2005, p. 167), no que tange à autoria, pois se vale dos mais variados conteúdos sem o “(...) pudor de mexer, manobrar, manipular, inventar a história do outro, o outro, inventar a si mesma (Idem)”. Retirar um extrato de seu contexto de origem é matar a voz de “legitimidade” que inicialmente o enunciou, em prol de postular o mesmo trecho em novo argumento. Não podemos pensar em conferir a este método a alcunha nem de plágio e nem de citação.

O plágio, em certo ponto, pode ser designado como sendo um ato de reproduzir um mesmo conteúdo sem o caráter inventivo de uma montagem baseada no processo de sampleamento. Já a citação aparentemente se configura como um processo que hierarquiza assuntos ao se basear em uma relação de referencialidade. O procedimento de samplear “(...) não hierarquiza pois não cita, mas sim incorpora, reinventa (COELHO, et al, 2005, p. 167)”, reaproveita, reutiliza e relê em um fluxo ininterrupto de significações. Os enunciados se movem assim como a música.

Desde sempre, como aponta Leonardo Villa-Forte, “(...) os escritores citam outros escritores em suas obras, roubam frases e versos ou criam outra forma de diálogo e geram intertextualidades (2019b, p.39)”. A “leitura”, nesse sentido, pode ser considerada uma doação de sentidos a algo tão inacabado que necessita de atualização, sendo assim, o samplear pode ser percebido como um procedimento análogo à intertextualidade. A operação convoca o/a ouvinte de música e o/a leitor/a de imagens e de textos a essa atualização dos sentidos, manipulando artisticamente aquilo que apreende, assim como um DJ.

Texto comunitário

O ato de samplear é um procedimento de ordem linguística, pois propõe uma mudança pragmática no modo como uma intertextualidade “implícita” se converte em “explícita” e enquanto linguagem “(...) não indica o sentido, ela está no lugar do sentido (COELHO, et al, 2005, p. 173)”, como um novo ânimo composto de algo que novo também não o é. O *sample* é um recurso e o

• 362

leitor/ouvinte está entregue a ele. Segundo Frederico Coelho e Mauro Gaspar “(...) agora abro as comportas e deixo que elas, as palavras, as vozes, se espichem, se multipliquem, se fortaleçam (2005, p. 157)”. O *sampler* se configura como uma operação, não como um projeto, mas como a realização constante dessa operação. E somente é uma operação, pois se trata de uma sequência contínua de procedimentos que apresentam certa unidade ou que se reproduzem com certa regularidade, andamento, desenvolvimento e ritmo.

Entretanto, no ambiente tecnológico contemporâneo, a apropriação e o deslocamento adquiriram novos enfoques: copiar e colar; seleção e edição; gravação e transcrição; *cut-up*⁶; recombinação; pirataria; plágio; cópia e reprodução. A posse do alheio, a citação e a criação se apresentam como a força motriz de um pensamento crítico atual que não apenas lê, mas recria sua visão de mundo. E essa criação se dá a partir da tensão permanente entre ficcional e factual, entre invenção e inventado, em um intenso “remix”.

A cultura remix é uma nomenclatura idealizada pela teoria da comunicação e designa a normatização da ideia de compartilhar, transformar e editar obras previamente protegidas por direitos autorais. Não se trata de um conjunto de procedimentos técnicos oriundos apenas da música, mas também está presente na produção literária e audiovisual. A popularização dos recursos de produção de conteúdo, juntamente com as plataformas de internet, torna a distribuição de seus produtos algo extremamente acessível e palatável.

Lawrence Lessig, escritor estadunidense, professor na faculdade de Direito de Harvard e um dos fundadores do *Creative Commons*⁷, é um grande defensor e entusiasta da internet livre. O professor defende que a cultura deve possuir direitos autorais mais flexíveis em torno da produção de trabalhos derivados de outras obras (possivelmente criminalizados pelas leis atuais) e do conceito de *fair use*⁸.

⁶ *Cut-up* é uma técnica literária não-linear na qual um texto ou conjunto de textos são cortados literalmente em pequenas porções que depois são rearranjadas de modo a criar um texto novo. Esta técnica foi usada intensivamente pelo escritor americano William S. Burroughs derivado do seu contato com artista inglês Brion Gysin.

⁷ Organização não governamental sem fins lucrativos localizada em *Mountain View*, na Califórnia, voltada a expandir a quantidade de obras criativas disponíveis, através de suas licenças que permitem a cópia e compartilhamento com menos restrições que o tradicional *todos os direitos reservados*. Para esse fim, a organização criou diversas licenças, conhecidas como licenças *Creative Commons*.

⁸ O *fair use* (*uso razoável* ou *uso aceitável* na tradução para o português) é um conceito da legislação dos Estados Unidos que permite o uso de material protegido por direitos autorais sob

No livro *Remix*, publicado em 2008, Lessig descreve o mundo do remix em relação à cultura do *read only*⁹. O livro apresenta o remix como uma evolução cultural que se contrapõe à privatização das linguagens (musicais, televisivas etc.), por parte de um pequeno grupo responsável pela produção e o consumo da cultura de massa. Na cultura remix a principal característica seria a diminuição ou mesmo a ausência de permissão do autor de origem do conteúdo, para consumir e alterar esse produto cultural.

Lessig percebe o mundo virtual como sendo um lugar particionado entre o limitado e o editado de forma fechada, como por exemplo um CD-ROM¹⁰, e um outro ambiente acessível, por uma rede amplamente aberta à interação e à conexão com outros universos e serviços virtuais. Ou seja, todas as informações são utilizáveis e estão disponíveis *online*. Em certo sentido esse “mundo” *online* se configura como um enorme banco de informações contextuais, dinâmicas e acessíveis, como uma espécie de memória comunitária possivelmente alimentada em tempo real.

A cultura remix é concebida como sendo um braço da cultura digital. Esta, por sua vez é: “(...) um conjunto de processos e produtos de significações partilhados por pessoas que não apenas utilizam as tecnologias digitais da informação e comunicação de forma integrada ao seu cotidiano” (BUZATO, 2013, s/p), utilizando-as como um reforço para ampliar uma certa tendência. Essa tendência opera em consonância às sociedades pós-industriais intuídas a promover uma participação ou uma ideia de coletividade intelectual e laboral, distribuídas em rede, “(...) em práticas cívicas, de consumo, de lazer, de aprendizagem, de produção e gestão do conhecimento, de identificação e de construção subjetiva (idem)”.

A cultura remix se manifesta como sendo também, uma atividade global composta por trocas criativas possibilitadas pelas tecnologias digitais e metodologicamente apoiadas nas operações de recortar/copiar e colar. Outro

certas circunstâncias, como o uso educacional (incluindo múltiplas cópias para uso em sala de aula), para crítica, comentário, divulgação de notícia e pesquisa. Outros países têm leis semelhantes, porém sua existência e aplicabilidade variam de país para país.

⁹ O conceito refere-se à possibilidade apenas a leitura, ou seja, as suas informações são gravadas pelo fabricante uma única vez e após isso não podem ser alteradas ou apagadas, somente acessadas. São memórias cujo conteúdo é gravado permanentemente.

¹⁰ Disco compacto com memória somente de leitura.

ponto que podemos observar é que é consequência da digitalização da vida compõe um aspecto fundamentador da cibercultura. Sendo assim, reunir arquivos (textos, imagens e áudio) em um hipertexto, se mostra como uma convergência que a internet propõe. Logo, a ideia de memória nos conduz automaticamente à ideia de que a internet possa ser uma espécie de museu em constante transformação. Dessa maneira, os produtos culturais no “mundo virtual” podem ser fundamentados pela tríade – fluxo, processo e acontecimento – e não se adequam mais a um tipo de armazenamento museal tradicional.

Em parte, a produção de conteúdos na cultura remix é semelhante a apropriação e a colagem. Também há uma certa semelhança com a paródia, pastiche e a citação para ficarmos em alguns exemplos intertextuais, frequentemente utilizados no campo da literatura. Sem dúvida o *cut-up* é eleito como um método mais próximo e relevante desse tipo de produção cultural. Marcus Bastos no seu texto “Remix como polifonia e agenciamentos” afirma de maneira indistinta “(...) o remix como sendo a forma mais contemporânea de polifonia e, por se tratar de processo possível apenas em mídias eletrônicas e digitais, é mais expansivo e líquido” (BASTOS, 2007, p. 28, grifo nosso). Esse tipo de tendência reforça a reutilização de materiais como um fluxo de ideias, que se valem de múltiplos procedimentos e de uma concretização de seus produtos.

365
• Existem diferenciações muito evidentes na cultura remix, como por exemplo, no caso da música, se fazem mais perceptíveis as alterações de altura, timbre e duração das qualidades dos excertos de outras proposições sonoras. Já no campo da escrita, os procedimentos intertextuais são tão diversos, que recuperar um texto anterior é algo referente ao plano do impossível e práticas físicas como o *cut-up* são menos usuais. Sob esse ponto, podemos afirmar que, a proximidade entre as práticas literárias e o remix possui aspectos que vão além da afinidade imediata e por isso merecem um exame mais metódico.

Outra importante questão é pensarmos que o computador é, em parte, uma espécie de *sampler* multimídia. Isso nos dá a ideia de quão amplas são as possibilidades do remix na atualidade. Sob esse ponto, uma relação entre o remix e as práticas culturais recombinaatórias torna-se de certo ponto insuficiente. Marcus Bastos ainda aponta que “(...) a analogia não descreve de maneira satisfatória o funcionamento da linguagem digital, já que não leva em

conta características como sua programabilidade, sua conectividade e sua crescente ubiquidade” (2007, p. 28).

O autor nos convida a refletir sobre o que está além do remix, “(...) para entender os limites do entendimento de que a linguagem digital é uma linguagem que se engendra sempre a partir de fragmentos já dados (idem)”. Nesse sentido, não significa que devemos desprezar o remix ou reconhecer excessivamente sua pertinência dentro da cultura digital. Trata-se do reconhecimento de que enquanto linguagem, não se circunscreve apenas no trânsito de mídias que ele estimula. O autor sugere que “(...) uma metáfora útil para discutir a diferença entre o remix e as práticas que exploram a liquidez da linguagem digital é a da salada de frutas e da vitamina mista” (BASTOS, 2007, p. 29).

Ou seja, para se fazer uma salada é necessário que cortemos as frutas em pedaços de tamanhos e formas variadas, e os misturemos em um recipiente. É feita uma recontextualização das frutas como um todo, mas a característica principal da salada de frutas é que é possível reconhecer os pedaços, seus sabores e texturas isoladamente. Já para se fazer uma vitamina mista, são usados pedaços de frutas que também se recontextualizam. Porém, quando batidas no liquidificador, sua forma homogênea não possibilita a distinção entre as frutas e as características que as definem. A cultura remix tem uma certa proximidade com a salada de fruta, já que nela os produtos culturais, mesmo se configurando a partir da mistura de partes, mantêm as qualidades referentes a uma origem inalterada, pois o fato de deslocar já se torna suficiente para a modificação de seu sentido original.

De certa forma – fragmento a fragmento – a cultura remix revela o tempo presente. Cada parte, textura, sentido e forma se une a outras partes por necessidade, via acaso ou pela rota do imaginário e constituem produtos em um permanente devir. Por se tratar de uma cultura que se relaciona com o imaginário, a transmissão de enunciados sub/suprajacentes aos originais, provocam uma amplitude de reflexões longe de uma uníssona textualização. Nesse ponto, se faz pouco significativa a convicção de um autor isoladamente. Pois quando sua maneira de pensar é coletada como um elemento/fragmento para construção de um novo enunciado, sua parte se junta a outros discursos. Sendo assim, essa prática cultural, em seu cerne, reflete o princípio da desobrigação de replicar um discurso unívoco, e essa é, sem dúvida, sua característica fundamental.

• 366

Sonho atualizado

Há quase um século o mundo da arte decretou fim às noções consagradas de originalidade e réplica com o importante ensaio de Walter Benjamin, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e com Marcel Duchamp e os *ready-mades*. De Andy Warhol à Matthew Barney, esses procedimentos chegaram a outros estágios que resultaram em discussões extremamente complexas sobre as noções de identidade, midiatização e cultura. Essas noções vieram ao longo do tempo sendo incorporadas ao discurso institucional do mundo da arte, sobrepujando qualquer reação contrária fundada no mito do genuíno e do original. Como um mesmo reflexo, podemos perceber uma similaridade na música com o *sampling* que se tornou uma possibilidade criativa corriqueira. Atualmente, com os serviços de streaming de música e vídeo, como jogos digitais e a pirataria de conteúdos via *Torrent*, a cultura parece estar normalizando a reprodutibilidade de um conteúdo digital e toda a complexidade que isto envolve. A escrita não criativa, o *cut-up*, o *mushup*, o sampleamento, a recombinação e o plágio são novas categorias expressivas que tensionam e desgastam as noções de autenticidade para promover outras instâncias mais maleáveis.

Portanto, o presente requer que repensemos e rerepresentemos a concepção de plágio, que é há muito considerada apenas como um gesto superficial, por uma ideologia que tem pouco espaço na atualidade apresentada. Isso porque o produtor de enunciados recombinantes engrandece a linguagem se valendo da interação dos múltiplos fragmentos de obras, alterando e atualizando seus significados de uma maneira conveniente. Logo, as noções românticas de originalidade, genialidade e autoria deverão continuar existindo, no entanto apenas como elementos para produção cultural, sem nenhum privilégio especial acima de outras possibilidades igualmente úteis. Nesse sentido, um enunciado deve ter o corpo do seu texto invadido e ter as interpretações e certezas já despertadas, sedimentadas e ressignificadas. Por esse ângulo, está na hora de aberta e ousadamente usarmos a metodologia da recombinação para melhor enfrentarmos o plágio como um advento tecnológico do nosso tempo. Mais do que apenas apropriação e deslocamento, ele se constitui de operações dialógicas que geram intertextualidades e requerem doação de sentidos por parte de seus leitores/autores.

Referências

BARTHES, Roland. “A morte do autor (1968)”. In: **O rumor da língua**. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BASTOS, Marcus. “Remix como polifonia e agenciamentos coletivo”. In: Org: Camila Duprat Martins, Daniela Castro e Silva, Renata Motta. **Territórios recombina**ntes. São Paulo: Cadernos Instituto Sergio Motta. 2007.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica**. Org/Prefácio: Márcio Seligmann-Silva. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019a.

BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. Título original: *Naked lunch*. Trad: Daniel Pellizzari. 1ª edição. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2016.

BUZATO, Marcelo El Khouri, et al. “Remix, mashup, paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital”. In: **Revista brasileira de linguística aplicada**, vol.13 nº.4. Belo Horizonte, 2013.

COELHO, Frederico. GASPARI, Mauro. **Manifesto da literatura sampler**, 2005. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF. Acesso em: 12/12/2020.

DUARTE, Constância Lima. “Feminismo: uma história a ser contada. In: Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto”. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Pensamento Feminista Brasileiro: Formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo. 2019. pp. 25-48.

ENSEMBLE, Critical art. **Distúrbio eletrônico**. Tradução: Leila de Souza Mendes – São Paulo: Conrad Editora do Brasil (Coleção Baderna), 2001.

TEIXEIRA, Michel Antônio Brasil. **Geração Boom Bap Sampling e Produção Musical de Rap em Belo Horizonte** (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais). 2018. 196p. Universidade do Estado de Minas Gerais, 2018.

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

• 368

Recebido em: 22/09/2022 - Aprovado em: 10/04/2023

Como Citar:

JÚNIOR, E. P. E.; OLIVEIRA, R. C. de. Um texto perfurado por outros. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 19, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v19n1a2023-67042.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.