

Memes, poemas e algumas suspeitas sobre o não original

Filipe Manzoni

Universidade Federal Fluminense

Resumo: Nosso trabalho se propõe a seguir a provocação de Kenneth Goldsmith segundo a qual o paradigma para a poesia do século XXI, em seu investimento no “não original”, deveria ser pensado como uma aproximação entre a poesia e os *memes* de internet. Após uma rápida retomada do que estaria implicado nessa provocação, nos voltaremos para um pequeno panorama de algumas das experiências não originais no contexto da poesia contemporânea brasileira, para em seguida mapearmos a questão da autoria nessas obras a partir de uma teoria da medialidade, o que nos permitirá esquematizar alguns dos posicionamentos críticos mais recorrentes quanto ao não original. Finalmente, retomaremos a questão a partir de uma teoria das imagens, com a qual reabriremos a questão para contextos diferentes.

Palavras-chave: Poesia e *meme*, poesia não original, poesia contemporânea brasileira

Abstract: The main goal of this research is to follow Kenneth Goldsmith’s hint that the paradigm for the 21st century poetry, in its unoriginal scope, should be thought as an approximation between poetry and internet memes. After a brief exposition on what seems to be implied in his suggestion, this article will focus on a small panorama of some of the unoriginal experimentations on Brazilian contemporary poetry. Thereafter, this investigation will propose a systematization of the unoriginal authorship’s paradoxical status through a medial theory, aiming to outline some of the contemporary literary critics common positioning. Finally, all these matters will be capitulated through a theory of images, which could lead the unoriginal to new possible contexts of analysis.

Keywords: Poetry and meme, unoriginal poetry, Brazilian contemporary poetry

1. Poesia e *meme*

O termo “*meme*” foi proposto pela primeira vez em um contexto muito diferente de seu atual uso e circulação na internet. De fato, quando, em 1976, Richard Dawkins utilizou a expressão em seu clássico *The Selfish Gene*, o próprio termo “internet” contava apenas dois anos de existência e se restringia a um contexto muito específico de testes em laboratórios universitários. Dawkins – inserido em uma discussão muito distante da rede de dados que em algumas décadas se ampliaria a ponto de fundar uma verdadeira “cultura digital” – propunha em sua obra uma releitura do evolucionismo darwiniano que tirasse a centralidade das espécies e dos indivíduos como objetos de estudo e investisse no que se apresentava como as estruturas mínimas autorreplicantes: os genes.

O proposto por Dawkins é, a bem da verdade, um deslocamento na própria noção de vida: sem a necessidade de um lastro na individuação, o que interessa para o autor é tão somente a capacidade de se autorreplicar como definidora do que é e do que não é vivo. Se ao longo de todo o *The Selfish Gene* Dawkins apresenta o DNA como única espécie autorreplicante que merece destaque na biosfera terrestre, curiosamente, em seu décimo primeiro capítulo observamos uma guinada significativa. O autor nos propõe a possibilidade de ler um novo sistema de estruturas autorreplicantes, a cultura. É nesse contexto que surge o termo “*meme*” – uma abreviação de “*mimeme*” –, definido como “a unity of cultural transmission, or a unity of imitation [uma unidade de transmissão cultural ou uma unidade de imitação]” (Dawkins 1989: 192).

A noção de “*meme*” aparece, portanto, como uma designação para uma unidade mínima de replicação em um contexto de circulação de linguagem não genética. Após uma breve apresentação do conceito, Dawkins se volta para um ponto curioso: a dificuldade de delimitação inequívoca dos limites para um *meme*: uma música (em sua totalidade) seria, por exemplo, um *meme*, mas também o seria um motivo melódico específico dessa música, ou, poderíamos ainda acrescentar, um fragmento de sua letra (no caso de uma canção) ou uma peculiaridade qualquer em seu arranjo. Dito diretamente, a dificuldade de delimitar um *meme* parece derivar de um problema de circunscrever uma “unidade mínima de imitação” em um contínuo de circulação de fragmentos de linguagem que poderiam ser novamente fragmentados *ad infinitum* para serem replicados.

Essa dificuldade (da qual o autor é plenamente ciente) fica especialmente bem ilustrada se nos voltamos para a apropriação do conceito de Dawkins mais próxima de nós, os *memes* de internet do século XXI. Começemos por uma *forma clássica*: uma imagem capturada de um filme ou série, acompanhada de uma legenda alternativa, seria um *meme*. Uma outra imagem que apenas remeta indiretamente a essa primeira imagem (e com uma legenda alternativa) também seria parte desse *meme*, de maneira que, nesse caso, não é a imagem em si, mas uma espécie de arranjo da cena o que é replicado. Ao mesmo tempo, um fragmento dessa nova imagem, desenhado a mão, poderia se converter numa nova unidade de imitação, gerando um encadeamento genealógico que parece ser avesso à delimitação de qualquer “unidade mínima”.

Mais interessante, porém, do que buscarmos um princípio de delimitação dos *memes* de internet seria levarmos para esse contexto a mesma solução proposta por Dawkins. O biólogo americano, atento a essa fragmentação potencialmente infinita das unidades de memória em novas unidades de replicação, propõe pensar o *meme* em termos de uma “unidade de conveniência”, isto é, um *meme* apenas se constituiria enquanto “unidade” conforme fosse, efetivamente, replicado.

A solução proposta por Dawkins é transformar, portanto, o que era um limite estático em um limiar dinâmico mediado pelo uso e pelo reconhecimento. Se retomarmos a questão desde os *memes* de internet, uma fotografia qualquer em uma *timeline* ainda não é um *meme*. Para ser lida como um *meme* ela precisa ser reconhecida como uma cópia mais ou menos fiel de um *meme* que já está em circulação, isto é, precisa se encaixar em uma espécie de “linhagem”. O que significa dizer, em última instância, que, para ser recebido como um *meme*, um fragmento de linguagem precisa dar a ler, na infidelidade de sua cópia, um vínculo derivativo reconhecível (que pode ser um código pictórico, a estrutura de um mesmo trocadilho, um padrão de legendas etc.). Dessa maneira contorna-se o problema de delimitação do conceito através de um desvio: não importa tanto *o que é um meme*, mas sim *quando* algo é usado e reconhecido como *meme*.

Parece ser isso o que Kenneth Goldsmith tem em mente quando defende, ainda na introdução de seu *Uncreative Writing* (2011), que “literary works might function the same way that memes do today on the Web [obras literárias podem funcionar da mesma forma

que os *memes* hoje em dia na internet]” (2011: 15). O que nos interessa observar é o quanto a noção de *meme* é requisitada na introdução de Goldsmith não como analogia contemporânea para um resultado fechado chamado “poema não original”, mas como um modelo para operação com os textos em um paradigma de não originalidade. Todos os procedimentos tão aguerridamente defendidos pelo poeta americano em seus escritos críticos – a apropriação, a transcrição, o recorte, a colagem e a migração entre diferentes plataformas (em geral, digitais) – poderiam ser traduzidos, nesse sentido, como maneiras de lidar com o texto poético como lidamos com *memes* de internet.

Derivaria, portanto, dessa associação que nos textos “não originais” (ou no *uncreative writing*) não bastaria *usar* o procedimento. Seria necessário, assim como nos *memes*, que o procedimento fosse reconhecido enquanto tal. Em outras palavras, o “não original” demandaria um protocolo próprio de leitura, uma leitura enquanto “não original”. Ou, finalmente, se retomarmos os termos que usamos acima, seria necessário que a apropriação mantivesse legível, em alguma instância, o seu caráter derivativo.

É justamente a partir dessa dependência de um desmascaramento do procedimento que pretendemos montar nosso cenário de leitura. Após a proposição de um breve panorama de como esses rastros aparecem em algumas das experiências não originais da poesia contemporânea brasileira, buscaremos esquematizar essa questão, no núcleo mais teórico de nossa discussão, a partir de uma teoria da medialidade. Nesse ponto buscaremos mapear esquematicamente um duplo caminho para lidar com o não original através de uma estrutura de “suspeição *versus* efeito de sinceridade”, ponto que nos levará, finalmente, a uma teoria das imagens como abertura possível da questão para outros contextos de discussão.

2. Quando é não original (alguns exemplos)

Tomemos alguns exemplos do “não original” na poesia brasileira contemporânea.¹ Começemos por *Delírio de Damasco* (2012), de Verônica Stigger, herdeiro direto da exposição homônima, organizada pela escritora em 2010. O livro é composto por uma coletânea de frases dispersas, de teor cotidiano, todas versificadas em trísticos, como, por exemplo, “As vacas só / existem / para me alimentar” (*idem*: 18), “Daria / o cu / por uma

torta de chocolate” (*idem*: 20), “Coitado dos índios! / Viviam em paz. / Chegaram os seres humanos e mataram todos” (*idem*: 45) ou “Ninguém / tem / três pés.” (*idem*: 52).

A obra se assemelha, portanto, a uma espécie de painel de construções que remetem a contextos comunicativos os mais diversos, uma espécie de burburinho de vozes, que, através de expressões recorrentes do português brasileiro falado, poderiam ser associadas a qualquer grande cidade brasileira contemporânea. A sensação é ainda confirmada pela quarta capa do volume, uma espécie de “explicação do procedimento”, assinada pela autora:

Essas falas, justamente por nos chegarem fracionadas, em cacos ou lampejos, têm sempre um quê de enigma, sugerindo, ao ouvinte imaginoso, histórias potenciais, ficções embrionárias. *Delírio de Damasco* é uma reunião dessas frases ouvidas aqui e ali, numa espécie de arqueologia da linguagem do presente, em busca da poesia inesperada – dura ou terna, ingênua ou irônica – que pudesse haver em meio a nossos costumeiros diálogos sobre a tríade *sangue, sexo, grana* (Stigger 2012: quarta capa).

A quarta capa cumpre, nesse sentido, uma função de atestar a “não originalidade” do texto, ou de reafirmar o caráter procedimental de apropriação, seleção e versificação dos fragmentos ouvidos pela poeta. Não fosse essa advertência final, talvez ainda pudéssemos intuir o caráter não original pela diversidade dos poemas, aparentemente incompatíveis com uma “voz autoral” central, mas certamente sem o mesmo grau de certeza. Em outras palavras, apenas a partir do parecer dessa figura tão tradicional quanto o autor é que nos permitimos ler inequivocamente a obra dentro de um paradigma não original.

Algo semelhante ainda ocorre no recente “Livro das postagens” de Carlito Azevedo. Trata-se de um longo poema composto por, conforme já ressaltou Diana Klinger, uma voz em primeira pessoa, “que exhibe o estilo reconhecível da poesia de Carlito Azevedo” (2018: 17), atravessada por “falas diversas, citações, postagens, mensagens *inbox*, assim como numa *timeline* de Facebook em que poemas convivem lado a lado com notícias, comentários e conversas, e em que todo tipo de referência aparece no mesmo plano” (*ibidem*).

O mecanismo de composição é identificado ainda como uma “montagem” pelo próprio autor na orelha do livro, uma colagem de “citações, imagens, paráfrases (de Kierkegaard a Giacometti, de Godard a Adília Lopes), postagens, frases ouvidas, recebidas por carta, telegrama, e-mail e *inbox*” (Azevedo 2016: orelha). Tomemos um trecho da obra:

Quando
no meio da rua
babás, operários, carros, mães, crianças
tudo parou
congelado
como a flecha de Zenão

Dépardon:

*“Felizmente para o meu filme um carro piscou o farol
se não pensariam que eu tinha filmado uma fotografia”*

mddc a gente num sicoiesse

vamo sicoiesse plmr dds

é mto fácil micoiesse

todo mundo micoiesse (Azevedo 2016: 43-44)

Assim como em *Delírio de Damasco*, ainda que o mecanismo não fosse revelado pela orelha do livro, ele poderia ser intuído por uma espécie de contraste entre essa voz narrativa central da obra (que exhibe o “estilo reconhecível” da obra de Carlito, segundo Klinger²) e os diversos fragmentos que destoam claramente dela. Nesse sentido, se Diana Klinger nos diz que “cada página do livro das postagens é um corte onde as postagens são um contínuo sem fim” (Klinger 2018: 20), é impossível não atentar para o quão bem marcados são os limites entre um fragmento e outro, bem como para o quão constante é a “voz central”. De fato, não se trata apenas de uma questão de estilo ou dicção, já que frequentes mudanças gráficas – mudanças da fonte, no alinhamento ou na disposição do texto, para não falar, evidentemente, de espaços em branco entre um fragmento e outro – parecem reforçar constantemente as fronteiras entre as postagens bem como o limite entre as postagens e a voz que as recolhe e seleciona. É desde esse contraste que parece derivar um “aspecto de apropriação” compartilhado por todos os fragmentos que escapam do estilo reconhecível que ocupa o centro da obra.

Se nos voltarmos agora para a poesia de Alberto Pucheu, encontramos uma estrutura semelhante em uma espécie de subcategoria dos poemas do autor, os “arranjos”. Trata-se de uma designação que aparece como título dos três poemas finais (antes do poema apêndice) de seu livro de 2001, *A Vida é Assim*: “Arranjos para mensagens eletrônicas recebidas por mim”, “Arranjos para conversas transeuntes” e “Arranjo para sala de conversas”. Tomemos um breve trecho do início do primeiro:

Arranjos para mensagens eletrônicas recebidas por mim

Escrevi isso num dia do qual nem me lembro mais. Já que estava tudo uma bagunça mesmo, resolvi mexer nuns mortos: ou talvez enterrar cadáveres que estavam indigentes, por puro abandono meu, que não fui capaz de sepultá-los. Dizem que com a idade a gente fica mais forte. Como eu constato a toda hora, sou um bocado diferente da maioria dos mortais, o que acaba perdendo toda a graça, pela inconveniência da imposição. Minha natureza foi moldada certamente sobre um núcleo do qual o alcance me é negado. (Pucheu 2007: 125)

A impressão causada pelo poema é a de uma colagem de vozes diversas (o que é sugerido por mudanças bruscas de assunto, mudanças gramaticais nas referências, vocabulários e dicções diferentes), sem qualquer marcação de um limite preciso entre uma e outra (ao contrário do que acontece em Stigger e Azevedo, por exemplo). Se Pucheu não recorre a uma nota assinada, explicando o procedimento, o seu princípio operatório fica evidente no título dos poemas: não sabemos o nível de intervenção no material colhido, mas sua “origem” – ainda que a expressão pareça fazer pouco sentido nesse contexto – está posta diretamente: trata-se de mensagens eletrônicas, conversas de transeuntes e falas em uma sala de conversas.³

Se até aqui viemos sinalizando a dependência de uma nomeação do mecanismo “não original” como condição de sua recepção, isso se torna especialmente evidente em *Mais Cotidiano que o Cotidiano* (Pucheu 2013), no qual os arranjos se proliferam vorazmente, e do qual cabe ressaltarmos dois pontos interessantes para nossa discussão. O primeiro, no que toca aos “Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o crítico literário e o

poeta” (*idem*: 20-22), “Arranjo para tornar o mundo cada dia pior e mais violento” (*idem*: 23-26) e “Arranjo para tornar o mundo cada dia pior e mais violento II” (*idem*: 63-65). Se não temos uma “voz principal” ou autoral de “estilo reconhecível”, encontramos ao final desses um *post-scriptum* que indica de onde as falas foram retiradas. O primeiro revela ser um arranjo de frases retiradas de “falas de sufistas de diversos filmes e livros” (*idem*: 22), genericamente. Nos dois outros (muito provavelmente como forma de marcar um distanciamento maior dos discursos em questão), a indicação é precisa: falas retiradas de vídeos específicos do atirador que invadiu a Escola Municipal Tasso de Silveira, em 2011, do atirador que abriu fogo contra o acampamento de jovens, em Oslo, no mesmo ano, e do coronel Edir Ribeiro Costa Filho. Tudo se passa, portanto, como se, para se configurar enquanto arranjo, não bastasse uma montagem de frases dispersas: elas precisariam ser recolhidas de um mesmo cenário ou contexto e esse contexto precisaria ser, de alguma maneira, indicado.

O segundo ponto que nos interessa: no poema “Perfil parcial de um procedimento, escrito por Caio Meira” (*Idem*: 51-54), ao que tudo indica escrito pelo poeta e amigo de Pucheu – de fato, o poema exibe um “estilo reconhecível” de Caio Meira –, encontramos uma voz narrando a cena de primeira intuição do mecanismo “não original” dos arranjos. O que é especialmente interessante para nossa leitura é que nos é revelado que o procedimento precede, na obra de Alberto Pucheu, sua nomeação em 2001:

[...] Foi quando tirou uma caneta e um papel da pasta que carregava com os livros e começou a reproduzir fielmente tais frases, as que lia no jornal e as que escutava no trem. Umas misturadas às outras no tempo real de leitura e escuta. Foi assim que começou o que depois Alberto Pucheu passou a chamar de arranjos, e eu disse um dia a ele em um bar que com esses arranjos ele inventara algo como um ele lírico. Talvez fosse melhor dizer que ele inventara algo como uns eles líricos. Mas naquele momento não havia esse nome, não havia esse conceito. [...]

Quem quiser ler isso, é só ver o último poema de seu primeiro livro, na cidade aberta, de 1993. (Pucheu 2013: 53)

A nota de Caio Meira, ao revelar a precedência do procedimento à sua nomeação, como que traz para o centro da questão essa estrutura curiosa e ambígua: ainda que (assim como em Verônica Stigger ou Carlito Azevedo) a própria estrutura do texto aponte para a suspeita de uma não originalidade – isto é, para a possibilidade de se tratar de uma transcrição direta de fragmentos de discurso ouvidos pela cidade –, o protocolo de leitura de um “não original” parece intimamente ligado a essa “declaração de não originalidade”.

É claro que o não original não se esgota, porém, em uma declaração *direta* do autor. Se nos voltarmos para a obra de um poeta como Leonardo Gandolfi, em especial em seu segundo livro, *A Morte de Tony Bennet* (2010) – que foi, por sua vez, objeto de estudo de Alberto Pucheu em 2010 –, encontramos diversos poemas que jogam com uma estrutura diferente, ainda que dentro do mesmo paradigma “não original”. Tomemos um fragmento de um exemplo paradigmático, o poema “Odpis”:

Varsóvia 18 de fevereiro. O escritor polonês
Kristan Bala foi condenado a 25 anos
de prisão pelo tribunal da cidade de Wroclaw
por assassinar o amante da sua mulher
e usar o crime como leitmotiv de um livro.
O romance Odpis foi publicado em 2004
e logo virou um best seller graças ao rigor
e detalhe na descrição do crime cometido
pelo protagonista, o que chamou a atenção
do cuidadoso serviço de investigação local. (*idem*: 24)

O poema de Gandolfi (transcrevemos aqui apenas seus versos iniciais) não dá nenhum indício direto de “não originalidade”, em especial se tomado dentro da obra em que foi publicado: a estrutura narrativa, quase jornalística, e o tom investigativo não são estranhos aos outros poemas de *A Morte de Tony Bennet*. Se movidos, porém, por uma curiosidade quanto aos detalhes mais específicos que aparecem no poema (o nome do escritor Kristian Bala ou da cidade Wroclaw), pesquisamos um trecho qualquer do poema no Google, descobrimos que o mecanismo de composição é possivelmente o mais radical que

abordamos até aqui: “Odpis” é uma transcrição direta de uma notícia de um jornal português sobre um crime ocorrido no ano 2000 na Polônia.⁴

O poema de Gandolfi se comporta, portanto, de maneira diferente dos que viemos tratando até aqui, não lançando mão de um mecanismo de revelação do procedimento lastreado por uma instância autoral, mas mantendo rastros suficientes para que o “não original” seja facilmente identificado, especialmente com a popularização e facilidade de acesso dos mecanismos de busca na internet. É importante marcar que, se Gandolfi tivesse modificado o texto, utilizando outras palavras, ou mesmo se colhesse materiais não *indexicalizados*, não teríamos reconhecido seu poema como “não original”.

E aqui chegamos ao centro da questão. Se nossa leitura se guiou por uma espécie de mapeamento dos rastros através dos quais o não original se permite ler enquanto procedimento de composição do poema, é porque, de alguma maneira, o não original parece depender necessariamente desse desnudamento. Para retomarmos nosso contexto inicial de investigação com a aproximação com os *memes*, tudo indica que é apenas a partir do momento em que o poema apresenta (ou nos permite ler) o seu caráter *derivativo*, que podemos falar de um paradigma não original.

Se essa “conclusão” não nos leva além de um truísmo – afinal, só poderíamos falar de qualquer procedimento na medida em que ele deixa visíveis os rastros que nos permitem lê-lo –, caberia atentar para algumas peculiaridades do não original. Chama a atenção o fato de que essas instâncias de desnudamento da apropriação mais *confirmam* do que revelam algo inesperado. Acrescente-se a isso o fato de que, se tomarmos a crítica que se volta para o não original, frequentemente encontramos frases como “pouco importa se é ou não uma transcrição direta” ou “não é importante se o livro é inteiro composto de apropriações”. De fato, a não originalidade parece se sustentar em uma espécie de oscilação constante entre a confirmação de uma suspeita e o reestabelecimento desta suspeita em um plano distinto. Cabe esquematizarmos agora essa questão a partir de um escopo teórico menos esquivo.

3. O autor de uma suspeita

Boris Groys lança, no ano 2000, *Under Suspicion* (Groys 2012), uma espécie de desdobramento do livro lançado pelo filósofo no ano anterior, *On the New*. Na passagem de

uma obra a outra, Groys se desloca do que era uma reflexão a respeito do arquivo e se volta para uma teoria fenomenológica da mídia e da medialidade. De fato, a discussão proposta pelo autor em *Under Suspicion* é consideravelmente ampla, se desdobrando para múltiplos contextos que vão desde uma releitura da vanguarda cubista até uma esquematização da ontologia em termos de uma problemática dos meios e da medialidade. O que nos interessa, porém, é razoavelmente específico e ocupa algo como o centro semiológico-mediático de sua reflexão: a premissa de que todo signo, para “significar” algo, precisaria se tornar opaco enquanto superfície medial, ocultando, assim, atrás dessa opacidade, um “espaço submedial”.

Para além da nomeação um tanto rebuscada, a proposta de Groys é razoavelmente simples: da mesma maneira que quando vemos um quadro em uma galeria estamos vendo a pintura e não a tela que a sustenta (Groys 2012: 12), é da estrutura fenomenológica dos signos ocultar sua natureza medial na medida em que se projetam como superfície significativa. Tomemos um trecho de Groys:

Every sign signifies something and refers to something. But at the same time, every sign also conceals something. And it is not the absence of the signified object that is concealed, as we hear time and again, but simply a piece of the medial surface that is being materially, medially occupied by this sign. Every sign blocks the view of the medial carrier that sustains this sign. (*idem*: 13).

[Todo signo significa alguma coisa e se refere a algo. Mas, ao mesmo tempo, todo signo oculta alguma coisa. E não é a ausência da coisa significada o que é ocultado, como já nos foi dito tantas e tantas vezes, mas simplesmente um fragmento da superfície medial que está sendo, materialmente, ocupada enquanto medialidade por esse signo. Todo signo bloqueia a visão do suporte medial que sustenta o signo]

O resultado é que nunca podemos ver o significado de um signo e, ao mesmo tempo, a sua medialidade. Decorre daí que esse espaço “submedial” – o que é bloqueado pela opacidade da superfície significativa – apenas toma forma enquanto uma suspeita, uma inquietação a respeito do que estaria “por trás” do signo e que sustentaria a superfície medial. É essa noção de “espaço submedial”, essa produção de uma suspeição na própria estrutura de funcionamento do signo, o ponto que Groys vai insistir e desdobrar para os

mais diversos contextos de análise. O espaço submedial seria o que sustenta, segundo Groys, o risco e a manutenção do arquivo; o que estaria por trás de toda pergunta do ser e o que explicaria o mecanismo vanguardista de exposição da medialidade do meio.

Cabe ressaltar que Groys propõe toda a possibilidade de experiência do espaço submedial a partir de um mecanismo claramente fenomenológico: se é do próprio funcionamento do signo a ocultação do espaço submedial, a suspeita não seria sua forma privilegiada, mas sua única forma possível: a inquietação e a intuição de que há algo por trás da superfície semiológica que vemos.

Groys sugere, porém, uma espécie de abertura possível nesse esquema, uma forma de interrupção momentânea dessa suspeita, isto é, um movimento liminar de revelação do espaço submedial. Segundo o filósofo, nesses instantes limítrofes, o signo traria para o primeiro plano (ou “significaria”) a sua própria opacidade enquanto signo, confirmando, assim, a suspeita da existência do espaço submedial através do que o autor chama de um “efeito de sinceridade” medial. Trata-se de um momento no qual “the layer of signs becomes transparent at one point, [...] and then the observer looks into the interior, into the submedial, and recognizes its hidden truth [a superfície dos signos se torna transparente em um ponto [...] e então o observador olha o interior, o submedial, e reconhece a sua verdade escondida]” (*idem*: 39). Groys nos diz, porém, que esse é um instante essencialmente fugaz, desaparecendo logo em seguida que se faz presente, devido ao fato de essa brecha de sinceridade sempre se mostrar a partir de novos signos, projetando, portanto, um novo espaço submedial de suspeita (*idem*: 38-39):

This moment of sincere testimony confirms the suspicions and presumptions of the media observer, because this moment finally provides evidence that such suspicion, according to which things look different on the inside than on the surface, was justified. [...] This state of trust lasts only until the old suspicion reawakens, and the sign of sincere revelation is exposed as nothing but a sign among many other signs on the medial surface. (*idem*: 50)

[Esse momento de testemunho sincero confirma as suspeitas e as pressuposições de quem observa a mídia, porque esse momento finalmente apresenta a evidência de que a suspeita, segundo a qual as coisas, no interior, parecem diferentes da superfície, era justificada. [...] Esse estado de confiança dura

apenas até a antiga suspeita acordar, e o signo da revelação sincera seja percebido como nada mais do que um signo entre muitos outros na superfície medial.]

Nosso foco nos rastros autorais pelos quais o mecanismo não original era revelado em cada uma das obras que perpassamos – ou, no caso de Gandolfi, na preservação dos textos apropriados em um formato ainda plenamente rastreável – se torna, à luz das proposições de Groys, quase esquemático. Em poucas palavras, o que nos interessava ler nos desnudamentos dos procedimentos era a construção desse “efeito de sinceridade” sobre o qual o não original se sustenta.

Assim, a advertência na quarta capa de Veronica Stigger, a orelha do *Livro das Postagens* de Carlito Azevedo ou a intitulação pelo procedimento “arranjo” por Alberto Pucheu parecem se situar precisamente em uma estratégia de nomeação do procedimento como maneira de gerar um “efeito de sinceridade”, isto é, uma forma de trazer o mecanismo composicional que estava “por trás” da obra para o primeiro plano. Assim, esse mecanismo, que seguiria invisível se o texto fosse apenas um suporte medial para a produção de um significado, nos é revelado diretamente, em um lampejo. Trata-se, caberia acrescentar, de estratégias razoavelmente simples de revelação do submedial, já que excessivamente dependentes de uma “assinatura” autoral, por assim dizer. O autor figura como uma instância de legitimação – ou, para retomarmos a etimologia da palavra, uma instância de “autorização” – do não original, uma “evidência de que a suspeita era justificada”, para tomarmos os termos de Groys.

Um caso curioso ainda se coloca na obra de Leonardo Gandolfi. *A Morte de Tony Bennett* possui uma específica atmosfera detetivesca (e caberia manter em mente que essa é a forma, segundo Groys, prototípica da arte moderna enquanto revelação de seu espaço submedial), e nenhuma instância de desmascaramento do procedimento através de uma “voz autoral” se destaca em seu texto.⁵ O que nos permitiu a confirmação da não originalidade na obra foi antes a possibilidade de encontrar diversos desses fragmentos em outras obras – não apenas “Odpis”, mas muitos dos títulos e pequenos trechos de poemas podem ser remontados até poemas famosos, canções populares, quadros de exposição, trechos da Wikipedia etc. – através de mecanismos de busca na internet (uma pesquisa que mantém um eco insuspeito com o tom detetivesco que predomina no livro).

O “efeito de sinceridade” não se vincula em *A Morte de Tony Bennett* a uma revelação do procedimento a partir de uma figura autoral “autoritária”, mas parece potencializado precisamente na medida em que é jogado para a instância leitura. Ainda nos movemos em um mesmo paradigma do não original – e em sua dependência de uma instância que revele o mecanismo –, mas nesse caso a revelação do espaço submedial é como que preparada, antecipada pelos rastros mantidos intactos, como no clichê detetivesco do assassino serial que mantém deliberadamente uma cadeia de pistas para ser descoberto.⁶

Se dissemos que o “não original” parecia demandar um protocolo próprio de leitura, isto é, parecia sempre ser codependente de uma evidenciação do seu mecanismo de composição, caberia sermos mais precisos, aproveitando os termos de Groys. O paradigma não original é dependente, em verdade, de uma revelação de seu espaço submedial, isto é, de uma instância de invisibilização do texto enquanto meio, de maneira que o mecanismo que está “por trás” tome, por um instante, o primeiro plano, gerando um efeito de sinceridade.

Interessa observar o quanto grande parte das intervenções críticas a respeito das obras não originais poderia ser situada dentro de um espectro polarizado por duas alternativas: de um lado, um superinvestimento do procedimento à custa da invisibilização máxima do texto; do outro, a restituição da suspeita ao momento de sinceridade, atentando para o texto e projetando um novo espaço submedial (frequentemente através de modulações da figura do autor). Evidentemente essa polarização apresenta a facilidade e o reducionismo de qualquer esquema polar, mas vale nos determos brevemente em um cenário especialmente importante nesse contexto, as provocações críticas de Kenneth Goldsmith e a leitura que dele faz Marjorie Perloff.

Essa estrutura dialética entre transparência e opacidade (do texto ou do procedimento) não é, de fato, estranha às propostas de Goldsmith. Em “Language as material”, por exemplo, o poeta americano estrutura a poesia moderna como uma tentativa de se equilibrar entre a transparência do texto, que tenderia ao comunicativo, e a opacidade do mesmo, que traria para o primeiro plano a sua materialidade. O poeta nos diz, se referindo à sua própria intervenção crítica, “right now I am writing transparently: how I’m

using words is supposed to be invisible to you so that you can follow what I'm saying [...] emphasizing its materiality disrupts normative flows of communication [agora eu estou escrevendo de maneira transparente: a forma como eu uso as palavras deve ser invisível para que você possa entender o que eu estou dizendo [...] enfatizar a materialidade [do texto] rompe com o fluxo normativo da comunicação]" (Goldsmith 2011: 34).

Diversas das provocações do poeta que se tornaram polêmicas não são diferentes, portanto, de uma proposta de investimento excessivo na visibilização do submedial. Quando Goldsmith nos diz que escreve um tipo de livro que não foi feito para ser lido, mas apenas para ser pensado a respeito (*idem*: 158), ou que o seu objetivo é mesmo ser ilegível, esse desinvestimento do texto como “superfície significante” se traduz em um proporcional “efeito de sinceridade” sobre o procedimento ou, mais precisamente, sobre o conceito da obra – caberia ressaltar o quanto Goldsmith frequentemente se situa genealogicamente como um herdeiro da arte conceitual: “na escrita conceitual, a ideia ou o conceito é o aspecto mais importante da obra [...] A ideia torna-se uma máquina que faz o texto” (Goldsmith *apud* Perloff 2013: 245).

Se nos voltarmos agora para alguns dos textos de Marjorie Perloff, talvez a principal crítica que se debruçou sobre a obra do autor, encontramos um cenário curioso. O capítulo final de seu célebre *O Gênio Não Original* (Perloff 2013) empreende um estudo detido sobre *Traffic*, de Goldsmith. Perloff parte de uma apresentação do mecanismo de transcrição e apropriação usado por Goldsmith – no caso em questão, trata-se de uma obra que transcreve vinte e quatro horas do boletim do trânsito da Panasonic Jam Cam, em intervalos de dez em dez minutos⁷ – para em seguida dar uma guinada em seu texto. A crítica americana nos diz “suponhamos, então, que tenhamos deixado de lado, por ora, a insistência de Goldsmith de que seus livros são ‘ilegíveis’ e leiamos *Traffic* como um livro sobre o trânsito” (Perloff 2013: 250-251).

A sugestão de leitura de Perloff não poderia ser mais clara dentro do esquema que viemos abordando. A possibilidade de tomar o texto do livro como “camada significante” se paga com a invisibilização do mecanismo do texto. O que daí resulta não poderia ser mais sintomático: a crítica americana restitui um espaço submedial, isto é, a suspeita de que o mecanismo já não estava tão completamente visível assim. Quanto mais a leitura de

Marjorie parece reinvestir o texto como superfície significante – por exemplo, quando nos diz que “a narrativa ‘sem criatividade’ e ‘tediosa’ de Goldsmith se torna cada vez mais envolvente” (*Idem*: 259) ou que conforme “se leem os relatórios de tráfego, mais questões vêm a tona” (*idem*: 259) – mais o “efeito de sinceridade” parece ser posto novamente sob suspeita – “não se pode dizer, por isso, que a ‘transcrição’ de Goldsmith seja mera reciclagem passiva” (*idem*: p. 265).

Evidentemente não buscamos aqui encapsular nenhum dos dois autores em um posicionamento teórico-crítico específico. Tanto Goldsmith – que frequentemente se detém em interpretações de padrões de repetição em códigos computacionais gerados por um mecanismo não criativo, se afastando, portanto, do “conceito” e se detendo no “texto” – quanto Perloff – em suas diversas defesas do procedimento não original – oscilam entre esses dois polos que, em verdade, buscamos ler não como posicionamentos estanques, mas, possivelmente, como “linhas de força” da crítica sobre o não original.

Importa observar, ainda, que diversas outras abordagens críticas poderiam ser situadas dentro deste espectro: o crítico que se ocupa em mapear e *indexicalizar* a “origem” do material apropriado pelo não original se move também em um superinvestimento do mecanismo de composição e em uma renovação do crédito dado ao “efeito de sinceridade”. Por outro lado, o que se volta para a incontornável parcialidade da escolha e da priorização dos recortes utilizados (algo que o próprio Goldsmith recorrentemente chama a atenção) age como quem restitui a suspeita submedial.

4. O autor como imagem

Retomemos, rapidamente, nosso caminho até aqui. Desde nosso ponto de partida (a provocação de Kenneth Goldsmith segundo a qual o paradigma não original da poesia aproximaria esta dos *memes* de internet), nos detivemos em uma necessidade, característica do não original, de dar a ler, em sua cópia ou apropriação, o seu caráter derivativo. A poesia não original, assim como os *memes*, apenas se constituiria enquanto tal na medida em que o seu mecanismo operativo fosse, em alguma instância, revelado.

Nossa tentativa de esquematização a partir da teoria midiática de Boris Groys flagrou a questão da revelação do caráter derivativo ou não original como um “efeito de

sinceridade”, isto é, um momento de visibilização do mecanismo operativo que de outra maneira se manteria apenas no espaço submedial, na forma de uma *suspeita*. Seja por meio de uma declaração direta de uma instância autoral que habite um espaço marginal do texto, seja através da preservação de vestígios mapeáveis deixados deliberadamente, o que nos interessa é o fato de que essa estrutura “reafirmação do efeito de sinceridade” *versus* “reestabelecimento da suspeita” pareceu projetar duas linhas de força críticas razoavelmente familiares.

Referimo-nos ainda a essas duas linhas de força em termos de uma priorização de uma opacidade ou transparência do texto, como forma de dar a ver ou não o procedimento composicional. Cumpre observar que “transparência” e “opacidade” são termos especialmente recorrentes em um segundo universo teórico que, cremos, nos oferecerá uma oportunidade de reformularmos a questão que nos acompanhou até aqui em um cenário diferente.

“Entre transparência e opacidade” é precisamente o nome do texto de abertura escrito por Emmanuel Alloa em 2010 para a obra coletiva *Pensar a Imagem*. Se nossa tentativa de ler o “não original” desde a teoria das mídias de Groys nos levou ao lugar incontornável de uma *suspeita*, é curioso ainda que Alloa fale, no texto em questão, das imagens desde uma “indecisão suspensiva” entre a opacidade e transparência. Segundo o autor, ou tomamos as imagens como “imagens de algo” (algo que, portanto, está atrás delas, um significado) ou tomamos as imagens como uma coisa em si, o que torna “inútil procurar um sentido escondido” (Alloa 2010: 14), na medida em que “a obra coincide com a sua *identidade material*” (*ibidem*).⁸

Se a teoria de Groys nos ofereceu duas linhas de força críticas (seguidas, em nosso esquema, pelas provocações de Goldsmith e pelas leituras de Perloff), algo semelhante aparece no texto de Alloa. O filósofo lança mão de duas opções análogas, evidenciando, porém, o quanto ambas são, na verdade, tentativas de pacificação de um problema ainda em aberto:

A polarização da imagem que se opera através do duplo paradigma da transparência e da opacidade permite um exorcismo quase perfeito da inquietude suscitada pelas imagens. Assim, dissociada em

dois terrenos separados, a imagem não coloca tanto um problema teórico, mas formará um objeto a mais para um pensamento já constituído (*idem*: 15)

Nesse sentido, a alternativa proposta por Alloa é a de pensar a imagem como uma suspensão *entre* a transparência e opacidade, isto é, uma maneira de se manter na ambiguidade “sem que essa suspensão possa ser objeto de uma substituição sintética” (*idem*: 16). Dessa forma, interessa ao filósofo o que “resiste à generalização, mas excede sempre, no seu aparecer a um espectador, sua simples redução ao artefato individual” (*ibidem*).

Mais interessante do que enfatizar o procedimento conceitual ou sugerir uma operação autoral “por trás” do procedimento, seria, portanto, manter-se na ambiguidade de um indecível, isto é, priorizar o que, tanto em uma quanto em outra alternativa, é ainda inquietante porque sempre escapa. Em última instância, trata-se de uma maneira de não tomarmos o autor como uma entidade autônoma ou um conceito (que poderia ser ultrapassável ou restituível), mas sim como uma imagem: um indecível não sintetizável entre efeito de sinceridade e suspeita. Dizer, portanto, que o autor se estrutura como uma imagem significaria dizer de algo no autoral que sempre escapa.

Por fim, caberia manter em mente que se situar nesse instante suspensivo confere todo um novo sentido para a “inquietação” proposta por Groys, uma vez que nos põe em direção a uma autoria que se estrutura como sintoma ou trauma. Apesar de Groys não se voltar para essa associação, é patente o quanto a estrutura de revelação do submedial por um efeito de sinceridade – na medida em que isso ocorre através da interrupção de uma cadeia simbólica de repetição – se aproxima das noções psicanalíticas de sintoma e trauma, de maneira que poderíamos, assim, pensar o “não original” em diálogo com apontamentos de teóricos como Freud e Lacan ou, ainda, com suas releituras mais recentes, feitas por autores como Hal Foster ou Didi-Huberman.

Uma proposta de leitura do autor enquanto imagem se colocaria, assim, como uma forma de nos situarmos no “ponto de inversão e convertibilidade” (Didi-Huberman 2010: 77) entre o “homem da tautologia”, que apenas vê o efeito de sinceridade, e o “homem da crença”, que apenas vê a suspeita de um além, para retomarmos o esquema de Didi-Huberman. Pensarmos o autor enquanto imagem seria, portanto, uma maneira de nos

mantermos no indecível da inquietação que oscila entre a figura pública e algo cínica do entusiasta do procedimento pelo procedimento e o estatuto melancólico do lamento pela radical impossibilidade da autoria.

NOTAS

¹ Ressalte-se que não pretendemos, com nossos exemplos, esgotar o cenário ou mesmo compor um campo amostral privilegiado ou mais representativo. A “não originalidade” é um tópico vastamente aproveitado por produções poéticas contemporâneas que vão muito além de nossos exemplos – caberia mencionar, nesse sentido, obras como as de Angélica Freitas ou Catarina Lins. Trata-se aqui, em verdade, apenas de um recorte que prioriza a possibilidade de trazer à tona diferentes figurações dos rastros autorais como reveladores do procedimento.

² Vale observar o quanto o paralelo (sugerido pelo próprio título da obra e levado adiante por Diana Klinger) entre o “Livro das postagens” e o célebre *Livro das Passagens* de Walter Benjamin ainda abre caminho para pensarmos todas as experiências não originais que abordaremos aqui desdobradas de um eixo comum benjaminiano-baudelaireano. Se tanto Marjorie Perloff quanto Kenneth Goldsmith sugeriram que o *Livro das Passagens*, essa espécie de “grande marco” do não original, seria, em sua estrutura, algo como um precursor do *hiperlink* (o que nos levaria diretamente ao “Livro das postagens”), Susan Buck-Morss já havia ressaltado o quanto os textos de Benjamin sobre Baudelaire seriam um “modelo em miniatura do trabalho das passagens” (Buck-Morss 2002: 249), o que nos levaria a *Delírios de Damasco* e ao “arranjo para conversas de transeuntes” de Alberto Pucheu. Susan Buck-Morss ainda propõe uma atualização da *flânerie* a partir da ampliação da rede de rádio e, depois, da televisão, (*idem*: 409-410), o que nos levaria ainda à cultura de massa aproveitada por Gandolfi como matéria-prima de *A Morte de Tony Bennett*.

³ Os arranjos ainda são retomados em seu livro seguinte, “Já não há cabeça nem lugar para o que passa (e tudo na vida é passatempo)” – lançado apenas nas suas obras reunidas, *A Fronteira Desguarnecida*, de 2007. Dessa vez, o mecanismo de apropriação não é desmascarado pelo título, mas pelo “Posfácio: A crítica dos arranjos como arranjo da crítica”, no qual diversas vozes parecem se alternar, tecendo comentários a respeito dos primeiros poemas do livro, referindo-se a eles como arranjos. Curiosamente, portanto, é o próprio material “não original”, fragmentos de discursos sobre os arranjos, que desmascaram os arranjos do livro. De fato, ainda

existiriam, dentro dos arranjos de Alberto Pucheu diversas outras configurações possíveis para essa apresentação do procedimento “arranjo”, de maneira que apenas nos focamos em algumas mais centrais.

⁴ Toda uma discussão interessantíssima a respeito da autonomia da obra literária decorreria daí, já que é o excesso de “realismo” que nos leva a pesquisar no Google para descobrir ser “Odpis” a transcrição de uma notícia real. Ao mesmo tempo, é o realismo excessivo da narrativa de Kristan Bala que gera suspeitas na polícia local e termina desmascarando a ficção como confissão de um crime real. O que se dá, assim, é uma estrutura na qual ficção e real parecem se refletir e se iluminar reciprocamente, dificultando um estabelecimento de limite opositivo entre os dois.

⁵ De fato, o que há é exatamente o contrário: encontramos uma provocativa (ao menos, provocativa após termos tomado ciência do procedimento de apropriação que é usado durante o livro inteiro) advertência do autor, antes da ficha catalográfica, sinalizando para uma única apropriação em seu livro: “A sequência entre aspas, ao fim do texto ‘Debret & Rugendas’, foi retirada da página 174 do livro *O aprendiz de feiticeiro*, de Carlos de Oliveira” (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004).

⁶ Trata-se de uma leitura que já foi abordada por Tiago Pissolati em “Tempo dissolvido, tempo do crime: a escritura do contemporâneo de Leonardo Gandolfi” (Pissolati: 2013).

⁷ Procedimento que ainda foi reencenado por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia em *Trânsito*, uma transcrição compacta e “dublada” do livro de Goldsmith.

⁸ Não é fortuito ainda que Alloa, especificamente nesse trecho, retome a fórmula programática de Frank Stella “what you see is what you see”, epígono de uma estética tautológica idêntica a que Kenneth Goldsmith lança mão em seus próprios textos.

Bibliografia

Alloa, Emmanuel (2015), “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”, in *Pensar a imagem*, tradução Carla Rodrigues, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 7-19.

Azevedo, Carlito (2016), *Livro das Postagens*, Rio de Janeiro, 7Letras.

Buck-Morss, Susan (2002), *A Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*, tradução Ana Luiza Andrade, Belo Horizonte, Editora UFMG.

Dawkins, Richard (2006), *The Selfish Gene*, New York, Oxford University Press [1976].

Didi-Huberman, Georges (2010) *O que vemos o que nos olha* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.

Gandolfi, Leonardo (2010), *A Morte de Tony Bennett*, São Paulo, Lumme Editor.

Goldsmith, Kenneth (2011), *Uncreative Writing: Managing language in the digital age*, New York, Columbia University Press.

Groys, Boris (2012), *Under Suspicion: A phenomenology of media*, translation Carsten Strathausen, New York, Columbia University Press.

Klinger, Diana (2018), “Poesia, documento, autoria”, *Estudos de Literatura Contemporânea*, nº 55, set/dez, 17-33.

Perloff, Marjorie (2013), *O Gênio Não Original: poesia por outros meios no novo século*, tradução Adriano Scandolara, Belo Horizonte, Editora UFMG.

Pissolati, Tiago Lama (2013), “Tempo dissolvido, tempo do crime: a escritura do contemporâneo de Leonardo Gandolfi”, *Boletim de Pesquisa NELIC*, v.13 nº 19, Florianópolis, SC.

Pucheu, Alberto (2007), *A Fronteira Desguarnecida (poesia reunida 1993 -2007)*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue.

-- (2013), *Mais Cotidiano que o Cotidiano*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue.

Stigger, Verônica (2012), *Delírio de Damasco*, Desterro [Florianópolis], Cultura e Barbárie.

Filipe Manzoni é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com tese sobre a poesia de Caio Meira e Paulo Henriques Britto. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento sobre a pós-autonomia e a poesia contemporânea brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF).