

criatividade no mundo da cópia

Priscila Borges

“Está claro que noções há muito tempo consensuais sobre criatividade estão sob ataque, desgastadas pelo compartilhamento de arquivos, a cultura midiática, a mixagem generalizada e a replicação digital” (Goldsmith, 2011, p. 38), é o que diz a ementa do curso de Escrita Não-Criativa, ministrado por Kenneth Goldsmith na Universidade da Pensilvânia. Goldsmith, o idealizador e professor desse curso é um poeta norte americano, professor de poética e poética prática na Universidade da Pensilvânia. Ele também é o criador do UbuWeb, um repositório de trabalhos contemporâneos, considerado um dos melhores arquivos de cultura contemporânea e experimental da web. Isso nos mostra que, além de poeta e professor, Goldsmith é também um colecionador. Em 2011, Goldsmith lançou o livro *Uncreative writing*, no qual discute a não-originalidade, a cópia, o plágio e as escritas automatizadas como paradigmáticas dos processos de criação da atualidade.

Antes desse livro, ele havia lançado a trilogia *Unreadable writing* (escrita ilegível), formada pelas obras *Weather* (2005), *Traffic* (2007) e *Sports* (2008). No livro *Weather* (tempo em português), ele transcreveu um ano de boletins meteorológicos de uma rádio; em *Traffic* (ou trânsito), todas as notícias sobre o trânsito em Nova Iorque dados a cada dez minutos durante 24 horas em uma rádio AM; por fim, em *Sports* (esporte), a transmissão de rádio de um jogo longo e monótono dos Yankees, incluindo todas as propagandas.

No livro *Uncreative writing*, Goldsmith nos lembra de que no universo da arte as noções convencionais de originalidade já foram questionadas há cerca de um século. Quem não se lembra dos *Ready mades* de Marcel Duchamp – o mictório, a roda de bicicleta e a Mona Lisa de bigode, objetos manufaturados do dia a dia, selecionados e modificados pelo artista?

A criação aparece no reposicionamento: selecionar um objeto ordinário retirá-lo de seu espaço usual e recolocá-lo em outro lugar, gerando sua reconfiguração. Ao reposicionar o objeto, ele se transforma, pois passa a relacionar-se com outras coisas, ganhando novos significados. O que nos leva a pensar que não são apenas as propriedades intrínsecas das coisas que as tornam coisas. O lugar onde elas estão e o contexto no qual estão inseridos são fundamentais na produção de sentido das coisas.

Em 1936, com a difusão de alguns meios de reprodução técnica, Walter Benjamin (1994) escreveu o conhecido texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, mostrando que noções de autenticidade, aura da obra de arte, autoria e originalidade seriam modificados. Não só no campo das artes plásticas vimos esse fenômeno, mas na música algo parecido aconteceu com o *sampling*. Selecionar trechos de uma música e usar em outra se tornou algo corriqueiro. Do antigo *Napster* aos *torrents* de jogos e filmes, o crescimento da internet e dos arquivos digitais tornou banal o uso de base de dados, o processamento veloz, a programação intensiva. Facilitou, portanto, algumas práticas que acabaram se espalhando por nossa cultura e que nos levam a questionar, entre outras coisas, as noções estereotipadas do que é ser criativo.

A criatividade é definida no dicionário como inventividade, inteligência e talento, natos ou adquiridos, para criar, inventar, inovar, em qualquer campo. O criativo se distingue pela aptidão intelectual para criar; que se caracteriza pelo caráter inovador, original. A ideia de criatividade está, portanto, intimamente ligada com a inovação, aquilo que é novo, coisa nova, novidade.

No entanto, segundo a psicóloga Eunice Alencar (1995) não basta que a resposta seja nova; é também necessário que ela seja apropriada a uma dada situação. E por “nova” ela não entende apenas uma invenção original, mas também a reelaboração e o aperfeiçoamento de ideias já existentes (Alencar, 1995, p. 16) Fica fácil perceber a relação entre a criatividade, a inovação e a relevância, mas não é tão simples alcançar um resultado criativo. Alguns elementos são necessários para o processo criativo.

trabalho e não só inspiração

Ideias ingênuas de que o processo de criação depende de uma inspiração que vem do além e que conduz a pessoa a fazer algo que conscientemente não faria devem ser descartadas. A inspiração está muito mais próxima de uma predisposição das pessoas para modificar o mundo a partir do seu olhar do que de algo exterior e incontrolável.

Inspirar-se é um trabalho consciente que pode ser exercitado. Treinar nosso poder de observação, cultivar aquela atitude mental de estar constantemente em busca do inesperado e ter como hábito o exame de toda pista que a chance nos apresentar (Alencar, 1995) são atitudes que nos tornam predispostos a modificar o mundo. Esse tipo de observação do mundo aguça nossa percepção das coisas no instante em que elas acontecem, sem traçar relações com experiências anteriores na tentativa de enquadrar e classificar o fenômeno que se apresenta como sendo de um tipo ou de outro. O que é quase uma obsessão do nosso pensamento.

Duchamp e o compositor Erik Satie, no início do século XX, diziam que gostariam de viver sem memória para ficarem mais atentos para as maravilhas do dia a dia. A falta de memória nos deixa alertas para todos os fenômenos e sinais ao nosso redor. Não é isso que acontece quando viajamos ou vamos para algum lugar que desconhecemos? Prestamos atenção em tudo, nos detalhes das coisas e ficamos fascinados, algumas vezes atônitos, com a quantidade de dados sobre o mundo que rapidamente percebemos e que precisamos processar. Esse processo pode ser muito cansativo, pois exige um estado de alerta constante. Ao contrário, os lugares que nos são familiares demandam menos atenção, pois esperamos encontrar as coisas de uma determinada forma. Como não nos ocupamos observando tudo cada vez, conseguimos dar atenção a outras coisas e fazer outras tarefas.

Imagine se, cada vez que você chega em casa depois de um dia de trabalho, fosse necessário observar a marca da fechadura para procurar a chave correta no chaveiro, ao abrir a porta, descobrir o formato da sala, localizar o sofá, a cozinha, os quartos, o banheiro e depois abrir todos os armários, descobrir o que há dentro de cada um. Ao entrar no banho, observar se o chuveiro é elétrico ou a gás, descobrir se há uma ou duas torneiras, qual delas é da água fria e da quente, se é necessário abrir muito ou pouco a torneira, se o chuveiro esquenta rápido ou devagar...

Esse mundo em que tudo é novo a cada instante porque não se tem memória, me faz lembrar um texto do escritor argentino Jorge Luis Borges (1998, p.539-546) chamado

Funes, o memorioso. No texto, Borges conta a história de um homem que, após uma queda que o tornou paraplégico, passa a ter uma percepção e uma memória infalíveis. Diz ele que antes da queda era como todos os outros homens, “um cego, um surdo, um abobado, um desmemoriado” (Borges, 1998, p. 543). Havia vivido os dezenove anos anteriores à queda

como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as memórias mais antigas e mais triviais. Pouco depois, constatou que estava aleijado. O fato apenas lhe interessou. Pensou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis.

Nós, de uma olhadela, percebemos três taças em uma mesa; Funes, todos os rebentos e cachos e frutos que compreende uma parreira. Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois e podia compará-las na lembrança aos veios de um livro encadernado em couro que vira somente uma vez e às linhas de uma espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera da batalha do Quebracho. (Borges, 1998, p. 543).

A memória de Funes era impressionante: “Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado, cada reconstrução porém, já tinha requerido um dia inteiro.” (Borges, 1998, p. 543). Ele tentou criar um idioma no qual cada coisa individual tivesse um nome próprio, mas descartou o projeto, considerando-o muito geral e ambíguo. Tinha dificuldade de dormir, pois dormir é distrair-se do mundo. (Borges, 1998, p. 544-5) Por fim, Borges escreve:

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos. (Borges, 1998, p. 545)

Enquanto Duchamp e Satie manifestam o desejo de esquecimento para ficarem mais atentos ao dia a dia, Funes, o memorioso, por excesso de memória vive atento aos pormenores. Apesar de contrários, em ambos os casos há uma aproximação da experiência imediata, da observação detalhada, da percepção que não deixa nada escapar. A memória e o esquecimento formam um par do qual não conseguimos escapar, assim como não conseguimos nos libertar do pensamento.

A criação passa pelo crivo consciente da pessoa – esse é um fator do qual não podemos nos desvincular, dada a nossa natureza de seres pensantes –, apesar de tentarmos nos afastar dele em algumas etapas do processo criativo. Por exemplo, no *brainstorm*, quando as pessoas tentam deixar a mente livre para estabelecer relações e propor enlaces não usuais entre as coisas, busca-se deixar o julgamento e a autocensura de lado. No entanto, a etapa seguinte no processo de criação está profundamente relacionada ao pensamento racional e lógico que avalia as relações feitas. O que demanda um grande esforço mental e depende do conhecimento profundo da área na qual se cria, das técnicas e das linguagens utilizadas.

Portanto, junto com a inspiração, no sentido de estar predisposto, e o trabalho, precisamos estar adequadamente preparados, com amplo domínio dos conhecimentos relativos a uma determinada área e das técnicas já existentes (Alencar, 1995, p. 17). Saber o que se faz e como se faz. Isto é, conhecer a linguagem com a qual se está trabalhando (Ostrower, 1990, p. 28). Nenhum artista cria sem conhecer amplamente sua área de atuação, seja ela as artes plásticas, a música ou a literatura. Assim como os cientistas e os pesquisadores também precisam compreender em profundidade sua área para propor algo que seja ao mesmo tempo novo e relevante. Além de conhecer a área como um todo, é preciso conhecer as especificidades do que será criado. Isto é, conhecer as características específicas da linguagem que será utilizada.

o trabalho com a linguagem

Uma linguagem é um sistema capaz de produzir significado e sentido. As artes plásticas, com todas as suas obras ao longo de toda a sua existência, configuram uma linguagem, assim como a música, a literatura, o cinema, a arquitetura, as histórias em quadrinhos, os idiomas escritos e falados e nós poderíamos ir longe nessa lista infinita. As linguagens são compostas por coisas que significam algo para alguém, ou melhor, para um conjunto de pessoas. Essas coisas que possuem significado são chamadas de signos na semiótica, disciplina que estuda os sistemas de significação ou as linguagens.

Um dos criadores da semiótica foi o filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce. Além de filósofo, ele era cientista, matemático e lógico. Viveu entre 1839 e 1914, se graduou em química pela Universidade de Harvard e deixou contribuições importantes nos campos da Geodésia, da Biologia, da Psicologia, da Matemática, da Filosofia. Peirce ampliou a noção de signo e, conseqüentemente, a de linguagem.

Apesar de ter deixado 12 mil páginas publicadas e mais de 90 mil páginas de manuscritos inéditos, foi amplamente ignorado em sua época. Sua importância só foi reconhecida na década de 1930, vinte anos depois de sua morte, que se deu em condições precárias, dadas as sérias dificuldades financeiras pelas quais passou no final de sua vida. Até hoje um centro de pesquisa em Indianapolis, nos Estados Unidos, se dedica à publicação em ordem cronológica dos manuscritos, muitos deles ainda inéditos.

Para Peirce, todo pensamento se dá em signos, num processo contínuo de signos encadeados. O pensamento é um processo. Pensamento anterior é signo para o pensamento posterior. Segundo ele, há um diálogo ainda que interior, se o pensamento se der apenas em uma mente. Para exteriorizar esse pensamento, é necessário o uso de signos materiais, concretos. O signo é um elemento importantíssimo que faz o trânsito entre o mundo interior e o mundo exterior. Para que haja comunicação, todo pensamento deve ser expresso em signos, isto é, deve ser traduzido em linguagem.

O signo é o elemento que tem a capacidade de representar. É um elemento mediador entre um objeto que está sendo representado e a ideia que surgirá na mente de uma pessoa. Ele não representa o objeto por completo, mas apenas em parte. Além de representar, ele possui qualidades próprias (que podem coincidir ou não com as qualidades daquilo que ele representa) e ele também é capaz de gerar novos signos. A própria ideia na mente de uma pessoa já é um novo signo que representa o objeto. São essas as propriedades do signo que lhe permitem representar e gerar uma cadeia significativa composta por diversos signos.

Para que o signo represente adequadamente seu objeto, ele precisa ser considerado em determinado contexto, pois o signo perde seu poder representativo isoladamente. O mictório do Duchamp, por exemplo, fora do contexto da arte pode não ter o menor sentido. Parte do significado de uma obra está na relação que ela estabelece com outros signos (nesse caso, obras de arte) da cadeia semiótica. Além do contexto, é preciso considerar as qualidades materiais do signo em si. Por isso, também é preciso ter experiência com o signo, perceber não só sua função, mas suas qualidades mais abstratas. A manipulação de uma grande quantidade de dados pode nos levar a perceber as qualidades próprias de cada coisa. Diferenciá-las é o primeiro passo para conhecê-la. O segundo passo é relacioná-la às outras. Isto é, perceber que, apesar de ter qualidades próprias e distintas, há algo capaz de relacionar essas coisas. Colecionadores são especialistas nessa atividade.

No curso de Escrita Não-Criativa, a primeira coisa que Goldsmith propõe é fazer com que os alunos pensem sobre o ato de escrever em si. Para isso ele dá a seguinte tarefa: redigitar cinco páginas, sem outra explicação. Surpreendentemente, na semana seguinte, cada um dos alunos chega à aula com um texto original. Suas reações são variadas e cheias de revelações. O exercício proposto por Goldsmith faz com que os alunos prestem atenção nas características próprias da escrita, isto é, na linguagem ela mesma, sem considerar o que o texto representa. Em outro exercício, ele dá aos alunos instruções para transcrever uma peça de áudio. Ele escolhe algo de pouco interesse para manter o foco na linguagem, uma reportagem simples ou algo aparentemente seco e sem graça, de modo a não inspirar qualquer aluno. Ele explica que,

se der a dez pessoas o mesmo arquivo de áudio para transcrever, acabaremos com dez transcrições completamente originais. Como escutamos – e, por sua vez, como processamos essa audição em linguagem escrita – é cheio de subjetividade. O que você escuta como uma breve pausa e transcreve como uma vírgula, eu escuto como o fim de uma frase e transcrevo como um ponto. O ato da transcrição, portanto, é complexo e envolve tradução, deslocamento e *détournement* (desvio). Por mais que tentemos, não conseguimos objetificar esse processo aparentemente simples e mecânico (Goldsmith, 2011, p. 39).

Em outra atividade, os alunos devem escolher um filme ou vídeo que não tenha roteiro e fazer um para ele, com todos os detalhes para que possa ser recriado depois por atores ou não-atores. O formato do roteiro deve seguir os padrões da indústria de roteiros de cinema, isto é, a obra final deve ser inconfundivelmente um roteiro para Hollywood. Eles roteirizaram filmes de Warhol, filmes pornôs e vídeos caseiros. Tal exercício “distancia, formaliza e desfamiliariza o relacionamento com a linguagem” (Goldsmith, 2011, p. 40) Em vez de prestar atenção à história do filme, eles aprendem como as imagens em movimento geram significado.

Desfamiliarizar o relacionamento com a linguagem é perceber como a linguagem funciona sem se preocupar com o que ela representa. Observar de modo aguçado é se aproximar daquele mundo de Funes e perceber que antes se olhava sem ver, se ouvia sem ouvir e esquecia-se de quase tudo.

Faz parte do processo de aprendizado de uma linguagem que ela se torne automática. Isto é, que se use a linguagem sem pensar. Não conseguiríamos falar se tivéssemos que pensar a cada instante sobre a fala ela mesma. Uma das maiores dificuldades de se falar

uma língua estrangeira é automatizar as regras aprendidas. Quanto mais a pessoa pensa sobre o que falou ou o que vai falar, menos ela consegue se expressar. Em uma situação pragmática em que a fala deve servir para alguma ação imediata, como conseguir se localizar em uma cidade, pedir uma informação ou comprar algo, o nível de conhecimento da linguagem exigido é baixo e normalmente as pessoas menos preocupadas com a correção da fala, isto é, com a linguagem, são as que melhor se expressam e mais facilmente conseguem se comunicar.

No entanto, quando se procura fazer algo criativo, precisamos ter bastante consciência da linguagem para utilizá-la da melhor forma possível, seja seguindo suas regras perfeitamente ou quebrando-as conscientemente.

a circunstância e não só a linguagem

Além do trabalho com a própria linguagem, precisamos considerar o contexto em que o signo se apresenta e como ele estabelece relações com outros signos produzindo significado. Outra vez, resgato um conto exemplar de Jorge Luis Borges (1998). O texto se chama *Pierre Menard, autor de Quixote*. No conto, Menard é um romancista que deixou muitas obras visíveis e uma invisível, incompleta e ímpar que o autor nos apresenta. Diz Borges: “Essa obra, talvez a mais significativa do nosso tempo, compõe-se dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte de *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo vinte e dois” (Borges, 1998, p. 492). Menard não queria escrever um Quixote contemporâneo, não queria escrever outro Quixote, mas escrever o Quixote.

Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. O método adotado incluía: conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes. (Borges, 1998, p. 493)

O projeto impossível foi se tornando desinteressante para Menard, que, apesar de ter conseguido amplo domínio do espanhol do século XVII, o achou fácil demais. Além disso, considerou que ser no século XX um romancista do século XVII era uma diminuição, concluindo que seria mais interessante continuar a ser Pierre Menard e chegar ao Quixote com as experiências de Pierre Menard.

Ele observa ainda que outros obstáculos passam pelo seu caminho. Enquanto Cervantes contou com a colaboração do acaso e foi levado pela inércia da linguagem e da invenção ao escrever, ele tão-pouco poderia escrever espontaneamente, pois o texto original o obriga a sacrificar todas as suas variações. Outro aspecto a ser considerado são os trezentos anos decorridos entre a obra original e a sua reescritura, carregados de complexos fatos que não passaram em vão. Entre eles, inclusive, a própria escrita de Quixote. (Borges, 1998, p. 490-8)

Apesar de Menard não se propor copiar a obra de Cervantes, percebemos no conto que os textos de um e de outro são idênticos. Borges, no entanto, observa que o texto de Menard é quase infinitamente mais rico e analisa o seguinte trecho: "... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro" (Borges 1998, p. 496). Escrito por Cervantes no século XVII, não passa de um mero elogio retórico da história. Escrito por Menard no século XX, a história, *mãe da verdade*, passa a ser uma ideia assombrosa.

Menard, contemporâneo de William James não define história como indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu. As clausuras finais – *exemplo e aviso do presente, advertência do futuro* – são descaradamente pragmáticas. (Borges 1998, p. 496).

Apesar de o texto ser idêntico Borges mostra que seu novo contexto, passados trezentos anos, adquire novo significado. O texto, publicado em 1941, por Borges, antecipa problemas que a literatura não havia enfrentado, como o papel da leitura na formação do sentido e a intertextualidade, que é a inserção de um texto em um novo contexto. Expõe também as relações entre história, ficção, autor e leitor. Por enfatizar o contexto de produção, destruir a ideia de que o texto tem uma identidade fixa, a ideia de autor e originalidade, Borges e Goldsmith se aproximam, apesar dos sessenta anos que os separam. Goldsmith aponta transformações emergindo na literatura trazidas pela tecnologia digital e pela internet. A crítica literária Marjorie Perloff (Goldsmith, 2011) cunha dois novos termos que me parecem bastante adequados à atualidade: o gênio não original e a informação móvel. Segundo ela, a ideia de gênio deveria ser atualizada e aplicada para aquele que domina a informação e sua disseminação. Já a informação móvel se refere tanto ao impulso dado à linguagem quando ao envolvimento emocional gerado pelo processo.

O que pensar, por exemplo, das atuais práticas digitais de criação de *memes* pela internet? Ou das inúmeras formas de reapropriação de vídeos que vemos no *Youtube*? A linguagem digital parece ter levado as práticas de colagem e reapropriação a um nível não visto antes. A difusão dos meios de produção, edição e difusão de imagens e sons possibilitou que um número maior de pessoas participe desse processo de recriação e, por que não, de *recreação* dada a função de entretenimento que as redes sociais ocupam na nossa cultura hoje. Seriam essas pessoas, gênios atualizados por dominarem a informação e a disseminação, capazes de dominar a linguagem das redes sociais e envolverem emocionalmente um grupo de pessoas? Numa época em que a possibilidade de apropriação e recriação pelo reposicionamento não era comum, os artistas nos mostraram que isso também era criar e nos prepararam para um mundo digital que transformou a cópia, a colagem e a recriação uma prática comum.

Estamos agora às voltas com as questões de autoria e com as leis de direitos autorais, tentando adequar as normas às novas práticas culturais. No entanto, quando uma prática se torna extremamente difundida, ela passa a ser feita por hábito. Isto quer dizer que perdemos a capacidade de ficar atentos e perceber cada detalhe do seu funcionamento. Ela passa a ser repetida de tal modo que deixa de ser novidade. Será que a remixagem já se tornou um hábito nesse mundo digital, deixando de ser criativa? Será necessária uma nova transformação? Segundo Santaella (2003, p. 27), “em tempos de mutação, há que ficar perto dos artistas.” Estarão os artistas de hoje antecipando algo futuro?

Referências

ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. **Criatividade**. 2. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vol. 1. São Paulo: Ed. Globo, 1998.

GOLDSMITH, Kenneth. Copiar é preciso. Inventar não é preciso. **Revista Select**, São Paulo, n. 1, p. 37-41, ago.-set. 2011. Disponível em: <http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/copiar-e-preciso-inventar-nao-e-preciso>.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. 1931-1958. **Collected papers of Charles S. Peirce**. Vols. 1-6. Hartshorne, C; Weiss, P. (Ed.); Vols. 7-8, Burks, A.W. (Ed.), Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.

_____. 1992-1998. **The essential Peirce**: selected philosophical writings. 2 vols. Houser, N. et al. (Ed.)
Bloomington, IN: Indiana University Press.

_____. 1980-2010. **Writings of Charles S. Peirce**: a chronological edition. Vols. 1-3 and 8. Vol. 1,
edited by Max Fisch et al.; vol. 2, edited by Edward C. Moore et al.; vol. 3, edited by Christian Kloesel et
al.; vol. 8, edited by The Peirce Edition Project. Bloomington, IN: Indiana University Press.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo:
Paulus, 2003.