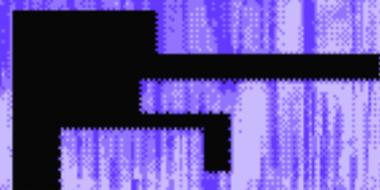


RECOMBINAÇÃO

RIZOMA.NET



28/08/2002

Amigos Leitores,

Agora está acionada a máquina de conceitos do Rizoma. Demos a partida com o formato demo no primeiro semestre deste ano, mas só agora, depois de calibradas e recauchutadas no programa do site, que estamos começando a acelerar.

Cheios de combustível e energia incendiária, voltamos à ativa agora, com toda a disposição para avançar na direção do futuro.

É sua primeira vez no site? Estranhou o formato? Não se preocupe, o Rizoma é mesmo diferente, diferente até pra quem já conhecia as versões anteriores. Passamos um longo período de mutação e gestação até chegar nesta versão, que, como tudo neste site, está em permanente transformação. Essa é nossa visão de "work in progress".

Mas vamos esclarecer um pouco as coisas. Por trás de tantos nomes "estranhos" que formam as seções/rizomas do site, está nossa assumida intenção de fazer uma re-engenharia conceitual.

Mas de que se trata uma "re-engenharia conceitual" ? Trata-se sobretudo de reformular conceitos, dar nova luz a palavras que de tão usadas acabam por perder muito de seu sentido original. Dizer "Esquizofonia" em vez de "Música" não é uma simples intenção poética. A poesia não está de maneira alguma excluída, mas o objetivo aqui é muito mais engendrar novos ângulos sobre as coisas tratadas do que se reduzir a uma definição meramente didática. Daí igualmente a variedade caleidoscópica dos textos tratando de um mesmo assunto nas seções/rizomas. Não se reduzir a uma só visão, virar os ângulos de observação, descobrir novas percepções. Fazer pensar.

Novas percepções para um novo tempo? Talvez. Talvez mais ainda novas visões sobre coisas antigas, o que seja. Não vamos esconder aqui um certo anseio, meio utópico até, de mudar as coisas, as regras do jogo. Impossível? Vai saber... Como diziam os situacionistas: "As futuras revoluções deverão inventar elas mesmas suas próprias linguagens".

Pois é, e já que falamos de jogo, é assim que propomos que você navegue pelo site. Veja as coisas como uma brincadeira, pequenos pontos para você interligar à medida que lê os textos, pois as conexões estão aí para serem feitas. Nós jogamos os dados e pontos nodais, mas é você quem põe a máquina conceitual para funcionar e interligar tudo. Vá em frente! Dê a partida no seu cérebro, pise no acelerador do mouse e boa diversão!

Ricardo Rosas e Marcus Salgado, editores do Rizoma.

## Índice

**A ARTE DA PIRATARIA MUSICAL** - Jorge Pereirinha Pires

PÁGINA - 6

**A CULTURA DA RECICLAGEM** - Marcus Bastos

PÁGINA - 9

**A DEMOCRACIA DO BOOTLEG - Os bootlegs tomaram conta das pistas e estações de rádio.** - Vítor Angelo

PÁGINA - 15

**A PROPÓSITO DE READYMADES** - Marcel Duchamp

PÁGINA - 17

**O QUE É ARTE XEROX** - Hugo Pontes

PÁGINA - 18

**SOBRE ARTE, RECICLAGEM E CHIPS ELETRÔNICOS NA ÉPOCA DA COMPRESSÃO DO TEMPO** - Fernando José Pereira

PÁGINA - 20

**CIBERATIVISTAS PREOCUPADOS COM DIREITOS AUTORAIS** - Renata Aquino

PÁGINA - 24

**CÓPIA DE LIVRO E PIRATARIA – TUDO DIREITO** - Marilene Felinto

PÁGINA - 26

**POR QUE SOMOS CONTRA A PROPRIEDADE INTELECTUAL?** - Pablo Ortellano

PÁGINA - 28

**COPYRIGHT E MAREMOTO** - Wu Ming

PÁGINA - 41

**CRIAR E COMPARTIR** - Rafael Evangelista

PÁGINA - 45

**ENTREVISTA COM O RE:COMBO PARA A REVISTA TRÓPICO** - Giselle Beiguelman

PÁGINA - 48

**ENTROPIA SOCIAL E RECOMBINAÇÃO** - Bifo (Franco Berardi)

PÁGINA - 51

**IMAGINE UM MUNDO SEM COPYRIGHT** - Joost Smiers e Marieke van Schijndel

PÁGINA - 54

**ISUMMIT 2006, CREATIVE COMMONS E CORY DOCTOROW** - Cristiano Dias

PÁGINA - 57

**KLF CONTRA A INDÚSTRIA MUSICAL - Uma breve biografia do Kopyright Liberation Front** - John Bush

	PÁGINA - 59	<b>PLÁGIO UTÓPICO, HIPERTEXTUALIDADE E PRODUÇÃO CULTURAL ELETRÔNICA</b> - Critical Art Ensemble	
<b>LICENÇA CREATIVE COMMONS</b> - Glenn Otis Brown	PÁGINA - 62		PÁGINA - 90
<b>MANIFESTO COPIAR LIVRO É DIREITO!</b> - Movimento Copiar Livro é Direito!	PÁGINA - 67	<b>PLUNDERPHONIC</b> - Alexandre Matias	PÁGINA - 104
<b>MANIFESTO DA POESIA SAMPLER</b> - Círculo de Poetas Sampler de São Paulo	PÁGINA - 70	<b>REMIXANDO PARA PROTESTAR</b> - Katie Dean	PÁGINA - 109
<b>MONTAGEM</b> - Serguei Eisenstein	PÁGINA - 72	<b>RIMBAUD DA AMÉRICA E OUTRAS ILUMINAÇÕES : ENTREVISTA COM MAURÍCIO SALLES VASCONCELOS</b> - Ricardo Rosas	PÁGINA - 111
<b>O DESVIO É O ALVO</b> - Luisa Duarte	PÁGINA - 80	<b>SEM COPYRIGHT: O PLÁGIO COMO NEGAÇÃO NA CULTURA</b> - Karen Eliot	PÁGINA - 119
<b>O MÉTODO DO CUT-UP</b> - William S. Burroughs	PÁGINA - 85	<b>SOB AS ORDENS DA MISS CICLONE - UMA LEITURA DO <i>PERFEITO COZINHEIRO DAS ALMAS DESTE MUNDO</i></b> - Maria Eugênia Boaventura	PÁGINA - 121
<b>AFINAL, O QUE É ORIGINALIDADE?</b> - Kendra Mayfield	PÁGINA - 87	<b>TESTE DO ESTILHAÇO</b> - Genesis P Orridge	PÁGINA - 128
		<b>UM CADÁVER A CÉU ABERTO</b> - J. C. Jerónimo & Paulo Bernardino Ribeiro	

PÁGINA - 130

**UM GUIA PARA USUÁRIOS DO DETURNAMENTO** - Guy Debord e Gil J. Wolman

PÁGINA - 133

**UÍLCON PEREIRA: UM VAMPIRO DE LETRAS PARA SEMPRE ÀSSOMBRADADO** - Jorge Pieiro

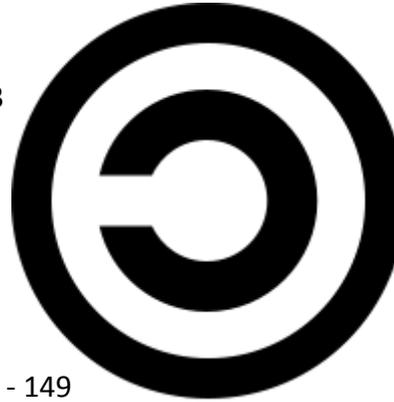
PÁGINA - 140

**UNIVERSITÁRIOS LANÇAM FRENTE PRÓ-XEROX** - Fábio Takahashi

PÁGINA - 149

**VOCÊ NÃO EXISTE - Surgido no Brasil, movimento ativista NÃOEU (NOID) tenta reposicionar o individuo** - Vitória Araújo

PÁGINA - 151



## A ARTE DA PIRATARIA MUSICAL

Jorge Pereirinha Pires ([jorgepereirinhapires@gmail.com](mailto:jorgepereirinhapires@gmail.com))

Utilizar a tecnologia para sabotar a ideologia de consumo propagada pela indústria musical é o objetivo dos novos piratas da música que circula na Internet.

Os californianos Negativland lançaram um CD com *samplings* pirateados dos U2, dando origem a uma dura batalha judicial. E um CD pirata do cantor Beck está à venda exclusivamente na Internet.

É hoje um dado adquirido que muitos dos passos fundamentais da revolução digital foram motivados por necessidades tecnológicas da indústria musical. Poder-se-ia avançar o exemplo da criação do MIDI (Musical Instrument Digital Interface), uma linguagem que, pela primeira vez, permitiu a diversas máquinas trocarem informação binária entre si, explorando em comum as diversas características de cada uma delas: um sintetizador, por exemplo, podia assim “comandar” simultaneamente os sons e efeitos de vários outros.

Ou o da elaboração de toda a tecnologia de edição digital multipista, que antecedeu em vários anos a tecnologia semelhante para edição de imagem, hoje amplamente utilizada. Da mesma forma, a circulação de arquivos de áudio através da Internet serve hoje de balão de ensaio a diversas experiências - mas nem todas relacionadas com a qualidade do sinal áudio transportado, ou com a dimensão e propriedades físicas dos arquivos. Que

dizer quando a tecnologia passa a ser utilizada com o propósito declarado de sabotar a ideologia de consumo propagada pela indústria musical, e as idéias correntes sobre o negócio dos direitos de reprodução musical, quase exclusivamente dominado pelas multinacionais?

O alvo óbvio são os artistas que ganham sucesso com produtos claramente obtidos por um processo de colagem - que é o método pop por excelência. Há alguns anos, os californianos Negativland (agora presentes em [www.negativland.com](http://www.negativland.com)) criaram uma “blague” monumental aos U2 da «Zoo TV Tour», e publicaram um disco com *samplings* sonoros da banda irlandesa - o que originou uma dura batalha legal (que, aliás, perderam) com os advogados da editora.

Este ano, utilizando softwares bastante avançados de manipulação digital sonora (entre os quais o cada vez mais popular Pro Tools), alguns artistas que pretendem permanecer anônimos dedicaram-se a retalhar diversas canções do cantor e compositor texano Beck, retiradas dos seus álbuns *Odelay*, *Mellow Gold* e *Stereopathic Soulmanure*, e o resultado foi posteriormente publicado num CD intitulado *Deconstructing Beck*, que é encomendado em exclusivo através da Internet (no site [www.detritus.net/illegalart/beck/](http://www.detritus.net/illegalart/beck/)) a troco de uns míseros cinco dólares - cerca de um terço do preço habitual de um novo CD. Além de se tratar de uma exibição de virtuosismo estético e tecnológico, a manobra visa também ser interpretada como um ato de guerrilha capaz de provar: que as multinacionais vendem os seus discos a preços excessivamente elevados; que o regime de auto-edição é uma forma cada vez mais óbvia, e acessível, de criar circuitos alternativos de comercialização, que idealmente trariam

mais vantagens a autores e consumidores, deixando pelo caminho todos os intermediários do negócio.

### **Sabotagem artística**

A pirataria quer provar que as multinacionais vendem os CD muito caros, e que o regime de auto-edição é uma forma de criar circuitos alternativos

O site dos ativistas - que se dão a conhecer pelo nome de ®™ark, e são já responsáveis por cerca de vinte projetos bem sucedidos de sabotagem artística no meio industrial desde 1991 - pode ser encontrado em [www.rtmark.com](http://www.rtmark.com). O nome ®™ark é uma pequena graça, já que o que se deve ler é “Registered Trade Mark”, ou “Marca Registada”. Para a gravadora que detém os direitos sobre o material produzido por Beck e sobre a sua comercialização, estaremos, sem sombra de dúvidas, diante de um lugar dedicado a promover a pirataria e a pilhagem de direitos autorais. No entanto, para os responsáveis pelo site, “®™ark é um sistema de operadores, idéias, e financiamentos com a função de encorajar a sabotagem inteligente de artefatos produzidos em massa. Os projetos que o sistema ®™ark ajuda a financiar possuem objetivos de ativismo estético, mais do que capitalista ou político, e tendem a ser relativamente benignos - não provocam danos físicos, e no essencial não provocam danos aos produtos ou aos lucros das companhias”. O grupo funciona portanto como um banco mas, com a missão específica de auxiliar outros grupos ou indivíduos a sustentarem projetos de sabotagem artística - acolhe idéias, projetos e financiadores, e estabelece o contato entre os diversos agentes envolvidos. O dinheiro pode ser utilizado «para encontrar um novo trabalho

ou uma nova carreira, pagar aos advogados, ir de férias, etc.», desde que o projeto apresentado seja conduzido ao seu termo - caso contrário, o dinheiro terá de ser restituído.

Eis exemplos de projetos já financiados pelo grupo: um músico encarregado de efetuar uma remixagem de diversas canções a fim de estas serem exportadas para o mercado japonês, propôs que se alterassem os títulos e as letras dos temas, de modo a expor diante dos ouvintes não anglófonos o caráter rudimentar das músicas; o projeto foi financiado por dois indivíduos diferentes - um ofereceu uma determinada soma para um mínimo de dez alterações, e o outro uma soma por cada alteração. Um grupo de militares veteranos com horror à utilização de reproduções de material bélico para brinquedos e jogos infantis, propôs que se trocassem as pequenas caixas de voz incorporadas nas bonecas Barbie e nos bonecos GI Joe, de forma que cada um deles falasse com a voz do outro; o projeto demorou um ano a concretizar, até à entrada em cena de um segundo grupo de ativistas - que se quis dar a conhecer como BLO (Barbie Liberation Organization); foram os próprios veteranos a financiar este projeto, acerca do qual se produziu também um vídeo, que foi posteriormente distribuído pelos meios de comunicação social e as universidades. Por último, uma “stripper”, sabendo que a firma Maxis, Inc. se preparava para lançar no mercado um novo jogo de ação interativo, lançou a idéia de que se introduzissem nesse jogo algumas imagens eróticas de pendor homossexual. Após as fracassadas tentativas iniciais, um dos programadores que se voluntariaram para a tarefa conseguiu ser admitido ao serviço da Maxis e introduziu no cenário do jogo algumas cenas com homens-rãs expressando uma certa afeição mútua; quando a firma deu pelo caso, e despediu o programador, o jogo já

estava a ser comercializado em todos os EUA.

### **Humanizar o consumo**

Para os seus autores, esta e outras manobras são apenas tentativas engenhosas para orientar numa direção mais agradável e, em geral mais humana, um meio ambiente cada vez mais dominado pelo consumo e as imagens de marca. O modo como os objetivos, ambições e capacidades do grupo são descritos, geridos e justificados, é de um sarcasmo feroz e quase letal: “Seremos então comunistas? Não, somos idealistas da espécie mais comum. No entanto, tal como os comunistas, não acreditamos que o nosso sistema seja algo de eterno - se tiver sucesso, acabará por desaparecer. No mundo capitalista, este desaparecimento terá a forma de uma IPO”\*. Uma vez que é completamente impossível controlar a sabotagem institucional, “a única solução de que o mercado dispõe é aceitá-la. E o mercado sofre mutações para se adaptar a algo que seja irresistível - nos nossos sonhos, a consciência social e uma preocupação com a beleza. O mercado acabará por responder aos impulsos artísticos do povo. O mais provável é que o sistema acabe por estabilizar e que as companhias, para evitarem uma escalada no confronto, comecem a orientar os seus produtos numa direção mais conscienciosa”. Mais do que tentarem abafar a mensagem dos ativistas, “as empresas tentarão afastar os seus trabalhadores desse tipo de impulsos, dando-lhes liberdade de consciência e tornando-lhes a vida suficientemente agradável para que os poucos milhares de dólares que são oferecidos pela ®™ark tenham um menor significado. Talvez cada uma dessas empresas venha a ter o seu próprio departamento de estética e filosofia. Nos nossos

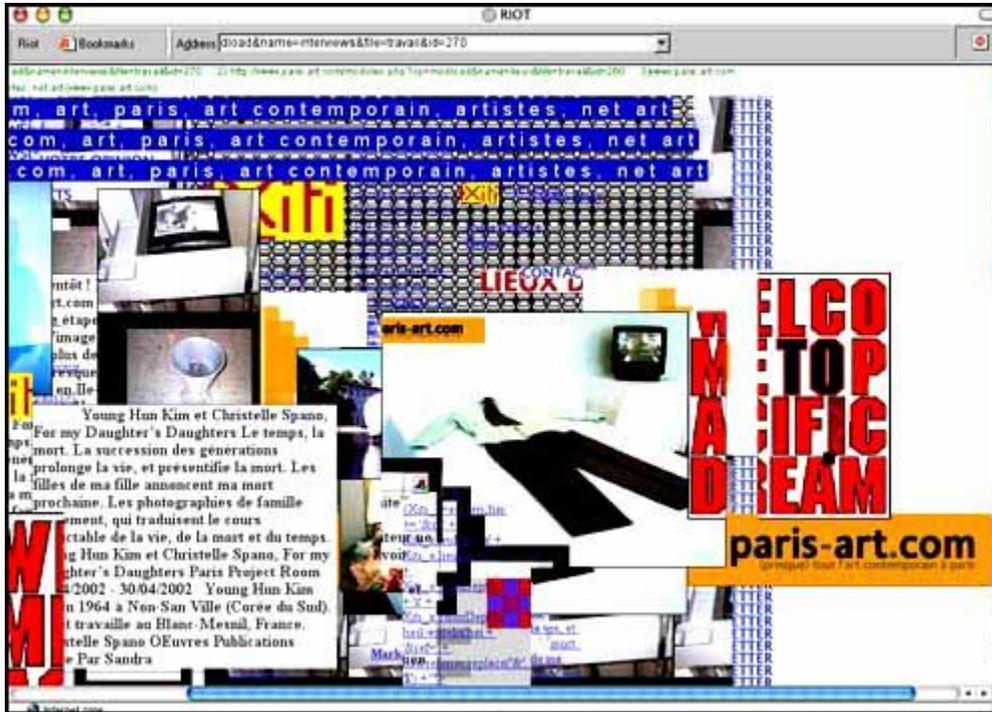
sonhos, quando a ®™ark for inteiramente adquirida e desaparecer, o mundo será um lugar melhor”.

\* Ofertas Publicas Iniciais (em inglês).

Fonte: Expresso ([www.expresso.pt](http://www.expresso.pt)).

## A CULTURA DA RECICLAGEM

Marcus Bastos



O carrinho do supermercado raspa no canto do refrigerador e as latas de *Pepsi twist* chacoalham em *loop* sincronizado com o ritmo da música que escapa pelas frestas entre o fone e o ouvido propriamente dito. No apartamento, enquanto o telefone não toca e os arquivos no *Shareaza* não completam o destino até o HD, um ritual comum a adeptos de todas as tribos e sub-tribos espalhadas pelas ruas da cidade: separar o lixo orgânico,

não-orgânico, o plástico, o metal, o papel. A cena, familiar em sua trivialidade, vai além da mera descrição de um sábado qualquer antes do sushi com saquê, depois cinema, depois balada. O texto que aqui se inicia é justamente uma tentativa de entender que relações são possíveis entre momentos cotidianos como o descrito e a formulação do conhecimento que circula nos diversos circuitos que o institucionalizam. É o retrato de um processo que envolve entusiasmo, decepção, rigidez, preguiça e outros. Sentimentos humanos, ocultos entre linhas que querem relacionar os vários estímulos que fazem o habitante das metrópoles contemporâneas pensar e agir assim ou assado. Para que serve, afinal, o conhecimento senão para amenizar o fato de que, segundo Kenneth Branagh, não existem adultos, apenas crianças com dívidas no banco.

A favor dessa relação estranha, um método esquisito que permite perceber como um dos grandes temas da crítica cultural contemporânea, o hibridismo das manifestações simbólicas, também pode ser aplicado ao estudo da fórmula de marketing preferida da indústria alimentícia, que inunda as prateleiras de supermercado com misturas pré-fabricadas de guaraná com laranja, suco-de-abacaxi com hortelã, doritos com bacon e outros primores de uma culinária tão artificial quanto a inteligência que os cientistas cognitivos buscam em suas pesquisas. A coincidência revela que há mais coisas entre o estado de um época e as várias formas de transformá-la em livros, CDs e DVDs, do que supõe a nossa vã — e às vezes pouco disposta a investigar o que acontece fora do mundo do pensamento reconhecido pelos pares — filosofia.

Começa aqui o terceiro tratamento de um texto que é muito anterior à sua escrita propriamente dita. Talvez a questão central nem mesmo esteja presente no eixo evidente de sua organização, o que ficou claro nessa oportunidade de voltar ao tema (1). Daí o gesto pouco recomendado de afastar do leitor o tema central do artigo, obrigando-o a leitura de uns

poucos parágrafos resultantes da busca pelas motivações para a tentativa esboçada adiante, de associar o universo fugaz — intoxicado por modas e outras formas mundanas de preservar o imediato — das diversões, eletrônicas ou não, que fazem o fim-de-semana nas cidades do mundo, ao universo compenetrado — enrijecido por normas e outras formas livrescas de mediar o que se pretende preservado — das universidades e outras instituições dedicadas à construção, ao acúmulo, à circulação dos saberes.

“e talvez seja uma história chata, mas você não precisa ouvir, ela disse, porque ela sempre soube que ia ser daquele jeito”. Breat Easton Ellis, em *Os jogos da atração*: os livros sobre Internet e mídias digitais fazem referências constantes ao *Memex* e à Arpanet, assim como os livros de história contam invasões, batalhas e guerras. Mas a história das mídias digitais não precisa ser necessariamente o resgate das pesquisas financiadas pelo governo com fins militares, assim como nem sempre os livros de história precisam ater-se às grandes narrativas, deixando de lado fatos cotidianos igualmente significativos. Buscando as raízes da cultura digital em outras paragens seria possível encontrar inúmeras manifestações de igual importância histórica e maior relevância cultural (2).

A história da Internet é, por exemplo, a história de como vários atores da contracultura que se consolida dos anos 60 em diante optam por colocar suas idéias em prática na indústria então emergente dos computadores pessoais. O presente artigo sugere que a reciclagem, um dos exemplos de como o ideário dessa contracultura se insere progressivamente em setores sociais cada vez mais amplos, é uma prática comum também no universo das mídias digitais. O símbolo de uma sociedade preocupada em preservar suas reservas naturais e reaproveitar os detritos sólidos não é o *Memex*, é o *sampler*. Assim, parece razoável aproximar a linguagem digital do universo em que este se desenvolve, na construção das pequenas amostras de

pensamento desenvolvidas abaixo, para que o leitor combine da forma que achar mais interessante.

### **Uma breve história do *sampler***

Herdeiro do *Fairlight CMI*, criado pelos australianos Kim Rydie e Peter Vogel em 1979, e aperfeiçoado na dança anônima da música eletrônica, o *sampler* é um aparelho que grava e permite a manipulação de amostras sonoras. Com o *sampler*, compor torna-se também na música *pop* a arte de combinar sons e trechos de músicas. O procedimento remete às práticas da música eletroacústica, mas desenvolve-se com nome e atitude nos subúrbios das grandes cidades norte-americanas, sendo o rap nova-iorquino e a música criada para as *warehouse parties* de Detroit as manifestações pioneiras. Em 1948 a palavra *sample* servia apenas para designar amostras colhidas em exames médicos e pesquisas qualitativas. Sem saber que o termo em breve ganharia outros sentidos, Pierre Schaeffer fala em música concreta para descrever suas experiências na rádio francesa ORTF. No artigo *A experiência musical*, o compositor explica como “toma partido composicionalmente dos materiais oriundos do dado sonoro experimental /.../ não mais com relação a abstrações sonoras preconcebidas, mas com relação a fragmentos sonoros existentes concretamente, e considerados como objetos sonoros definidos e íntegros, mesmo quando e sobretudo se eles escapam das definições elementares do solfejo”(3).

Além de facilitar a composição a partir dos sons, o funcionamento do *sampler* sinaliza para a possibilidade de explorar a re-utilização de materiais como técnica para produzir textos, imagens e música, e pode ser associado às diversas formas de colagem e apropriação produzidas na história da arte e da literatura. Essa relação já foi explorada em artigos como *On bricolage*, de Anne-Marie Boisvert, *Art history shake and bake*, de Sara Diamond, e na primeira versão deste artigo, publicado na revista Trópico sob o título

*Cultura Sampler* (4). Apesar de importante, por inserir o *sampler* num contexto cultural mais amplo, a relação com manifestações semelhantes não esgota o assunto. Além disso, os exemplos descritos nos artigos em questão, mostram que o uso de amostras como forma de manipulação de linguagem em que há um novo tratamento de material previamente criado não se restringe à música, o que permite generalizar o conceito de *sampler*, especialmente quando se observa que o computador unifica as práticas de tratamento de mídias, na medida em que as manipula todas a partir do parâmetro comum do código binário. Mesmo em micros domésticos é possível converter praticamente qualquer produto cultural em arquivos que podem ser armazenados, editados e distribuídos em formato digital. Nesse sentido, o *scanner* pode ser usado como um *sampler* de imagens, o OCR como um *sampler* de textos, o bloco de notas como um *sampler* de códigos-fonte, as placas de captura de vídeo como um *sampler* audiovisual, e assim por diante.

### A apropriação e o *remix*

No universo musical, o novo tratamento dado ao material sonoro recebe o nome de *remix*. Em **Models of Authorship in New Media** (5), Lev Manovich afirma que, nos últimos anos, a prática do *remix* ganha espaço fora do universo musical, apesar de não ser admitida abertamente. Para Manovich, o *remix* implica em um novo tipo de relação de autoria, resultado do diálogo assíncrono entre criadores, ainda que, em áreas como as artes visuais, o cinema e a literatura, o *remix* seja visto como violação de direitos autorais. Para preservar os direitos do autor, quando se escreve sobre as idéias de outra pessoa, é de praxe usar marcas textuais como: ainda segundo Manovich, fora do universo musical o termo mais próximo de *remix* é apropriação.

Ao contrário do que sugere o teórico russo, a apropriação e o *remix* têm finalidades bastante diferentes. A prática do *remix* se resume, na maioria das vezes, a um novo tratamento rítmico do material sonoro. Não acontecem grandes mudanças na estrutura melódica e harmônica da composição, geralmente re-emballada com fins de adequá-la às sonoridades predominantes nas paradas de sucesso ou nas pistas-de-dança. Isso não tira o mérito da prática, especialmente em casos em que há mais interferência no original, de que as 7 mixagens diferentes de *Papua New Guinea*, do FSOL, são um bom exemplo. Além disso, uma série de artistas começa a explorar, especialmente com a popularização das mídias digitais, formas alternativas de *remix*. É o caso dos trabalhos de Rick Silva, que mistura referências da literatura e música pop(6), e dos trabalhos audiovisuais de VJs como Alexis, e sua manipulação ao vivo de *Cidade de Deus*, ou Luiz Duva, que recriou o clássico *Made in Brazil*, de Leticia Parente, na programação do 14º VideoBrasil.

No caso da apropriação, ao contrário do *remix*, não há um novo tratamento de material produzido com fins culturais, mas recontextualização de objetos dos mais diversos tipos. Dois bons exemplos são as obras **Projeto Care** e **Trabalhos Feitos em Cadeira de Balanço Assistindo Televisão**. Nelas, Nelson Leirner recupera o imaginário do consumo e da cultura urbana, interferindo em objetos anônimos, como cartões de natal e latas de refrigerante. Ao fazê-lo, atribui uma assinatura aos mesmos, denunciando nos bastidores do mercado de arte um culto à personalidade ironicamente semelhante ao *star system* de Hollywood — mesmo que fundado em rituais completamente diferentes. Além disso, práticas comuns no contexto do situacionismo(7), como trocar os balões de HQs para subverter seu sentido, ressurgem na Internet, com o auxílio dos recursos de tratamento digital e distribuição possíveis(8).

Na literatura, a prática remonta a poemas como **Um metro e meio de poesia** (Gastão Debreix), **Punk Poem** (Edgard Braga) e **Em Progresso** (Tadeu Jungle). Neles, também ocorre a re-significação de objetos cotidianos (a fita métrica, o alfinete, a bandeira do Brasil). Mas, como poesia é feita em livro e livro se multiplica, o que era objeto único tirado do contexto vira página reproduzida, mesmo que artesanalmente. Além disso, outra diferença entre a apropriação literária e a apropriação nas artes visuais é que a primeira pode se restringir ao plano textual. Ainda que isso aproxime a prática das diversas formas de intertextualidade, é preciso deixar claro que só há apropriação quando existe um reaproveitamento físico dos materiais que compõem o texto de partida. Um exemplo é o poema **Cummings: Não-tradução** (Paulo Miranda), em que o texto do poeta americano é transposto para as páginas da revista **Artéria 2** por métodos gráficos.

### A digitalização

As mídias digitais acentuam esse jogo de reciclagens, presentes de maneiras distintas na colagem, na apropriação e no *remix*. Isso fica claro pela quantidade de exemplos em que há novos tratamentos de material digitalizado, sejam clássicos da literatura (**HyperMacbeth**, música de Kid Koma, letras de William Shakespeare), obras importantes da história do cinema (**Alpha Beta Disco: Godard Remix**, do duo americano Drop Box), trilhas sonoras de videogame (**Overclocked Remix**), sites (o remix de ~Real para Jodi) e diagramas (**complex net art diagram, a remix of mtaa's simple net art diagram**, de Abe Linkoln), entre outros.

A base dessa cultura é “invisível” para o usuário. É comum na programação — especialmente depois da popularização da programação orientada a objetos — a re-utilização / atualização de códigos-fon.te. A própria lógica da indústria da informática é, assim, um bom exemplo de reciclagem. Basta substituir o número depois do nome de cada programa pelo nome do

diretor de programação acompanhado da palavra *mix*, e tudo fica mais claro — para deleite do público e azar de quem for assinar o Windows (Plug-and-pray remix) e o Windows (**Xtra Problemas Version**)!

Mas reciclar produtos culturais não é exatamente como reciclar detritos sólidos ou programas de computador. Na reciclagem de lixo, o produto resultante será utilizado novamente, com poucos e declarados prejuízos em relação ao material não-reciclado. Na reciclagem de produtos culturais, há o risco de efeito inverso. Como o procedimento é amplo, podendo ser utilizado nos mais diversos contextos, serão consideradas pertinentes à cultura da reciclagem apenas as práticas criativas que exploram a materialidade das linguagens, manipulando com postura crítica e/ou irônica o material tratado, especialmente nos casos em que isso acontece em ambiente digital.

Um bom exemplo é o trabalho da *plagiarist.org*, que recentemente usou o programa em Perl *Travesty* para realizar o recente *Travesty Corporate PR Infomixer*, repetindo a estratégia do mais antigo *Plagiarist Manifesto*. Ambos se apropriam de trechos de texto combinados por meio de um algoritmo que os rearranja com base na frequência em que as palavras aparecem no texto de partida. Além deles, destaca-se o pioneiro *Reciclador Multi-Cultural*, em que um programa seleciona imagens de câmeras *web* indicadas pelo usuário, para compor uma imagem aleatória. Nos dois casos, o algoritmo de programação é o elemento central dos trabalhos. Além do caráter modular, permutacional e instável da Internet, os trabalhos tematizam ainda o jogo econômico do capitalismo cooperativo e, especialmente, seus reflexos nas práticas de plágio e proteção dos direitos autorais(9).

Mais próximo da apropriação, **errata :: erratum** (DJ Spooky) é uma metáfora do *remix* como arte de girar discos, e homenagem cinética à técnica do

*scratch*. Inspirado em **Anemic Cinema** (Marcel Duchamp), o trabalho oferece uma versão digital dos discos originais, para que o usuário gire e combine conforme os movimentos de mouse possíveis no arquivo de *Flash* disponível na galeria digital do *Museu de Arte Contemporânea* de São Francisco (EUA). Apesar das implicações institucionais passíveis de discussão no gesto, especialmente pelo fato de um *site* não depender do espaço do museu para ser veiculado, o trabalho de Spooky não foi objeto de polêmicas tão contundentes quanto as que envolveram os trabalhos de Duchamp. Sinal de que a cultura contemporânea já absorveu práticas similares. Há boas discussões sobre esse paradoxo no artigo *Contra o Pluralismo*, de Hal Foster (10). O tema aparece, ainda que em outro contexto, quando Naomi Klein descreve no seu *Sem Logo*, as diversas formas que a indústria da cultura encontra para neutralizar as manifestações que desafiam os discursos dominantes, sempre transformando em moda, tendência ou estratégia de *marketing* tudo o que desafia o coro dos contentes (11).

Outro aspecto dessa cultura de reciclagem aparece em trabalhos que lidam com o imaginário do nomadismo. Um aspecto sutil dos movimentos constantes de mídias e códigos é sua migração entre sistemas e as questões que ela acarreta. Assim, é sintomático que uma artista com trabalhos pioneiros no universo do efêmero e do reciclável, como é o caso de Giselle Beiguelman (**O livro depois do livro**, , **Recycled**), tematize em seguida o universo do nomadismo contemporâneo. Ainda que a maior parte do fluxo atual ainda seja resultado de transmissão de dados por pessoas presas ao escritório pelos fios do computador de mesa, os dispositivos móveis ganham cada vez mais espaço. Esse trânsito aparece na evolução tecnológica e na temática de **Leste o Leste?**, **Egoscópio** e **Poetrica**, trilogia em que Beiguelman explora painéis eletrônicos para orquestrar dinâmicas coletivas cada vez menos presas ao computador pessoal.

Não importa a sensação de que “nos veículos de massa, esses tipos de apropriação são tão ubíquos que parecem não ter agentes”, nas palavras de Hal Foster. No entorno do universo inaugurado pelo *sampler*, as práticas de re-utilização, apropriação e reciclagem de mídias invertem o lugar do anônimo. Nesse contexto, reciclar é marca de uma sociedade em que o excesso e a velocidade interessam por que não são nossos. O nomadismo é sua prática mais contundente.

### Notas

1. O texto *A cultura da reciclagem* teve uma primeira versão publicada na seção *Novo Mundo* da revista *Trópico*, editada por Giselle Beiguelman, e uma segunda versão apresentada no NP de Semiótica do Intercom, coordenado por Irene Machado. Agradeço a ambas e a Lúcia Santaella pelas oportunidades e estímulos constantes à acreditar na força das pequenas polaróides cotidianas, desvios e ajustes do olhar em busca de imagens mais definitivas.

2. *O livro depois do livro* (São Paulo, Peirópolis, 2004), de Giselle Beiguelman, é um bom exemplo de reflexão sobre a Internet pautada por preocupações desvinculadas dos usos conservadores da rede, conforme apresentação mais extensa na resenha “Está provado que já é possível filosofar em digital”, publicada pelo autor do presente texto na revista *Galáxia* n. 7 (São Paulo, Edusp, 2004).

3. Cf. Menezes, Flô [org.]. *Música Eletroacústica. História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

[Postado em 1º de junho de 2005]

4. Os textos de Boisvert e Diamond foram publicados na Horizon Zero n. 8, em <http://www.horizonzero.ca/textsite/remix.php?is=8&art=0&file=11&t0> ; a primeira versão do presente artigo publicada na Trópico está disponível apenas para assinantes do UOL, em [http://www2.uol.com.br/tropico/novomundo\\_9\\_1626\\_1.shl](http://www2.uol.com.br/tropico/novomundo_9_1626_1.shl).

5. Cf. <http://www.manovich.net>

6. Cf os sites Cuechamp (<http://www.cuechamp.com>) e DJ RABBI (<http://www.djrabbi.com>).

7. Cf. “A miséria do meio estudantil considerada em seus aspectos econômico, político, psicológico, sexual e, mais particularmente intelectual, e sobre alguns meios para remediá-la”, in: *Situacionista. Teoria e Prática da Revolução*. São Paulo: Baderna, 2002.

8. Cf. “The remix of politics”, de Rick Silva. <http://www.21cmagazine.com/issue2/remixpolitics.html>

9. Para um discussão mais extensa sobre o uso de códigos no trabalho da Plagiarist.org e outros expoentes da cultura digital, ver *O livro depois do livro*, de Giselle Beiguelman (São Paulo: Peirópolis, 2004).

10. In: Foster, Hal. Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

11. Cf. Klein, Naomi. *Sem logo. A tirania das marcas em um planeta vendido*. São Paulo: Record, 2002.

**Marcus Bastos** é professor da PUC-SP, jornalista e *designer*.

## A DEMOCRACIA DO BOOTLEG - Os bootlegs tomaram conta das pistas e estações de rádio.

Vítor Angelo



A *bootleg culture* ou, como preferem os mais pops, os *mash-ups*, chegou meio que timidamente na música eletrônica. A idéia de poder criar, através de um pequeno equipamento caseiro, algo interessante, percorreu os chips dos adeptos do “faça você mesmo”. Assim como a possibilidade de contrabando, produção caseira e a democratização da criatividade empolgou, num primeiro momento, DJs, produtores e interessados na música eletrônica do mundo inteiro.

Não faz nem cinco anos que a arte de sobrepor digitalmente os vocais de uma música sobre outra instrumental invadiu a internet e foi ganhando cada vez novos formatos. Exemplo: se você digitar “versus” (X) em algum Napster, Autogalaxy ou Kaaza aparecerem milhares de bootlegs criados pelos próprios internautas.

### Bootleg chega ao mainstream

Mas não demorou muito para o bootleg chegar às massas. Can’t Get Blue Monday Out of My Head (Kylie Minogue X New Order) se transformou num grande sucesso nas rádios inglesas – e também do Brasil - e foi um dos fatores que ajudaram a eleger seu criador, Erol Alkan, como o DJ mais inovador de 2002 pela respeitada revista Muzik.

Apesar da consagração, o acontecimento mais importante da cena bootleg foi o lançamento do CD de 2 Many DJs, *As Heard On Radio Soulwax pt 2*, este ano.

Os irmãos Steven e David Dewaele, que eram conhecidos pela banda de rock belga Soulwax, formaram o projeto 2 Many DJs. Com um álbum gravado em apenas uma semana, eles demoraram um ano mandando faxes, e-mails e cartas para gravadoras, solicitando autorização dos samplers utilizados.

Algo inusitado ocorreu durante esse processo: artistas como Beck, Beastie Boys e Chemical Brothers, que sempre se beneficiaram do sampler em seus trabalhos, negaram o pedido dos irmãos belgas e suas bootlegs foram retiradas do álbum. Mais fato inédito: o CD foi lançado com o direito de “samplear” as faixas de quase todos os músicos que aparecem no álbum, com exceção de Carlos Morgan, ao qual mandam recado no encarte do CD avisando, de maneira bem informal, para os procurar e assim acertarem os direitos autorais.

*As Heard On Radio Soulwax pt 2* conta com 30 faixas e 62 minutos de total despreensão e diversão. Nelas, tudo é possível misturar: a vulgaridade pop de Dolly Parton com os instrumentais finíssimos dos nórdicos do Royksopp; a nova onda electro de Felix da Housecat com um clássico do Stooges; ou mesmo o baixo das americanas do Breeders com a house francesa de Maurice Fulton. Tudo mixado de maneira impecável.

### O significado de 2 Many DJs e da bootleg

Apesar de todas as dificuldades, os 2 Many DJs conseguiram as devidas autorizações para o uso das faixas sampleadas e são hoje best-sellers de vendas, sobretudo na Europa. Quem ouvir o CD, vai entender que além da filosofia do “faça você mesmo”, esse evento coloca em cheque a segmentação que a música eletrônica vive e qual o papel do DJ nisso tudo.

Não importa mais a que tipo de tribo a música eletrônica se filia, seja ela house, drum’n’bass, tecno ou electro. Agora, o fundamental é entender como misturar toda essa informação para uma música nova.

Mesmo parecendo paradoxal - a bootleg consiste muitas vezes na mixagem de músicas conhecidas - não podemos deixar de atentar para uma possível novidade que surge na combinação entre elas.

Este aliás, é o papel do DJ: trazer para as pick-ups o frescor dessa combinação. Além de colocá-lo no papel de produtor antenado, também vai exigir dele um profundo conhecimento musical que exclui qualquer preconceito. Afinal, nunca se sabe se a música dos monges tibetanos poderá dar um excelente resultado com os Sex Pistols ou Miss Kittin.

Mas nem todos vêem com bom olhos a *bootleg culture*. Para o DJ e arquiteto Martin Scudwyer, “isso não tem nada de autoral, ou mesmo artístico. É apenas uma colagem. Como as compilações de poesia inglesa: você não acha que o organizador da coleção é o artista. Acho embuste!”, comentou, ao escutar o CD do 2 Many Djs.

Já Siva Vaidhyanthan, professor-assistente de cultura e comunicação na universidade e autor do livro *Copyrights and Copywrongs*, acredita que a bootleg traz uma democratização da criatividade. “É sobre a demolição do

mito que acredita numa classe especial de criadores que a bootleg coloca em xeque, dizendo que todos nós podemos contribuir para o processo criativo”.

Discussões e polêmicas à parte, o ilustrador inglês Peter Wagland, que freqüentou a loja Sex de Vivienne Westwood no auge do movimento punk, garante: “O que importa é que esses caras [2ManyDJs] fazem música para se divertir e é isso que queremos”.

22/11/2002

Link: 2 many Djs ([www.2manydjs.org](http://www.2manydjs.org)).

Fonte: Trama Virtual ([www.trama.com.br](http://www.trama.com.br)).

## A PROPÓSITO DE READYMADES

Marcel Duchamp

Em 1913 tive a feliz idéia de fixar uma roda de bicicleta a uma banquetta de cozinha e vê-la girar.

Uns poucos meses depois comprei uma reprodução barata de uma paisagem de uma noite de inverno, a qual chamei de "Farmácia" depois de adicionar dois pequenos pontos, um vermelho e um amarelo, no horizonte.

Em Nova York em 1915 comprei numa loja de ferramentas uma pá de neve na qual eu escrevi " À frente do braço quebrado". Foi por essa época que a palavra "readymade" me veio à mente para designar esta forma de manifestação.

Um ponto que desejo muito esclarecer é que a escolha destes "readymades" nunca foi ditada pelo deleite estético.

Essa escolha era baseada numa reação de indiferença visual com ao mesmo tempo uma total ausência de bom ou mau gosto... De fato uma completa anestesia.

Uma importante característica era a frase curta que ocasionalmente inscrevia no "readymade".

Essa frase, em vez de descrever o objeto como um título, destinava-se a levar a mente do espectador a outras regiões mais verbais.

Algumas vezes eu poderia acrescentar um detalhe gráfico de apresentação,

o qual, na intenção de satisfazer minha paixão por aliterações, seria chamado de "readymade ajudado". (1)

Em outro momento, querendo expor a antinomia básica entre arte e readymades imaginei um "readymade recíproco" : use um Rembrant como uma tábua de passar roupas!

Percebi muito cedo o perigo de repetir indiscriminadamente esta forma de expressão e decidi limitar a produção anual de "readymades" a um número pequeno. Estava ciente, nessa época, de que para o espectador, muito mais que para o artista, a arte é uma droga criadora de hábito e queria proteger meus "readymades" contra tal contaminação.

Um outro aspecto do "readymade" é sua impossibilidade de ser único...A réplica de um "readymade" carrega a mesma mensagem; de fato quase que nenhum dos "readymades" existentes hoje é um original no sentido convencional.

Uma última observação para este discurso egomaníaco : como os tubos de tinta usados pelo artista são produtos manufaturados e preparados(2), nós podemos concluir que todas as pinturas no mundo são "readymades ajudados" assim como trabalhos de assemblage.

1. readymade aided, trocadilho sonoro de Duchamp.
2. preparados = ready made, outro trocadilho.

Publicado originalmente no site Iconoclast : [www.13am.net/iconoclast](http://www.13am.net/iconoclast) (procure páginas remanescentes do site no Archive - [www.archive.org](http://www.archive.org)).  
Tradução do Inglês por Ricardo Rosas  
(Arquivo Rizoma)

## O QUE É ARTE XEROX

Hugo Pontes



Vittore Baroni, *Sangue Misto*

Talvez o mais importante aspecto da xerografia seja o de ela oferecer ao artista, que não tenha habilidade para o desenho, condições de elaborar a montagem de seus projectos, fundindo planos; linhas e sombras, sem qualquer instrumento auxiliar que a técnica do desenho exige.

Através deste processo eletrônico, podemos transpor para os vários graus de densidade do branco e preto imagens cromáticas, reticuladas e mesmo em relevo (no caso, objetos transformados em figuras), o que muito se aproxima das colagens, possibilitando um retorno às experiências dos tachistas.

Para a experiência com a Xerografia existe apenas um campo - o branco - espaço propício à recriação de tudo, já que a arte se desenvolveu por um constante ultrapassar de barreiras, até ao despojamento completo. E esse

espaço branco é o ponto de recriação em que se baseia a arte figurativa. Através da utilização desse meio, não se pretende pintar ou fotografar o natural - é o próprio natural transposto, pelo recurso tecnológico, ao espaço branco do papel.

Com a Xerografia existe a possibilidade da criação de novas imagens, a partir do reaproveitamento de várias outras, associadas, com a consequente produção de emoções estéticas.

Como em nenhuma arte, tais imagens podem ser previamente colocadas no plano, mudadas de posição até a satisfação plena do artista que transmite, assim, a sua mensagem e ou apenas um efeito estético para os olhos do observador.

O artista xerográfico, como nenhum outro, preocupa-se com a interrelação das linhas, traços, sombras e figuras, sendo sempre minucioso na harmonia entre eles, fundindo tudo nas entressombras do negro-fumo da máquina copiadora.

### CARACTERIZAÇÃO

A Xerografia não impressiona pelo visual grandioso; não utiliza-se de tintas especiais ou painéis-monumentos, exige do artista uma contenção dentro dos limites do tamanho do papel a ser utilizado. Podemos considerá-la um recurso de escritório, fazendo a arte do imediato, da comunicação rápida e eficiente num mundo onde o predomínio da televisão, do computador e da internet cresce a cada segundo.

O talento do artista fica evidenciado e refletido na associação de imagens e figuras, no aproveitamento do espaço branco e no conteúdo que deve ser vigoroso. Não existe preocupação pela perspectiva e pela dimensão das

figuras, porque no projeto o artista detém-se mais na interrelação das imagens e seu conteúdo que irão atuar sobre o observador.

A arte xerográfica deve impressionar e marcar por uma imagem e conteúdo artístico caracterizado, perdida que está entre tantas outras cópias e reproduções elaboradas pelo mesmo processo.

#### O QUE PROPÕE A ARTE PELA XEROGRAFIA

Acreditamos que a proposta seja de um consumo rápido, pela facilidade de reprodução e pelo baixo custo e divulgação mais eficaz. O revigoramento de velhas imagens, com novos interrelacionamentos entre elas.

A execução rápida de um projeto pela colocação prévia das figuras sobre um plano e o conseqüente produto final.

Não podendo impressionar como "arte maior", propõe chegar às massas como um meio simples e de fácil assimilação.

#### OUTRAS CONSIDERAÇÕES

A Xerografia exige que o artista trabalhe com o meio-tom de preto sobre o branco, pois a cópia não prima pela nitidez. O branco é sempre ressaltado em detrimento ao tom escuro. Há sempre que trabalhar o branco.

O trabalho do artista, através da Xerografia, é perecível. Estará constantemente sujeito às agressões do meio-ambiente, mais que qualquer outra técnica, pois deteriora-se com facilidade pela ação da umidade e da luz.

A Xerografia, pelas condições e facilidade de reprodução, não tem a rigidez técnica da fotografia, o virtuosismo da pintura e, muito menos, o peso de uma escultura. É um meio, auxiliar, que permite ao artista, elaborar uma arte postal por excelência.

#### O TERMO XEROGRAFIA

A denominação internacional das atividades artísticas utilizando-se como meio as cópias eletrostáticas, tem o nome francês "electrografia".

Nascida nos Estados Unidos nos anos 1962-1965, a Copy Art se fez objeto de exposições e publicações de grupos artísticos entre 1976 e 1979.

Desde 1980 esse meio passou a ser chamado, popularmente, Xerografia.

Paulo Bruscky, em Recife-PE, Hudnilson Jr, Rio de Janeiro-RJ e Hugo Pontes em Poços de Caldas-MG foram os iniciadores na utilização da Xerografia, no Brasil.

O termo, criado pelos artistas brasileiros, se dá em virtude de as primeiras máquinas copiadoras que aqui chegaram serem da multinacional XEROX.

Fonte: Arte Postal ([www.artepostal.com.br/uqeh.php](http://www.artepostal.com.br/uqeh.php)).

## **SOBRE ARTE, RECICLAGEM E CHIPS ELETRÔNICOS NA ÉPOCA DA COMPRESSÃO DO TEMPO**

Por [Fernando José Pereira](#)

### **1.**

A sociedade pós-industrial, em que vivemos gere a sua existência na base da velocidade. Esta é uma noção relativa e enquadra-se dentro dos fatores definidores do conceito de época, aqui entendida como período de tempo pontualizado por acontecimentos que por similitude se agrupam, dando lugar a partições temporais que instauram continuidade no correr da história.

A noção de velocidade revela-se fundamental para a compreensão da extensão temporal de uma época. Se a limitação temporal é difusa, podemos, contudo, definir parâmetros que singularizem um determinado momento histórico. Um, fundamental, a considerar é este da velocidade. Podem-se levantar questões de rigor na datação de uma época, mas não devemos deixar de admitir que objetivamente, hoje, a nossa relação com a velocidade se apresenta de uma forma completamente diversa de, por exemplo, o princípio do século. A velocidade contemporânea transfigura a realidade temporal comprimindo-a, vivemos à velocidade do chip eletrônico, tornando um conceito como o de efêmero altamente relativo.

Uma análise não demasiado aprofundada permite verificar que no mundo da eletrônica a duração da vida dos componentes se torna cada vez mais efêmera. A revista Macworld de Setembro de 1996 anunciava uma linha de

computadores em que se atingia a velocidade de 180Mhz... a mesma Macworld de Fevereiro de 1997 já fazia o anúncio das novas máquinas a 300Mhz...no corrente ano de 1998 todos estes números já estão ligados ao passado, fala-se agora de 1000mhz a atingir no ano 2000...a relatividade do tempo acentua-se no fenómeno da sua compressão, refere Mario Perniola, num texto de 1994, a este respeito: "O problema põe-se de modo verdadeiramente inquietante só a partir do momento em que passado e futuro coincidem, como acontece no filme *Jurassic Park* de Steven Spielberg: uma pré-história artificialmente recriada e um futuro de ficção científica já realizado encontram-se e transitam um para o outro, criando um presente em que coabitam os monstros pré-históricos e as tecnologias mais sofisticadas. O enigma nasce justamente do colapso tanto do passado quanto do futuro, num presente ambíguo e problemático ao máximo grau.". As noções originais de efêmero e de época dissolvem-se apressadamente. Já nem um dia resta à larva (1) para olhar em direção ao futuro, depois de se despojar do passado, assim como a noção grega de época: *epoché* - pausa num movimento - deixa de ter significado pois o antes e o depois se diluem num presente aparentemente perpétuo.

É como constatação de uma realidade - a nossa - que se apresenta a velocidade contemporânea, tudo se encontra pré-determinado por questões de tempo e pontualidade, sendo que estas duas noções se tornaram como que núcleo central que assimila com a sua força gravitacional todas as restantes formas de estar, tornando-as satélites em órbita mais ou menos alargada mas totalmente dependentes desta força imanada do centro.

Materiais, idéias, projetos, tudo é realizado em função de uma mesma constante: o caráter cada vez mais efêmero da sua existência, transfigurando decisivamente uma sociedade de bens adquiridos (2) numa sociedade de bens canibalizados no sentido em que é a própria sociedade que os produz, que de uma forma perfeitamente autofágica os destrói, sem existir a possibilidade de adquirir o estatuto de propriedade, por ausência física de espaço de tempo. A sociedade de consumo reinventa-se diariamente para dar resposta a estes problemas, a compressão do tempo provoca grandes distorções produtivas por inadaptação temporal existente entre objeto produzido e objeto destruído.

Interessa, então, refletir sobre a questão da reciclagem. Talvez a mesma questão colocada de outra forma, isto é, a vida dos objetos torna-se mais curta e efêmera quanto mais aprofundado científica e economicamente estiver o fenómeno do reciclar. O anátema medieval de "pó és, ao pó voltarás" transfigura-se contemporaneamente nas vidas curtas mas numerosas que podem atingir os objetos nos dias que correm. Mais uma vez é a efemeridade dos próprios materiais que se coloca em causa: o "antes" e o "depois" confirmam-se simultaneamente no objeto reciclado. Este não ocupa lugar na história pois não possui identidade, afirma-se como uma espécie de espelho que reflete num determinado momento a forma que se lhe depara. Esta seta direccionada em círculo projeta-se como metáfora pós-moderna, opondo-se decisivamente ao sentido único com direcção ao futuro projetado pela modernidade, na sua busca incessante de novo e de amanhães melhores, paradigma fundamental para a compreensão do momento atual.

## 2.

"Do ponto de vista do que é essencial na arte, ela é a-histórica. Inserir a obra na trama da vida histórica não abre nenhuma perspectiva sobre a sua natureza mais profunda."

Walter Benjamin em carta a Florens Christian Rang, datada de Dezembro de 1923.

No mesmo momento histórico em que a carta foi escrita, encontrava-se em pleno desenvolvimento o conceito de ready-made inventado por Marcel Duchamp. O ready-made radicaliza a discussão sobre os limites da arte. Com a introdução de objetos de uso comum transfigurados em obra de arte, o *artworld* expandia as suas fronteiras até lugares ainda não habitados.

O ready-made duchampiano apresenta-se como antecedente direto para uma nova categoria de objetos que vou designar por *already used/for use* (em inglês por analogia com o ready-made), embora com pretensões distanciadas, uma vez que, o ready-made instaura uma nova significação, o urinol transfigura-se em fonte, ao atravessar a fronteira inaugura uma nova vida como objeto único.

"...o ready-made não pode prescindir da inscrição do nome, pelo menos do nome do autor, se quiser forçar a fronteira da instituição arte. O encontro de que fala Duchamp é na realidade o contato proporcionado por essa mesma fronteira: o encontro de um objeto de produção industrial com os mecanismos de enunciação da arte. A maior parte dos ready-made de Duchamp comporta, contudo, para além da assinatura, uma inscrição, ou

um título." (Cruz, 1990). Ao contrário, os novos objetos, introduzem-se na instituição arte sem alteração, aparecendo como morfemas constituintes de um todo significativo, é esta condição que os faz manter inalterável a sua relação serial com a indústria. A tradução à letra apresenta-nos a seguinte dicotomia: já usado/ainda por usar. A analogia com o fenômeno da reciclagem é evidente, apresenta-se de um modo objetivo um "antes" e um "depois", logo a existência de um tempo que medeia estas duas noções, ou então de acordo com o significado de época: uma pausa num movimento. É esta pausa, este espaço de tempo que nos interessa estudar.

A existência objetual no mundo que nos rodeia é de algum modo testemunha iconográfica de um determinado tempo (época) histórico. A passagem fronteira criada pelo artístico e não artístico estabelece no objeto alteridades que provocam uma descontinuidade vivencial, passando a usufruir de uma carga carregada de expectativas de sentido que anteriormente não possuía. Esta passagem constitui-se como uma espécie de exílio (vivências estranhas e em lugares exteriores ao habitualmente vivido, mas com um espaço de tempo que apesar de indeterminado, é limitado) que autonomiza semanticamente o objeto, passando este a recolher todas as características definidoras da obra de arte. É neste momento que o objeto deixa de pertencer à história para se tornar a-histórico. "Não há história de arte" diz Benjamin, acrescentando logo a seguir: "Habitualmente, nas investigações de história da arte, desemboca-se apenas numa história de conteúdo ou numa história da forma, para as quais as obras de arte se limitam a fornecer exemplos, modelos, de certa maneira: uma história das próprias obras não é de nenhum modo tida em conta"(Benjamin, 1923). Será exatamente esta passagem por um outro

território, por parte do objeto, que nos interessa se entendermos que o próprio conceito de passagem (conceito que muito interessou Benjamin) tem um espaço temporal delimitado por um início e um fim, logo por um efemeridade latente.

O objeto *already used/for use* afirma-se, desta forma, como alternativa possível à criação/construção de objetos artísticos no interior do mundo da arte, que em claro paralelismo com a realidade se encontra profusamente inundado. Diz Douglas Wuebler: "O mundo está cheio de mais ou menos objetos interessantes; eu gostaria de adicionar mais a ele", referindo-se obviamente a esta situação e optando como solução pelo zero absoluto. Introduzindo a lógica exterior da reciclagem como conceito produtor de soluções (pelo menos aparentes) e como vivência contemporânea, a proposta desta noção de objeto artístico transitável articula-se perfeitamente com o conceito de efêmero, não um efêmero formal (no sentido de que apenas a forma se altera) mas radicalizando mais a noção para considerações conceituais de legitimação e recepção.

1. Segundo a lenda grega, a palavra efêmero deriva de uma larva que demoraria um ano a desenvolver a sua forma para se transformar em borboleta. Com a sua forma adulta reproduz-se e morre apenas no espaço de tempo de um dia.

2. O termo usa-se, aqui, como interpretação semântica do sentido de propriedade, relação que se estabelece entre o proprietário e o objeto e que se cimenta no fator tempo.

(1998)

Referências Bibliográficas:

BLUMENBERG, Hans: As épocas do conceito de época, in "The Legitimacy of Modernity", MIT Press, Massachussets. 1982.

CRUZ, Maria Teresa: A obra de arte. Entre dois nomes, in "Comunicação e Linguagem" nº 10/11, Lisboa. 1990.

PERNIOLA, Mario: Enigmas - O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte, Bertrand Editora, Lisboa. 1994.

GUERREIRO, António: As fantasmagorias da História, in catálogo da exposição "mais tempo menos história", Fundação de Serralves, Porto, 1996.

WEBLER, Douglas: in catálogo da exposição "Jetlag", Lisboa. 1996.

Fonte: Virose ([www.virose.pt](http://www.virose.pt)).

(Arquivo Rizoma)

## CIBERATIVISTAS PREOCUPADOS COM DIREITOS AUTORAIS

Renata Aquino

"Ciberativismo: Copyleft, Hacktivismo e Inclusão Digital" foi uma das últimas conferências do Mídia Tática Brasil (1) e ajudou os participantes a uma espécie de auto-análise sobre a identidade dos ativistas da Web no Brasil. Ricardo Rosas (Rizoma.net), Artur Matuck (USP), Pablo Ortellado (CMI), Hernani Dimantas (Metáfora) e Marcelo Estraviz foram os participantes.

Artur Matuck criou em 97 o SemionR, um "símbolo para a informação re-escriturável". O símbolo é um contraponto ao de copyright e significa que a informação pode ser reproduzida e alterada. Matuck, cuja filosofia é bem mais radical que a do copyleft, acredita que "segredos militares e industriais precisam ser controlados pelo povo". Matuck também chamou a atenção para os sistemas de autoria híbrida. "O Google é um exemplo de colaboração entre lógica computacional [algoritmo de busca] e contribuição dos internautas [sistema Pagerank]", disse Matuck.

Para Pablo Ortellado, do CMI/Indymedia Brasil, o copyleft é a melhor restrição. A restrição ao copyleft do Centro de Mídia Independente é que "o material não seja usado para fins comerciais". "Somos 5 milhões no Indymedia, se todo o material for liberado para fins comerciais para a CNN, por exemplo, teremos 5 milhões de jornalistas trabalhando de graça para a CNN", disse Ortellado. "No caso de uso comercial sem qualquer remuneração, fica a critério do autor decidir se libera ou não", completou.

Hernani Dimantas, autor de "Marketing Hacker", representou no debate o Projeto Metáfora. O Metáfora é formado por voluntários que gerenciam os projetos e as discussões através de um Wiki, "uma ferramenta colaborativa feita para que qualquer um pudesse alterar o conteúdo dos projetos", disse

Dimantas. Entre os projetos do Metáfora estão o Metareciclagem (recauchutagem de PCs), MetaONG (serviço de informação para o 3o setor), GASLi (Grupo de Argumentação para o Software Livre), Provos e MemeLab.

## A REVOLUÇÃO NÃO SERÁ TELEVISIONADA E NÃO TERÁ COPYRIGHT

A encontro teve ainda uma intervenção dos pôsteres de famosos trazidos pelo grupo "A Revolução Não Será Televisada". Foi na discussão sobre direitos autorais, no entanto, que aconteceram as maiores polêmicas do evento.

Matuck deixou o auditório chocado ao dizer que um "movimento contrário ao Copyleft já existe, chama-se DOI (Digital Object Identifier)". Alarmista, Matuck acha que apenas liberar a reprodução ou publicar o código não bastam. "Estamos perdendo a guerra, é uma ilusão achar que o Software Livre está se espalhando cada vez mais pelo mundo", disse Matuck.

Dimantas respondeu diretamente que "não vai acontecer isto, vai se gastar muito dinheiro com advogados mas a luta pelo copyleft é inevitável".

Para Matuck, outra variável prejudica a luta pelo copyleft, a qualidade da informação. "A informação que circula livre tem baixa credibilidade, informação de qualidade custa dinheiro", disse Matuck. Ortellado concordou que a "a qualidade da informação é essencial, a esmagadora maioria do material que chega ao CMI todo dia é imprestável, essa é uma característica da publicação aberta". "A seleção é feita por um grupo de editores voluntários, já houve uma tentativa de dar notas nas matérias mas não funcionou", contou ainda Ortellado.

1. Festival de ativismo de mídia realizado em março de 2003 na Casa das Rosas em São Paulol. (Nota do Rizoma)

Link: Mídia Tática Brasil ([www.midiatatica.org](http://www.midiatatica.org)).

Fonte: Magnet ([www.magnet.com.br](http://www.magnet.com.br)).

## CÓPIA DE LIVRO E PIRATARIA – TUDO DIREITO

Marilene Felinto

Uma mobilização de estudantes universitários pela liberação do uso de xérox de livros em universidades públicas e privadas, lançada em fevereiro último, foi a única iniciativa digna de nota contra uma aberração chamada Associação Brasileira de Direitos Reprográficos (ABDR), representante das editoras, que desde 2004 aciona a polícia para das batidas em bibliotecas e centros acadêmicos universitários. O objetivo é intimidar as instituições, apreender cópias de mais de duas páginas de um livro!

Ora, gerações e gerações de profissionais se formaram nas últimas cinco décadas (ao menos) copiando livros, literários e acadêmicos, Brasil afora. Não fosse isso, muita gente estaria até hoje sem diploma. Como é que surge, então, do nada, de um hora para outra, uma entidade que transforma sua própria interpretação da lei (de direito autoral) em lei e passa a dar ordem, e passa a derrubar um direito que antes existia (o de tirar cópias de livros)?

A mobilização dos universitários, tímida e tardia – ainda que um balbucio na alienação bocejante em que vive mergulhada essa juventude brasileira de hoje, que nunca lembra, por exemplo, a aparente veemência revolucionária dos jovens franceses que saem às ruas para protestar -, talvez não surta efeito contra tamanha arrogância da ABDR.

Está claro que essa instituição sai a campo não para defender o “direito autoral”, como alega. Ela defende hipocritamente o direito editorial, este sim – ela atende aos interesses financeiros dos editores, eles que estão interessados apenas em enriquecer à custa da mercadoria que os autores produzem lá na origem frágil desta cadeia de desigualdades (autor – editor – livreiro). Eles não têm nenhum interesse na difusão do conhecimento ou na

idéia de que o livro no Brasil deixe de ser privilégio de uma elite, objeto de luxo, tão abusivo é seu preço.

O manifesto dos universitários lançado em fevereiro chamou-se “Copiar Livro é Direito!” – direito, argumentavam eles, concedido pela lei, pela Constituição e pelos tratados internacionais dos quais o Brasil é parte, neles inclusa a cartilha de direitos fundamentais da ONU, que, da mesma força que a Constituição brasileira, prevê o acesso de todos os cidadãos à cultura, à informação e ao conhecimento, independentemente de consulta prévia a titulares de direito (sobretudo associações de editores de livros). “Por isso mesmo a lei de direitos autorais, seguindo a norma internacional adotada por todos os países membros da Organização Mundial de Comércio, expressamente possibilita a cópia livre de pequenos trechos, com vistas ao uso privado e pessoal do solicitante, sem intuito de lucro”, justifica o manifesto.

Os estudantes propuseram às universidades que, com base em sua autonomia universitária, regulamentassem as cópias dentro das instituições. Algumas universidades públicas, como a Universidade de São Paulo, fizeram isso, em termos. A maioria das privadas, por sua vez, como pertence ao mesmo grupo econômico que os editores, não se juntou aos alunos.

O manifesto dos universitários pedia uma reforma da lei de direitos autorais. Nada mais justo. Já passou da hora de acabar com essa hipocrisia. Ao autor mesmo (excetuando os *best-sellers* comerciais, sem nenhuma densidade) cabem migalhas dessa obscura conta de direitos autorais. O resto são os lucros que vão para a tal ABDR.

É preciso acabar com tanta hipocrisia – afinal, vivemos a era da fragmentação absoluta de tudo, da “destrutibilidade técnica” (para copiar Walter Benjamin) de certos processos já rompidos. Está claro que a cópia de

partes de um livro implica a destruição simbólica da obra: ela que perdeu sua aura e sua tradição muito antes disso – na época de sua “reproduzibilidade técnica”, como já apontava Benjamin sobre a obra de arte, no início do século passado. Embora reconhecesse que, por princípio, a obra de arte sempre foi reproduzível (porque “discípulos copiavam, visando exercício, falsários, almejando ganho material, mestres, buscando a difusão” da mesma), Benjamin afirmava que “a aura da obra de arte é o fragmento mais atacado com a reproduzibilidade. A multiplicação dos exemplares implica substituir por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez. Esses dois processos conduzem a um considerável abalo da realidade transmitida: ao abalo da tradição”.

Obra de arte ou mercadoria acadêmica, se pensarmos mais drasticamente a situação do livro no Brasil de hoje, como pensa o crítico Fabio Lucas, diremos mesmo que, “na sociedade do espetáculo, aquecida pelos meios de comunicação de massa, o livro deixou de ser fonte do saber: reduziu-se à ligeireza de uma notícia. No máximo poderá desfrutar do brilho de um momento, com a velocidade de uma estrela cadente”.

O abalo sofrido hoje pela obra (artística ou intelectual) é de outra natureza. A massa não se interessa pela obra original como fetiche, como objeto de culto ou instrumento mágico. Pouco importa à massa se a cópia pirata do CD não tem a capa original. A música toca com a mesma autenticidade, e muito mais barata. É a sociedade de consumo cavando na marra o direito de acesso ao que é caro. O discurso asséptico embutido nas ações de combate à pirataria no país – o de que a produção pirata teria vinculação com o crime organizado e que extinguiria empregos – é hipócrita e esconde coisa pior. Esconde que a propaganda de massa é que é a grande incentivadora da pirataria. A indústria cultura – da massificação propagandística da arte – dos países capitalistas está chafurdando em seu próprio excesso: a pirataria de

CDs, *softwares*, roupas e outros produtos industrializados (e de grife) em geral é o vômito da indústria cultural e de sua propaganda feroz.

O consumidor da cópia de livros como ferramenta educacional e de acesso ao conhecimento, entre uma população que não tem poder aquisitivo para comprar livros; e o consumidor da camisa ou do par de tênis piratas são personagens do mesmo processo de mudança nas condições de produção e distribuição da mercadoria. A era da eletrônica vem democratizando ironicamente o poder de ação que se tem hoje sobre esses processos (como não tinham os homens de antigamente).

Atenção para o fato de serem os jovens os maiores consumidores de produtos pirateados no Brasil hoje. Isso é sintomático de quê? De algum ideal socialista ou da voracidade de consumir (venha como vier a mercadoria a ser consumida)? Se formos bons (e eu não sou), diremos que é sintoma de uma desobediência saudável, de uma janela entreaberta no alheamento, de uma revolta (ainda que inconsciente) contra a preservação do monopólio do capital (privilégio de apenas uns poucos), contra a concentração de bens, de renda, de saberes e de prazeres.

**Marilene Felinto** é escritora e jornalista.

Artigo publicado na seção Desaviso, na Revista Caros Amigos – Ano X, número 109, Abril 2006.

E-mail: [marilenefelinto@carosamigos.com.br](mailto:marilenefelinto@carosamigos.com.br)

Fonte: Diretório Acadêmico Getúlio Vargas ([www.dagv.org.br](http://www.dagv.org.br)).

## POR QUE SOMOS CONTRA A PROPRIEDADE INTELECTUAL?

Pablo Ortellano ([pablo@riseup.net](mailto:pablo@riseup.net))

*Enquanto a publicação aberta é uma característica bastante conhecida do site do Centro de Mídia Independente ([www.midiaindependente.org](http://www.midiaindependente.org)), a idéia irmã, de "copyleft", de subversão dos direitos autorais, é ainda muito pouco conhecida e discutida. No rodapé da página principal do site, ao invés da tradicional nota lembrando os direitos autorais, lemos o seguinte: "(C) Centro de Mídia Independente. É autorizada a reprodução, na rede ou em outra parte, para uso não comercial, desde que citada a fonte." Ao invés de restringir a divulgação, a nota de "copyleft" (um trocadilho com "copyright"), permite e mesmo estimula a distribuição posterior da informação que o site veicula. Essa política de "copyleft" faz parte de um movimento amplo de oposição aos direitos de propriedade intelectual. (Direitos de propriedade intelectual é um termo genérico para designar os direitos autorais, de patentes e de marcas. Neste artigo, falo um pouco dos direitos sobre patentes, mas, sobretudo, dos direitos autorais. Para a questão das marcas veja Naomi Klein, Sem Logo).*

.....

### COPYRIGHT

Embora nossa sociedade tenha assistido um longo debate sobre a propriedade privada nos últimos dois séculos, pouco ainda foi dito sobre o

caráter peculiar desse estranho tipo de propriedade que é a propriedade intelectual. Em geral, a propriedade é justificada como uma garantia de uso e disposição do proprietário àquilo que lhe é de direito (por herança ou por trabalho).

Em outras palavras, alguém que adquiriu uma propriedade está garantindo para si a utilização de um bem - e está tendo essa garantia porque fez por merecer. Se alguém possui uma casa, por exemplo, a propriedade privada dessa casa garante ao dono o acesso a ela quando bem entender e sua utilização para os fins que escolher (além de poder dispô-la - vendê-la, emprestá-la, etc. - se desejar). Se essa casa fosse compartilhada com outras pessoas, no momento em que essas outras pessoas a estivessem utilizando, ele estaria privado daquela casa que fez por merecer. Quando uma pessoa utiliza a casa, a outra não consegue utilizá-la (pelo menos não na sua totalidade). Isso vale para todos os tipos de bens materiais.

Mas o caso da propriedade intelectual é diferente e seus teóricos sabiam disso desde o princípio. A legislação sobre a propriedade intelectual tem origem na Inglaterra, numa lei de 1710, mas foi nos Estados Unidos que ela foi teorizada e consolidada pelos "pais fundadores". Esses homens que fundaram a república americana e escreveram a constituição sabiam que a propriedade intelectual era diferente da propriedade material. Eles sabiam que canções, poemas, invenções e idéias não têm a mesma natureza dos objetos materiais que eram garantidos pelas leis de proteção à propriedade. Se quando eu uso uma bicicleta, a outra pessoa é privada do seu uso (porque, a princípio, duas pessoas não podem usar a mesma bicicleta ao mesmo tempo - principalmente se vão para lugares diferentes), quando eu

leio um poema, a coisa é diferente. Eu posso ler o poema ao mesmo tempo que o "dono" do poema e meu ato de ler não apenas não priva, como não atrapalha em nada a leitura dele.

Thomas Jefferson, um dos pais fundadores e um dos primeiros responsáveis pelo escritório de patentes dos Estados Unidos discutiu isso numa carta famosa que, à certa altura, diz: "Se a natureza produziu uma coisa menos suscetível de propriedade exclusiva que todas as outras, essa coisa é a ação do poder de pensar que chamamos de idéia, que um indivíduo pode possuir com exclusividade apenas se mantém para si mesmo. Mas, no momento em que a divulga, ela é forçosamente possuída por todo mundo e aquele que a recebe não consegue se desembaraçar dela. Seu caráter peculiar também é que ninguém a possui de menos, porque todos os outros a possuem integralmente. Aquele que recebe uma idéia de mim, recebe instrução para si sem que haja diminuição da minha, da mesma forma que quem acende um lampião no meu, recebe luz sem que a minha seja apagada." (Carta de Thomas Jefferson para Isaac McPherson de 13 de agosto de 1813 [The Writings of Thomas Jefferson. Washington, Thomas Jefferson Memorial Association, 1905, vol. 13, pp. 333-335]. Essa passagem é muito citada como argumento contrário à propriedade intelectual, mas a intenção de Jefferson é apenas mostrar que a propriedade intelectual não é natural - o que não impede [e ele é um defensor disso] que ela seja instituída pela sociedade)

Dessa forma, não parecia haver motivo para se transformar idéias (e canções, livros e invenções) em propriedade. No entanto, o mesmo Thomas Jefferson lembra da necessidade de se estimular a criação de invenções "para o bem do público" e esse estímulo - para ele - só poderia ser a

recompensa (com bens materiais) ao "criador". As idéias, justamente porque têm a característica de uma vez expressas serem assimiladas por todos que a recebem, devem ser especialmente protegidas, para que os criadores de idéias não fiquem desestimulados de criá-las e expressá-las. Aquele que cria a idéia deve ter o direito sobre ela, de forma que toda a vez que alguém a utilize ou a receba, ele tenha uma recompensa material. O autor de um livro deve receber os direitos autorais pela publicação e o inventor, o direito pelo uso da patente. Assim, diz a constituição americana: "O Congresso deve ter o poder de promover o progresso das ciências e das artes úteis assegurando aos autores e inventores, por um período limitado, o direito exclusivo aos seus escritos e descobertas." (Cláusula de direitos autorais e de patentes da Constituição Americana, art. I, § 8, cl. 8).

Com o direito exclusivo às suas criações, os autores e inventores podem explorar comercialmente as suas idéias e conseguir a justa recompensa pelo seu esforço e talento. A recompensa é o estímulo para que o criador produza ainda mais e a sociedade progrida em direção ao bem comum. Mas esse mesmo bem comum pode ser ameaçado pela proteção excessiva à propriedade das idéias. Se se cria muitos entraves, então, pode-se impedir, ao invés de promover a "instrução mútua e a melhoria das condições". Partindo de sua experiência no escritório de patentes, Jefferson observa que "considerando o direito exclusivo de invenção como dado, não pelo direito natural, mas para o benefício da sociedade", há inúmeras "dificuldades em separar com clareza as coisas que valem a pena para o público o embaraço de uma patente exclusiva, daquelas que não valem." Em outras palavras, a questão é até que ponto a introdução do direito de propriedade intelectual,

ao invés de promover, termina por constringer o progresso do saber, da cultura e da tecnologia.

Se os critérios para se estabelecer a propriedade são rígidos e a duração do direito longa demais, então, pode-se dificultar o aproveitamento social da criação. Esta é a questão fundamental discutida em toda a legislação sobre a extensão do direito de propriedade intelectual. Na Inglaterra, a pioneira em estabelecer uma legislação de propriedade intelectual, o debate começou no século XVIII e percorreu os três séculos seguintes. Em 1841, foi feita mais uma tentativa de ampliar a duração dos direitos autorais, que, nesse período, cessavam depois de 20 anos da morte do autor. O famoso historiador Thomas Babington Macaulay fez uma histórica intervenção no parlamento no qual criticava um projeto de lei que propunha ampliar o direito autoral para 60 anos após o falecimento do autor.

Seguindo a longa tradição anglo-saxã que legislava sobre o tema, Macaulay balanceava o direito do autor em ser remunerado e o interesse social de usufruir as criações o quanto antes e com o menor custo. Segundo ele, o sistema de direitos autorais, tem vantagens e desvantagens e por isso não é preto, nem branco, mas cinza. O direito exclusivo de propriedade intelectual, para ele, no fundo é ruim, porque cria um "monopólio", o que encarece o "produto" e o torna menos acessível a todos. Mas, por outro lado, ele é bom, porque permite que o criador seja remunerado pela criação.

De um lado, temos a necessidade do monopólio na exploração comercial de um livro - de forma que apenas um editor possa lançar e vender o livro.

Mas, por outro, esse monopólio que sustenta o autor, prejudica a sociedade, encarecendo o livro e tornando sua difusão mais difícil. Em suas palavras, "é bom que os autores sejam remunerados e a forma menos excepcional de serem remunerados é pelo monopólio. No entanto, o monopólio é ruim. Para que se consiga o que é bom, devemos nos submeter ao que é ruim." Toda a questão para Macaulay (e para toda a tradição anglo-saxã dominante) era saber a medida exata em que a submissão do bom ao ruim era proveitosa: "o ruim não deve durar um único dia a mais do que o necessário para assegurar o que é bom."

Mas quanto deve durar esse tempo? O projeto em trâmite no parlamento pretendia ampliar o direito de 20 para 60 anos após a morte do autor. Segundo Macaulay, esse período era muito grande e não trazia nenhuma vantagem em relação ao período vigente de 20 anos (que ele dá a entender que já era excessivo). Se o objetivo do direito autoral é estimular a criação, uma recompensa tão distante e após a morte não parecia ser eficiente. Macaulay argumenta: "Sabemos bem quão pouco somos afetados pela perspectiva de vantagens distantes, mesmo quando são vantagens que nós mesmos aproveitaremos. Mas uma vantagem que será aproveitada mais de meio século depois que morrermos, por pessoas que talvez não conheçamos, que talvez não tenham nascido, por pessoas que finalmente não tenham conexão conosco não parece ser motivo algum para a ação [criadora]." (Thomas Babington Macaulay, "A Speech Delivered in the House of Commons on the 5th of February 1841" In: *The Miscellaneous Writings and Speeches of Lord Macaulay*. Londres, Longmans, Green, Reader & Dyer, 1880, vol. IV.)

Com pequenas mudanças de ênfase, o debate sobre a propriedade intelectual permaneceu sempre marcado pela disputa sobre o ponto de equilíbrio entre o estímulo à criação e o interesse social de usufruir o resultado da criação. (Apesar disso, houve várias tentativas de introduzir o direito natural no tratamento da propriedade intelectual. Se a doutrina do direito natural vingasse, o direito de exploração comercial exclusiva perderia o caráter de concessão temporária justificada pelo estímulo à criação e se transformaria num direito permanente e hereditário. Isso levaria num curto prazo à completa mercantilização de todos os bens culturais. Felizmente isso não foi adotado em nenhum lugar. Na França, depois da revolução, a constituição de 1791 consagrou o direito "natural" à propriedade intelectual, mas a regulamentação desse direito sempre restringiu o monopólio a um período de exploração determinado) A primeira lei inglesa, de 1710, dava ao criador o direito exclusivo sobre um livro por 14 anos e, se o autor ainda estivesse vivo quando o direito expirasse, poderia renovar o direito por mais 14 anos. A legislação americana baseou-se na inglesa e nos atos de patentes e de direitos autorais de 1790 retomou os períodos de 14 anos, renováveis por outros 14. Em 1831, o congresso americano revisou as leis de direitos autorais substituindo o período inicial de 14 anos, por um de 28, renovável por mais 14. Em 1909, as leis foram novamente revisadas e o período foi mais uma vez ampliado para 28 anos iniciais renováveis por mais 28 anos. Mais recentemente, porém, com o aumento do poder da indústria cultural, a extensão do direito à propriedade intelectual ultrapassou de longe os vinte anos após a morte que incomodavam o historiador Thomas Macaulay em 1841.

As pressões começaram em 1955, quando o congresso americano autorizou o escritório de patentes a desenvolver um estudo com vistas a revisar as leis de direito autoral vigentes. O relatório final recomendava a ampliação do período de renovação de 28 para 48 anos. As organizações de escritores e a indústria cultural (principalmente as editoras), no entanto, insistiam num período que cobrisse a vida do autor mais 50 anos após a sua morte. O pretexto para esse período longuíssimo era a "modernização" das leis de direitos autorais e a adequação delas à Convenção de Berne. (Evidência de que adequação à Convenção de Berne era apenas um pretexto é dada pelo fato de que apesar do período da vida do autor mais 50 anos ter sido adotado nos EUA em 1976, o país não aderiu à convenção até 1989 porque não abriu mão de outros ítems "menores" como a exigência de registro. Para todo esse levantamento, veja Tyler T. Ochoa "Patent and Copyright Term Extension and the Constitution: a Historical Perspective").

Como a disputa não parecia poder ser resolvida no curto prazo e os direitos estavam começando a expirar, os lobbistas conseguiram um adiamento extraordinário do vencimento dos direitos que estavam por expirar, do ano de 1962 para o ano de 1965, enquanto a matéria não era definitivamente votada no congresso. Apesar das reiteradas objeções do departamento de justiça, a polêmica em torno do assunto levou a outros oito adiamentos "extraordinários", de 1965 para 1967, de 1967 para 1968, de 1968 para 1969, de 1969 para 1970, de 1970 para 1971, de 1971 para 1972, de 1972 para 1974 e de 1974 para 1976, tudo em nome dos interesses dos detentores dos direitos (normalmente empresas e não os descendentes dos autores) e em detrimento do domínio público.

Em 1976, finalmente, o Congresso aprovou uma nova e "moderna" lei de direitos autorais, atribuindo um período de vigência do direito por toda a vida do autor mais 50 anos e para trabalhos encomendados por empresas, um período de 75 anos após a publicação ou 100 anos após a criação, o que fosse mais curto. Em meados dos 90, no entanto, mais uma vez uma série de preciosas obras em poder da indústria cultural aproximaram-se do prazo de expiração dos direitos autorais. E, mais uma vez, a legislação internacional "mais moderna" (a União Européia havia estendido o prazo de validade dos direitos autorais para a duração da vida do autor mais 70 anos) serviu de pretexto para a ampliação dos prazos de vigência dos direitos.

Desde o final dos anos 80, empresas como a Walt Disney e a Time Warner começaram a preocupar-se com algumas de suas obras cujos direitos autorais cessariam nos primeiros anos do novo século. A Disney preocupava-se com o personagem Mickey Mouse que entraria em domínio público em 2003, com o Pluto que entraria em 2005 e com o Pateta e o Pato Donald que entrariam em 2007 e 2009, respectivamente. Já a Warner preocupava-se com o personagem Pernalonga cujos direitos expiravam em 2015 e com uma série de obras cujos direitos possuía, entre elas, o filme "E o Vento Levou" que expirava em 2014 e uma série de músicas de George Gershwin, entre elas a canção "Rhapsody in Blue" e a ópera "Porgy and Bess", cujos direitos expiravam em 1998 e 2010, respectivamente. Temendo sofrer grandes prejuízos pela perda dos direitos autorais, Disney, Warner e a indústria cinematográfica fizeram uma pesada campanha de lobby encabeçada no Congresso pelo Senador Trent Lott. O resultado foi a ampliação, em 1998, dos direitos autorais após a morte do autor de 50 para 70 anos, caso o direito fosse propriedade de uma pessoa e a ampliação de

75 para 95 anos caso o direito fosse propriedade de uma empresa. Com isso, além das obras das duas empresas, ganharam mais 20 anos de exploração comercial exclusiva romances como "O Grande Gatsby" de F. Scott Fitzgerald e "Adeus às Armas" de Ernest Hemingway (cujos direitos detidos pela Viacom venceriam em 2000 e 2004, respectivamente) e músicas como o "Concerto número 2 para violino" de Prokofiev e "Smokes Get in Your Eyes" de Kern e Harbach (cujos direitos, da Boosey & Hawks e da Universal, venceriam em 1999 e 2008 respectivamente).

### **COPYLEFT**

Voltemos agora aos fundamentos da legislação sobre propriedade intelectual (nome genérico que abrange os direitos autorais, de patentes e de marcas). Como vimos, desde que a legislação foi primeiramente elaborada, ela sempre foi justificada pelo estímulo material que o criador receberia. Mas será que o estímulo material é o único e o melhor estímulo que pode-se dar para o desenvolvimento do saber, da cultura e da tecnologia? Será que antes do advento das leis de propriedade intelectual as pessoas não eram estimuladas a escrever livros e canções e a inventar dispositivos tecnológicos? Antes que Thomas Jefferson atuasse no escritório de patentes, Benjamin Franklin que com ele e John Adams redigiria a Declaração de Independência, tinha uma ativa vida de criador, tendo se tornado conhecido em todo mundo por seus experimentos e invenções.

Realizador da famosa experiência com a pipa que provava que os raios eram descargas elétricas e autor de invenções como o óculos bifocal e o pára-raios, Benjamin Franklin sempre se recusou a patentear suas invenções. Em

sua autobiografia podemos ver os motivos pelos quais se recusava a explorar comercialmente os inventos. Vale a pena citar um longo trecho: "Tendo inventado, em 1742, um forno aberto para o melhor aquecimento de aposentos e ao mesmo tempo, economia de combustível, na medida que o ar fresco incorporado era aquecido na entrada, fiz um presente do modelo para o Sr. Robert Grace, um dos meus amigos mais antigos, que, tendo uma fornalha de ferro, considerou a disposição das placas desse fogão uma coisa muito útil, já que aumentava a sua procura. Para promover essa demanda, eu escrevi e publiquei um panfleto de título: 'Um relato do novo forno da Pensilvânia; no qual sua construção e modo de operação são detalhadamente explicados; suas vantagens sobre qualquer outro método de aquecimento de aposentos são demonstradas; e todas as objeções que foram levantadas contra o seu uso são respondidas e esclarecidas, etc.' O panfleto teve uma boa resposta. O governador Thomas ficou tão satisfeito com a construção desse fogão, tal como está descrito, que me ofereceu uma patente para a venda exclusiva deles por um período de anos. Eu recusei, no entanto, baseado num princípio que sempre pesou para mim em tais situações: uma vez que tiramos grandes vantagens das invenções alheias, devemos ficar felizes de ter uma oportunidade de servir aos outros com quaisquer de nossas próprias invenções; e isso devemos fazer de forma gratuita e generosa." (The Autobiography of Benjamin Franklin. Nova Iorque, P. F. Collier & Son, 1909, p. 112).

O fato de que homens talentosos como Benjamin Franklin nunca se sentiram estimulados pela perspectiva de retorno material por suas descobertas sempre foi levado em conta no debate sobre os direitos de propriedade intelectual. O historiador Thomas Macaulay, por exemplo, que

defendia os direitos segundo os princípios clássicos era obrigado a fazer ressalvas quando mencionava a contribuição que os ricos davam para a criação de obras e inventos: "Os ricos e os nobres não são levados ao exercício intelectual pela necessidade. Eles podem ser movidos para a prática intelectual pelo desejo de se distinguirem ou pelo desejo de auxiliar a comunidade."

Mas será que a vaidade de produzir uma obra única ou a generosidade de produzir um bem para a comunidade são virtudes exclusivas dos ricos? Boa parte do desenvolvimento artístico parece dizer que não. Pintores importantes como Rembrandt, Van Gogh e Gauguin morreram na pobreza e sem reconhecimento, assim como músicos como Mozart e Schubert e um escritor como Kafka, embora nunca tenha sido verdadeiramente pobre, não chegou a ser reconhecido em vida. Será que a falta de perspectiva de recompensa material em algum momento impediu que eles se dedicassem à música, à pintura ou à literatura? Será que não tinham outro tipo de motivação - a expectativa do reconhecimento póstumo, o simples amor pela sua arte?

A questão da propriedade intelectual, quando pensada fora da imagem tradicional da balança que opõe estímulo material ao criador e interesse social em usufruir a obra ou invenção, leva a muitas outras ordens de consideração. Será que os artistas devem ser remunerados pela criação das obras? Poderiam eles contribuir para esse bem coletivo e anônimo que é a cultura humana sem ter usufruído e incorporado antes a rica e generosa contribuição dos outros artistas, contemporâneos e do passado? E se achamos que é preciso um estímulo material além da vaidade pessoal e da vontade de contribuir para o bem comum, não seria possível então

desenvolver um sistema público de recompensa para os inventores, como sugere o economista Stephen Marglin? (Stephen Marglin "Origem e funções do parcelamento de tarefas" In: A. Gorz. Crítica da divisão do trabalho. São Paulo, Martins Fontes, 1989, pp. 37-77.) Um sistema que premiasse as grandes idéias - por meio de concursos públicos, por exemplo - mas que não limitasse o uso dessas idéias a um empreendedor individual?

Na verdade, questões como essas - se deve-se ou não recompensar materialmente a criação e se a melhor forma de fazê-lo é através da exploração comercial privada - são questões às quais não cabem respostas teóricas. São os movimentos sociais que estão buscando alternativas concretas à propriedade intelectual que deverão oferecer as respostas - e, de fato, já estão a fazer. Desde que obras e patentes passaram a ser registradas, os direitos sobre elas passaram a ser violados. Uma parte dessa violação dos direitos é, sem dúvida, mero crime. No entanto, à parte a violação marginal e clandestina dos direitos de propriedade intelectual (que pode ser muito grande, até mesmo dominante), sempre houve um fenômeno diferente de desobediência civil das leis que instauravam esses direitos.

A desobediência civil, como se sabe, é muito diferente do crime. O crime é uma violação de lei clandestina, feita às escondidas e com o entendimento de que a lei que se viola é legítima. A desobediência civil, por sua vez, é uma violação pública das leis motivada por seu caráter ilegítimo. A desobediência civil se faz abertamente e ela não reconhece que a lei que está sendo infringida seja justa. Desde que os direitos de propriedade intelectual foram instaurados, houve uma resistência aberta à sua aplicação no setor privado

e comunitário. A enorme dificuldade de fiscalização fez com que essa desobediência civil tivesse um caráter passivo, que não se engajava na contestação das leis de propriedade intelectual, mas simplesmente as ignorava. As pessoas sabiam que os direitos existiam e deviam ser respeitados e simplesmente passavam por cima deles porque achavam que eram absurdos. Evidentemente não estou me referindo à pirataria comercial que era, sem exagero, apenas crime. A indústria pirata reconhecia a legislação vigente e fugia dela de forma clandestina, sem contestá-la. Aliás, todo industrial pirata não podia aspirar a coisa maior do que transformar sua indústria pirata numa indústria legal e passar a utilizar assim os direitos autorais a seu favor.

Mas coisa muito diferente eram os usuários que reproduziam a obra para fins não comerciais - "para a sua instrução mútua e a melhoria das condições", como dizia Jefferson. Quando aparelhos de reprodução se popularizaram (o mimeógrafo, a fita cassete, a copiadora e em seguida a reprodução digital por computador), as pessoas automaticamente começaram a reproduzir livros, canções, fotos e vídeos, para si e seus amigos, sem pagar os devidos direitos, assim como, antes, já encenavam peças nas escolas e nos bairros e cantavam e tocavam canções para os amigos e para a comunidade também sem pagar os direitos. Por mais que a campanha "cívica" promovida pela indústria e pelo governo lembrasse a todos a importância de "pagar os direitos", as pessoas desconfiavam, frequentemente de forma intuitiva, que aquele pagamento não fazia sentido pois quem apenas usufruía desse bem coletivo que é a cultura humana não podia estar roubando nada de ninguém. Como Benjamin Franklin havia escrito na sua autobiografia, na produção da cultura (e do

saber e da tecnologia), nada pode ser feito sem que se tenha antes aprendido com a imensa comunidade dos outros produtores contemporâneos e dos que nos precederam. E da mesma forma que usufruímos e aprendemos gratuitamente com todos eles - de maneira tão ampla que sequer podemos nomeá-los individualmente - devemos disponibilizar nossa contribuição para a formação das novas gerações.

Embora nem a indústria, nem o governo tenham conseguido coibir de forma eficiente o uso privado e comunitário das obras sem o pagamento dos direitos autorais correspondentes (imagine a Warner exigindo das milhões de pessoas que fazem aniversário todos os dias pagamento pelos direitos de "Parabéns para você" [sim, há direito autoral para "Parabéns para você" e ele pertence ao grupo AOL Time Warner que recebe como pagamento pelos direitos aproximadamente dois milhões de dólares todo ano]) eles fizeram o possível e o impossível para obstruir a difusão de tecnologias de reprodução doméstica (muito antes das disputas recentes envolvendo o cassete de áudio e o videocassete, pode-se lembrar o processo que a editora musical White-Smith moveu contra a Apollo Co. em 1908 pela venda de "rolos de piano", cartuchos cilíndricos com papel perfurado que eram utilizados por um dispositivo que permitia aos pianos tocarem músicas automaticamente). Foi assim, em 1964, quando a Phillips lançou o cassete de áudio e a indústria fonográfica primeiro tentou impedir o lançamento do produto e depois fez lobby no congresso para que fosse criado um imposto sobre os cassetes virgens para compensar as "perdas" da indústria resultantes das cópias que os usuários fariam de seus LPs para cassetes. O mesmo aconteceu em 1976 quando a Sony lançou o videocassete formato Betamax. A Universal Studios e a Walt Disney abriram um processo contra a Sony acusando-a de incitar a

violação dos direitos autorais e, depois de uma batalha judicial que durou oito anos, a suprema corte finalmente reconheceu que a pessoa que gravava o último capítulo da novela não praticava pirataria.

Depois, em 1987, chegou ao mercado um novo dispositivo de reprodução: a fita de áudio digital, que permitia gravações digitais fiéis sem recurso à compressão de dados (como acontece com o CD). Embora, de início, não tenha tido boa aceitação no mercado e, posteriormente, tenha apenas conquistado o mercado dos profissionais de áudio, a fita de áudio digital fez com que a indústria fonográfica entrasse em desespero. Em função de suas pressões foram propostas diversas leis e emendas no congresso americano que buscavam limitar a capacidade de reprodução dos aparelhos e taxar as fitas virgens. Depois de muitas disputas, o presidente Bush (pai), ratificou, em 1992, no último dia do seu mandato, o "Ato sobre a gravação doméstica de áudio" que tinha sido aprovado antes, no congresso, por voto oral (de forma que não setêm registros sobre quem votou a favor e quem votou contra). O Ato, entre outras medidas, obrigava todos os aparelhos de áudio digital a ter um dispositivo que impedia a cópia em série de uma fita (ou seja, depois de feita uma cópia, não se podia fazer outra cópia a partir dela) e instituía um imposto sobre os aparelhos (2% sobre o preço de venda) e sobre as fitas virgens (3% do preço de venda). O imposto, depois de recolhido, era distribuído da seguinte maneira: 57% para as empresas (gravadoras e editoras musicais) e apenas 43% para os autores.

Seria este o tipo de incentivo ao autor que norteara o pensamento de Thomas Jefferson e dos fundadores da república americana quando conceberam as leis e instituições que regiam os direitos autorais? O

interesse crescente das grandes empresas na manutenção e ampliação dos direitos autorais se deve à forma específica como eles foram estabelecidos. Quando a propriedade intelectual foi concebida no final do século XVIII, sua finalidade era conceder ao autor um monopólio sobre a exploração comercial da obra, de forma que quem quisesse ler o livro que tinha escrito ou escutar a música que tinha composto, teria que pagar a ele. Ele poderia exigir esse pagamento porque tinha o direito exclusivo de comercializar a obra, sem concorrência. Mas é óbvio que os autores não podiam fazer isso. A não ser que o autor de um livro se tornasse também editor, ele não poderia diretamente explorar a obra. Ele teria que recorrer a um editor, a um capitalista, que iria explorar a obra por ele e tirar parte dos rendimentos para si próprio, como compensação pelo investimento. Dessa forma, o autor cedia ao capitalista o direito de exploração exclusiva, sem concorrência, que tinha recebido do estado e dividia com ele os dividendos da criação. Mas, nessa relação, o elo fraco era o autor.

A distribuição de livros, discos e outros produtos sempre foi relativamente cara e havia muitos autores para poucas empresas interessadas em lançá-los. Isso fez com que as empresas tivessem um poder muito grande de determinar as condições dos contratos e conseguissem assim uma grande participação nos dividendos advindos da exploração comercial da obra. Era evidente que se o objetivo era estimular o autor e não beneficiar as grandes empresas, não havia porque o monopólio de exploração comercial ser cedido à empresa. A melhor forma de beneficiar o autor teria sido ele manter para si o monopólio de exploração e ceder para diferentes empresas concorrentes o direito nãoexclusivo de publicação da obra. Assim, com a concorrência entre as empresas, a obra seria barateada e melhor difundida

e os dividendos se concentrariam com os autores que poderiam disputar licenças de exploração mais vantajosas.

Com o monopólio de exploração comercial oferecido pelos direitos autorais sendo cedido integralmente para as empresas, não eram mais os autores que se beneficiavam primariamente, mas as grandes empresas da indústria cultural. À medida que o poder da indústria cultural crescia, também cresciam as campanhas contra as violações dos direitos autorais. Essa pressão fez, de certa forma, com que aquela desobediência civil passiva que aparecia quando as pessoas simplesmente ignoravam as leis, se tornasse mais consciente e, assim, movimentos de oposição declarada aos direitos autorais começassem a surgir. Enquanto pequenos grupos de hackers radicais começaram campanhas de violação deliberada dos direitos autorais, distribuindo música, vídeos, textos e programas de graça na internet sob o lema "a informação quer ser livre", grandes movimentos espontâneos menos conscientes e menos radicais tomavam conta de um público mais amplo.

Entre esses movimentos, o de maior impacto, sem dúvida, foi a formação da comunidade Napster. O Napster era um programa "ponto a ponto" (P2P) desenvolvido em 1999 pelo estudante Shawn Fanning que buscava superar a dificuldade de encontrar música em formato MP3 na internet. Até então, as músicas em formato MP3 eram disponibilizadas principalmente por meio de servidores FTP que, em geral, ficavam no ar apenas até uma grande gravadora encontrar o servidor e enviar uma mensagem ameaçando deflagrar um processo judicial. Para superar essa dificuldade, Fanning projetou um sistema ponto a ponto, em que usuários poderiam acessar

arquivos em pastas compartilhadas em computadores de outros usuários através de links recolhidos por um servidor. Assim, suprimia-se a mediação dos servidores que armazenavam os arquivos. Os arquivos de música ficavam no computador de cada usuário e o servidor do Napster apenas disponibilizava os links de acesso a eles. O Napster trazia uma concepção inteligente que descentralizava o armazenamento dos arquivos. Com isso, criava uma situação legal ambígua. Não se tratava mais de um grande servidor distribuindo música, mas de uma rede de usuários trocando generosamente arquivos de música entre si. De certa forma, nada distinguia a troca de arquivos na rede Napster do hábito que as pessoas sempre tiveram de gravar fitas cassetes para os amigos.

A diferença era que isso era feito numa rede de cinco milhões de usuários - e foi com base nessa grande dimensão que a RIAA, a associação das gravadoras americanas, sustentou um processo contra o Napster. Um dos fatos mais relevantes do fenômeno Napster foi a constituição da comunidade Napster. Na ausência de um servidor que armazenasse os arquivos, o funcionamento da rede Napster exigia uma comunidade de usuários que compartilhasse suas músicas de maneira generosa. Se todos estivessem na rede apenas para baixar músicas e se recusassem a disponibilizar os seus próprios arquivos, a rede fracassaria. Mas o notável é que, a despeito de não ganharem nada e, pelo contrário, consumirem uma fatia às vezes considerável da sua banda de acesso, milhões de pessoas disponibilizaram músicas para outras pessoas que não conheciam, formando uma verdadeira comunidade virtual.

O fenômeno Napster deflagrou grandes discussões públicas sobre os direitos autorais entre 1999 e 2001, quando o Napster perdeu o processo na

justiça. Por um lado, essa discussão evidenciou o caráter de desobediência civil que envolvia a utilização do programa. Embora o estatuto legal do Napster estivesse em julgamento, na grande imprensa e na opinião pública formada por ela, a mensagem uníssona era a das grandes gravadoras e dos grandes artistas que condenavam o Napster e acusavam-no de roubo, pirataria e de tirar o sustento de milhares de artistas esforçados. Apesar dessa massiva campanha de propaganda dos órgãos de imprensa (muitos dos quais ligados a grupos empresariais que também controlam grandes gravadoras), as pessoas não paravam de aderir à rede Napster numa demonstração aberta de que não consideravam legítima uma lei que impedia a livre troca dos bens culturais. A discussão sobre o Napster, por outro lado, gerou um debate sobre a remuneração dos artistas e sobre as dificuldades de se compatibilizar a livre troca de informações com o sustento de uma classe de criadores profissionais remunerados. Não apenas as grandes gravadoras se opuseram ao Napster, mas uma série de artistas estabelecidos, do Metallica a Lou Reed, argumentaram que a livre troca de música sem o pagamento dos direitos autorais retirava sua fonte de sustento. E embora esse debate tenha sido muito desequilibrado - porque sempre estava ausente um verdadeiro opositor dos direitos autorais - ele teve o mérito de pôr em evidência o objetivo primário da instituição dos direitos de autor.

Quem se debruçar sobre a história da disputa sobre os direitos autorais vai sofrer desilusões com grandes artistas que muitas vezes puseram mesquinhos interesses privados acima dos interesses públicos. Não é apenas o caso do Metallica que identificou os interesses dos novos artistas com o das grandes empresas, lembrando que "apesar de todos nós

gostarmos de criticar as gravadoras grandes e más, elas sempre reinvestiram seus lucros na exposição de novas bandas para o público" e que, "sem essa exposição, muitos fãs nunca teriam a oportunidade de conhecer hoje as bandas de amanhã" [Lars Ulrich, baterista do Metallica, em declaração sobre o Napster]. Numa audiência no congresso americano, buscando revisar as leis de direito autoral em 1906, o escritor Mark Twain, autor dos clássicos "As aventuras de Tom Sawyer" e "Huckleberry Finn" simplesmente defendeu o direito natural à propriedade intelectual. Após ser informado que tal doutrina era inconstitucional, passou a defender a extensão do direito para o maior prazo possível. Seus argumentos? "Eu gosto da extensão [do direito de propriedade intelectual] para cinquenta anos porque isso beneficia minhas duas filhas que não têm competência para ganhar a vida como eu ganho pois eu as eduquei como jovens senhoras que não sabem e não conseguem fazer nada." [E. F. Brylawsky e A. A. Goldman, Legislative History of the 1909 Copyright Act. Littleton, Fred B. Rothman, 1976, p. 117 citado por T. T. Ochoa, no mencionado, p. 36].

Enquanto em alguns fóruns alternativos a possibilidade de um mundo sem direitos autorais era discutida um tanto teoricamente, um movimento iniciado por programadores começava a mostrar a viabilidade efetiva desse projeto. Não se tratava de pensar como poderia ser uma sociedade sem direitos autorais, mas de começar a pô-la em prática. Embora muitas histórias possam ser contatadas sobre a origem desse movimento, podemos dizer que uma das suas principais manifestações teve origem no início dos anos 80 quando o programador Richard Stallman, do laboratório de inteligência artificial do MIT, abandonou seu emprego por se sentir constrangido pelas restrições de direitos autorais que impediam-no de

aperfeiçoar programas comprados de empresas. Stallman sentia que as licenças de direitos autorais que negavam acesso ao código fonte dos programas (para impedir cópias ilegais) restringiam liberdades que os programadores haviam usufruído antes do mundo da informática ser dominado pelas grandes corporações - a liberdade de executar os programas sem restrições, a liberdade de conhecer e modificar os programas e a liberdade de redistribuir esses programas na forma original ou modificada entre os amigos e a comunidade.

Por esse motivo, Stallman resolveu iniciar um movimento que produzisse programas livres, programas que resguardassem aquelas liberdades que o mundo dos programadores conhecia antes das restrições empresariais. Foi com essas idéias que Stallman começou a conceber o sistema operacional GNU que depois de ter o kernel desenvolvido por Linus Torvalds ficou conhecido como Linux (Richard Stallman "The GNU Operating System and the Free Software Movement" In: Mark Stone, Sam Ockman e Chris DiBona (eds.) Open Sources: Voices from the Open Source Revolution. Sebastopol, O'Reilly, 1999). O significado do desenvolvimento e principalmente da difusão do sistema operacional GNU/Linux não é apenas o de romper o monopólio do sistema Windows, da Microsoft, mas, principalmente, de fazê-lo por meio de um empreendimento em grande medida coletivo e voluntário. Tirando alguns poucos funcionários que recebiam salários relativamente baixos da fundação de Stallman (a Fundação para o Software Livre), a maioria dos desenvolvedores do GNU/Linux eram programadores ligados a empresas e universidades que davam sua contribuição voluntariamente sem esperar qualquer outro tipo de retorno que não o reconhecimento público por um trabalho bem feito. Como Benjamin

Franklin, esses programadores, entre os quais encontravam-se alguns dos melhores em sua área, doavam seu trabalho de forma "gratuita e generosa" esperando contribuir para "o bem comum" e "a melhoria das condições". E apenas com esse trabalho voluntário e generoso (que nos últimos anos passou a ser bem explorado por grandes empresas) conseguiu-se montar uma comunidade estimada hoje em mais de 15 milhões de usuários.

O sucesso da difusão desse sistema operacional e de centenas de outros programas livres deveu-se ao fato de que esses programas garantiam a permanência de suas características "livres". Quando Stallman iniciou o movimento pelo software livre, ele concebeu um tipo de licença de direitos autorais que assegurava a manutenção das liberdades em versões reproduzidas e melhoradas dos programas. A esse tipo de licença, Stallman deu o nome de "copyleft" (esquerdo autoral), num trocadilho com "copyright" (direito autoral) (O termo "copyleft" partiu de um amigo de Stallman que, brincando, escreveu certa vez numa carta: "Copyleft: all rights reversed" [esquerdos autorais: todos os direitos invertidos] em alusão à nota comum: "Copyright: all rights reserved" [direitos autorais: todos os direitos reservados]. Veja o artigo de Stallman citado acima.).

Ao invés de simplesmente abrir mão dos direitos autorais, o que permitiria que empresas se apropriassem de um programa livre, modificando-o e redistribuindo-o de forma não livre, Stallman pensou num mecanismo de constrangimento que assegurasse a manutenção da liberdade que o programador havia dado ao programa. O mecanismo pensado era reafirmar os direitos autorais abrindo mão da exclusividade de distribuição e alteração desde que o uso subsequente não restringisse aquelas liberdades. Em outras

palavras, a pessoa que recebia um programa livre, recebia esse programa com a condição de que se o copiasse ou o aprimorasse, mantivesse as características livres que tinha recebido: o direito de rodar livremente, de modificar livremente e de copiar livremente.

Com isso, os programas livres, frutos de esforços coletivos voluntários, ganhavam uma licença que garantia que mesmo que as empresas quisessem usá-los e distribuí-los, o fizessem de forma a manter suas liberdades iniciais. O sucesso do sistema operacional GNU/Linux e do movimento do software livre trouxe um exemplo concreto da possibilidade de se constituir um sistema de criação onde a remuneração não fosse a forma principal de estímulo e onde o interesse coletivo de usufrir com liberdade a cultura humana fosse mais importante do que a exploração comercial das idéias. Claro que a objeção de que os autores ficariam desprovidos de sustento e teriam que sujar as mãos com trabalhos não puramente criativos permaneceu. Mas o exemplo de Richard Stallman que trocou o papel de programador que cedo ou tarde seria forçado a submeter-se às empresas, pelo papel de conferencista e acessor técnico independente ou ainda, o exemplo de George Gershwin, que antes de garantir o sustento de sua família por três gerações, ganhou a vida executando, como pianista e regente, suas próprias composições, mostram que uma vida sem direitos autorais é possível.

Hoje o movimento pelo copyleft, pela livre circulação da cultura e do saber ampliou-se muito além do universo dos programadores. O conceito de copyleft é aplicado na produção literária, científica, artística e jornalística. Há ainda muito trabalho de divulgação e esclarecimento a ser feito e é preciso que discutamos politicamente os prós e os contras dos diferentes

tipos de licença. Precisamos discutir se queremos conciliar a exploração comercial com a utilização não comercial livre ou se devemos simplesmente nos livrar dos mecanismos de difusão comercial de uma vez por todas; precisamos também discutir questões relativas à autoria e à integridade da obra, principalmente numa época em que o sampleamento e a colagem constituem formas de manifestação artística importantes; temos, finalmente, que discutir as inúmeras peculiaridades de cada tipo de produção adequando a licença ao que estamos fazendo (a ênfase na possibilidade de modificação de um programa de computador tem pouco cabimento quando aplicado à produção científica, etc.). Esse trabalho não é o trabalho de imaginar um mundo possível, mas de passar a construí-lo, aqui e agora.

(c) 2002

É autorizada a reprodução deste artigo para fins não comerciais desde que o autor e a fonte ([www.dicas-l.unicamp.br/dicas-l/200220716.shtml](http://www.dicas-l.unicamp.br/dicas-l/200220716.shtml)) sejam citados e esta nota seja incluída.

Fonte: Revista Play: [www.pl4y.com.br](http://www.pl4y.com.br) .

## COPYRIGHT E MAREMOTO

Wu Ming 1



Atualmente existe um amplo movimento de protesto e transformação social em grande parte do planeta. Ele possui um potencial enorme, mas ainda não está completamente consciente disso. Embora sua origem seja antiga, só se manifestou recentemente, aparecendo em várias ocasiões sob os refletores da mídia, porém trabalhando dia a dia longe deles. É formado por multidões e singularidades, por retículas capilares no território. Cavalga as mais recentes inovações tecnológicas. As definições cunhadas por seus

adversários ficam-lhe pequenas. Logo será impossível pará-lo e a repressão nada poderá contra ele.

É aquilo que o poder econômico chama "pirataria".

É o movimento real que suprime o estado de coisas existente.

Desde que - a não mais de três séculos - se impôs a crença na propriedade intelectual, os movimentos underground e "alternativos" e as vanguardas mais radicais a tem criticado em nome do "plágio" criativo, da estética do cut-up e do "sampling", da filosofia "do-it-yourself". Do mais moderno ao mais antigo se vai do hip-hop ao punk ao proto-surrealista Lautréamont ("O plágio é necessário. O progresso o implica. Toma a frase de um autor, se serve de suas expressões, elimina uma idéia falsa, a substitui pela idéia justa").Atualmente essa vanguarda é de massas.

Durante dezenas de milênios a civilização humana prescindiu do copyright, do mesmo modo que prescindiu de outros falsos axiomas parecidos, como a "centralidade do mercado" ou o "crescimento ilimitado". Se houvesse existido a propriedade intelectual, a humanidade não haveria conhecido a epopéia de Gilgamesh, o Mahabharata e o Ramayana, a Ilíada e a Odisséia, o Popol Vuh, a Bíblia e o Corão, as lendas do Graal e do ciclo arturiano, o Orlando Apaixonado e o Orlando Furioso, Gargantua e Pantagrue, todos eles felizes produtos de um amplo processo de mistura e combinação, re-escritura e transformação, isto é, de "plágio", unido a uma livre difusão e a exibições diretas (sem a interferência dos inspetores da Società Italiana degli Autori ed Editori).

Até pouco tempo, as paliçadas dos "enclosures" culturais impunham uma visão limitada, e logo chegou a Internet. Agora a dinamite dos bits por segundo leva aos ares esses recintos, e podemos empreender aventuradas excursões em selvas de signos e clareiras iluminadas pela lua. A cada noite e a cada dia milhões de pessoas, sozinhas ou coletivamente, cercam/violam/rechaçam o copyright. Fazem-no apropriando-se das tecnologias digitais de compressão (MP3, Mpge etc.), distribuição (redes telemáticas) e reprodução de dados (masterizadores, scanners). Tecnologias que suprimem a distinção entre "original" e "cópia". Usam redes telemáticas peer-to-peer (descentralizadas, "de igual para igual") para compartilhar os dados de seus próprios discos rígidos. Desviam-se com astúcia de qualquer obstáculo técnico ou legislativo. Surpreendem no contrapé as multinacionais do entretenimento erodindo seus (até agora) excessivos ganhos. Como é natural, causam grandes dificuldades àqueles que administram os chamados "direitos autorais" (Bernardo lovene mostrou como eles os administram em sua investigação para o Report da RAI de 4 de outubro de 2001, cujo texto está disponível no endereço: <http://www.report.rai.it/2liv.asp?s=82>).

Não estamos falando da "pirataria" gerida pelo crime organizado, divisão extralegal do capitalismo não menos deslocada e ofegante do que a legal pela extensão da "pirataria" autogestionada e de massas. Falo da democratização geral do acesso às artes e aos produtos do engenho, processo que salta as barreiras geográficas e sociais. Digamos claramente: barreira de classe (devo fornecer algum dado sobre o preço dos CDs?).

Esse processo está mudando o aspecto da indústria cultural mundial, mas não se limita a isso. Os "piratas" debilitam o inimigo e ampliam as margens

de manobra das correntes mais políticas do movimento: nos referimos aos que produzem e difundem o "software livre" (programas de "fonte aberta" livremente modificáveis pelos usuários), aos que querem estender a cada vez mais setores da cultura as licenças "copyleft" (que permitem a reprodução e distribuição das obras sob condição de que sejam "abertas"), aos que querem tornar de "domínio público" fármacos indispensáveis à saúde, a quem rechaça a apropriação, o registro e a frankeinsteinização de espécies vegetais e seqüências genéticas etc. etc.

O conflito entre anti-copyright e copyright expressa na sua forma mais imediata a contradição fundamental do sistema capitalista: a que se dá entre forças produtivas e relações de produção/propriedade. Ao chegar a um certo nível, o desenvolvimento das primeiras põem inevitavelmente em crise as segundas. As mesmas corporações que vendem samplers, fotocopiadoras, scanners e masterizadores controlam a indústria global do entretenimento, e se descobrem prejudicadas pelo uso de tais instrumentos. A serpente morde sua cauda e logo instiga os deputados para que legislem contra a autofagia.

A conseqüente reação em cadeia de paradoxos e episódios grotescos nos permite compreender que terminou para sempre uma fase da cultura, e que leis mais duras não serão suficientes para deter uma dinâmica social já iniciada e envolvente. O que está se modificando é a relação entre produção e consumo da cultura, o que alude a questões ainda mais amplas: o regime de propriedade de produtos do intelecto geral, o estatuto jurídico e a representação política do "trabalho cognitivo" etc.

De qualquer modo, o movimento real se orienta a superar toda a legislação sobre a propriedade intelectual e a reescrevê-la desde o início. Já foram colocadas as pedras angulares sobre as quais reedificar um verdadeiro "direito dos autores", que realmente leve em conta como funciona a criação, quer dizer, por osmose, mistura, contágio, "plágio". Muitas vezes, legisladores e forças da ordem tropeçam nessas pedras e machucam os joelhos.

A open source e o copyleft se estendem atualmente muito além da programação de software: as "licenças abertas" estão em toda parte, e tendencialmente podem se converter no paradigma do novo modo de produção que liberte finalmente a cooperação social (já existente e visivelmente posta em prática) do controle parasitário, da expropriação e da "renda" em benefício de grandes potentados industriais e corporativos.

A força do copyleft deriva do fato de ser uma inovação jurídica vinda de baixo que supera a mera "pirataria", enfatizando a *pars construens* do movimento real. Na prática, as leis vigentes sobre o copyright (padronizadas pela Convenção de Berna de 1971, praticamente o Pleistoceno) estão sendo pervertidas em relação a sua função original e, em vez de obstacularizá-la, se convertem em garantia da livre circulação. O coletivo Wu Ming - do qual faço parte - contribui a esse movimento inserindo em seus livros a seguinte locução (sem dúvida aperfeiçoável): "Permitida a reprodução parcial ou total da obra e sua difusão por via telemática para uso pessoal dos leitores, sob condição de que não seja com fins comerciais". O que significa que a difusão deve permanecer gratuita... sob pena de se pagar os direitos correspondentes.

Para quem quiser saber mais, a revista New Scientist ofereceu recentemente um excelente quadro da situação em um longo artigo, publicado por sua vez sob "licença aberta" (<http://www.newscientist.com/hottopics/copyleft/copyleftart.jsp>).

Eliminar uma falsa idéia, substituí-la por uma justa. Essa vanguarda é um saudável "retorno ao antigo": estamos abandonando a "cultura de massas" da era industrial (centralizada, normatizada, unívoca, obsessiva pela atribuição do autor, regulada por mil sofismas) para adentrarmos em uma dimensão produtiva que, em um nível de desenvolvimento mais alto, apresenta mais do que algumas afinidades com a cultura popular (excêntrica, disforme, horizontal, baseada no "plágio", regulada pelo menor número de leis possível).

As leis vigentes sobre o copyright (entre as quais a preparadíssima lei italiana de dezembro de 2000) não levam em conta o "copyleft": na hora de legislar, o Parlamento ignorava por completo sua existência, como puderam confirmar os produtores de software livre (comparados sic et simpliciter aos "piratas") em diversos encontros com deputados.

Como é óbvio, dada a atual composição das Câmaras italianas, não se pode esperar nada mais que uma diabólica continuidade do erro, a estupidez e a repressão. Suas senhorias não se dão conta de que, abaixo da superfície desse mar em que eles só vêem piratas e barcos de guerra, o fundo está se abrindo. Também na esquerda, os que não querem aguçar a vista e os ouvidos, e propõem soluções fora de época, de "reformismo" tímido

(diminuir o IVA\* do preço dos CDs etc.), podem se dar conta demasiado tarde do maremoto e serem envolvidos pela onda.

\* Imposto sobre o Valor Adjunto.



Wu Ming Foundation: [www.wumingfoundation.com](http://www.wumingfoundation.com)

Fonte: Site da coleção Baderna ([www.baderna.org](http://www.baderna.org)).

## **CRIAR E COMPARTIR**

Rafael Evangelista

Inspirada pelo software livre e pela idéia do copyleft, a Creative Commons oferece alternativas para autores como Gilberto Gil, que vivem do trabalho intelectual mas não querem reduzi-lo à condição de mercadoria

Um debate ainda desconhecido no Brasil opõe o ministro e compositor Gilberto Gil à sua gravadora, a Warner. A disputa envolve algo muito mais importante que cifras em contratos. Gil participa do esforço para levar adiante a Creative Commons, uma rede mundial de autores que buscam alternativas para viver de suas obras, sem transformá-las em exclusividade da indústria cultural. Lawrence Lessig, professor de Direito da Universidade de Stanford e um dos “pais” da Creative Commons, descreveu a polêmica num artigo para o jornal norte-americano Chicago Tribune, cujo trecho principal está reproduzido abaixo.

“Gil nos pediu para desenvolver uma nova licença, porque queria que parte de sua produção musical fosse lançada sob outras regras. (...) A proposta que elaboramos diz: ‘Você está autorizado a usar meu trabalho, a tirar uma amostra (sample) dele com propósitos criativos, e mesmo a samplear meu trabalho com fins comerciais. Você pode fazer tudo isso sem contratar um advogado ou mesmo falar comigo. O que você não está autorizado a fazer é copiar meu trabalho e distribuí-lo’. (...) A Warner disse: ‘de jeito nenhum’. Ele retrucou: ‘Por que? Que razão pode haver para não fazê-lo? Isso pode inspirar uma nova chama de criatividade em torno de meu trabalho’. Mas as gravadoras, ainda presas a sua mentalidade, disseram: ‘Nós precisamos ter controle absoluto sobre tudo’ ”.

O novo auê entre a voz do dono e o dono da voz é parte de um movimento mais amplo. Enquanto a indústria da música e do cinema preocupa-se em processar usuários que trocam obras pela internet, o Creative Commons – um grupo baseado em Stanford mas ramificado por todo o mundo – busca alternativas inspiradas no compartilhamento de arquivos. As propostas lançadas pela rede abrangem todo tipo de criação intelectual: músicas e vídeos, mas também páginas de internet, livros, artigos científicos. O Creative Commons pesquisa e oferece licenças em que a tônica deixa de ser “todos os direitos reservados” e se transforma em “alguns direitos reservados”.

### **Direitos ou privilégios?**

Os frutos começam a aparecer. O trabalho da Creative Commons já permite que autores intelectuais possam encontrar outras saídas para a difusão de seu trabalho. Não é mais preciso escolher entre o restritivo copyright - que torna os produtos culturais cada vez mais caros e elitizados - e a colocação da obra em domínio público (que, na prática, significa abdicar de seus direitos). Com os modelos de licença criados, é possível que as obras tenham sua cópia permitida, mas sua comercialização ou sua alteração restringidas. Também se permite que trabalhos derivados de um original sejam autorizados, desde que mantenham o mesmo tipo de licenciamento. No Brasil e em quase todo o mundo, o trabalho artístico é automaticamente objeto de copyright, a menos que o autor se manifeste em contrário.

Criado inicialmente para proteger os direitos dos autores, este tipo de “direito” transformou-se na principal fonte de lucro das corporações de mídia. Foram elas os principais lobistas em favor da Lei “Sonny-Bono”, promulgada em 1998 pelo então presidente dos EUA, Bill Clinton. Ela prorrogou por mais 20 anos a vigência de direitos autorais sobre obras artísticas. Antes, os herdeiros de um autor tinham direitos sobre a obra por

50 anos após a sua morte. No caso de trabalhos de autoria coletiva (e propriedade corporativa), a proteção passou de 75 anos para 95 anos. Sem a “Sonny Bono”, personagens como o Mickey já teriam se tornado de domínio público.

### Por uma ciência livre

Um dos mais novos projetos da Creative Commons busca agora criar uma licença menos restritiva para os trabalhos científicos. De acordo com a proposta inicial do Science Commons, um projeto desse tipo é necessário devido ao endurecimento das leis de patentes, às crescentes parcerias das universidades com o setor privado e aos contratos de confidencialidade que os cientistas têm sido obrigados a assinar.

O mesmo princípio de compartilhamento das informações científicas está presente no Public Library of Science, um portal de revistas científicas livres, mas publicadas com o mesmo rigor das revistas tradicionais. Lawrence Lessig é, também aqui, um dos líderes. Por enquanto, a única revista publicada é a PLoS Biology, mas já está sendo anunciada uma publicação similar para a área de medicina. Todos os artigos estão sob uma licença chamada Creative Commons Attribution License (Licença de Atribuição da Creative Commons), pela qual são permitidas a cópia, distribuição, uso comercial e derivação em outros trabalhos, desde que seja mantida a atribuição da autoria.

### Batalha contra o sistema

As novas iniciativas contra a ditadura do copyright tendem a esquentar uma batalha que será cada vez mais ruidosa, porque está relacionada à idéia de bens comuns da humanidade - rejeitada de forma virulenta pelo sistema de mercado. Nos EUA, a Associação da Indústria da Música (RIAA, pela sigla em

inglês) e sua equivalente para o setor de filmes (MPAA) já processaram milhares de internautas pelo compartilhamento de obras por meio da internet, que violaria os direitos autorais. “Há uma guerra por aí e são nossos filhos que são chamados de terroristas”, declarou Lawrence Lessig. Em seu último livro, *Free Culture*, ele conta a história de um dos alvos de processo da RIAA, Jesse Jordan, cujo “crime” foi construir uma ferramenta de busca para a rede interna de sua universidade, capaz de listar milhares de arquivos disponíveis nos computadores da universidade.

O campo em favor da livre circulação de idéias também se mobiliza. A Creative Commons é um desdobramento da Licença Pública Geral (GLP, General Public Licence), criada há anos por Richard Stallman, líder do software livre. A GLP pressupõe quatro liberdades principais para que um programa de computador seja livre: de cópia, de alteração, de execução e de distribuição. Tudo isso com a manutenção dos créditos e dos direitos para o autor. O Brasil já adotou uma adaptação da licença da Creative Commons. Trata-se da CC-GNU GLP, que dá respaldo jurídico ao software livre no país.

### Mais:

[\*Creative Commons\*](#): Para conhecer em detalhes o projeto, visite seu espaço na internet.

[\*Free Culture\*](#): O livro mais recente de Lawrence Lessig (por enquanto, na versão original em inglês) está totalmente disponível, em formato pdf.

[Biblioteca Pública de Ciência](#) o portal de revistas científicas livres (em inglês).

[Licença do software livre no Brasil](#), o instrumento jurídico que dá respaldo à comunidade de programadores livres no país.

Fonte: Porto Alegre 2003 ([www.portoalegre2003.org](http://www.portoalegre2003.org)).

## ENTREVISTA COM O RE:COMBO PARA A REVISTA TRÓPICO

([www.uol.com.br/tropico/](http://www.uol.com.br/tropico/))

Giselle Beiguelman



Uma das grandes potencialidades da internet ainda é a reconfiguração do conceito de autoria, não só do ponto de vista jurídico, no que se refere à propriedade intelectual, mas também cultural, no que tange a novos repertórios de criação.

Dia a dia surgem novos coletivos que merecem esse nome não porque pretendem ser mais contemporâneos que os grupos, mas por se articularem de formas distintas, sem pressupor hierarquia de funções, centralidade administrativa ou metas únicas.

A onda, lançada com o Critical Art Ensemble ainda no século passado (hehehe), em meados dos anos 90, pegou e hoje aponta para a disseminação de parâmetros alternativos de produção e distribuição cultural, como os que norteiam o brasileiríssimo Re:combo.

Coletivo formado por músicos, artistas plásticos, engenheiros de software, DJs, professores e acadêmicos, desenvolve projetos de arte digital e música de forma descentralizada e colaborativa.

As atividades se desenrolam a partir de cidades brasileiras e de outros países, recebendo imagens e sons via web e visam, na teoria e na prática, operar um discurso crítico sobre a internet comercial e a estrutura da indústria cultural.

Os conceitos ideológicos do projeto são o princípio de recombinação aliado à estrutura funcional e estética dos Combos de Jazz e à intertextualidade, explica o pernambucano h.d. mabuse, um dos pioneiros do Re:combo.

Envolvido até o último fio de cabelo na missão “call for noise” (chamada para o barulho) que resultará em uma apresentação do coletivo no Itaú Cultural, em outubro, dando início às atividades dos contemplados pelo prêmio Transmídia, mabuse conversou com Trópico a respeito do Re:combo, do projeto “call for noise” e de novas condições de criação digital que prescindem da noção de propriedade intelectual.

**Como você definiria o projeto Re:combo?**

mabuse: Re:combo é um projeto multimídia de produção colaborativa audiovisual. Nós estamos interessados na idéia de uma performance pública que funcione como um grande fluxo de sons, imagens, loops e vídeos, livre das burocracias do mundo pop de set lists, mapas de palco e limites de tempo.

Re:combo acredita que a tradicional fórmula de "artistas no palco / público na platéia" não se encaixa nos novos caminhos da música / arte eletrônica. É por isso que pode se dizer que é também uma rádio. Assim como no rádio, no Re:combo as ondas e fluxos de sons extrapolam o limite físico, o território ocupado pela apresentação.

#### **Qual é o objetivo do Re:combo?**

mabuse: Desde outubro de 2001 o Re:combo vem discutindo, através da música, os caminhos e definições da propriedade intelectual, defendendo sempre a generosidade intelectual em detrimento dessa visão antipática de propriedade.

Outro motor do projeto é conseguir dar um uso adequado à internet. Com a entrada da web comercial perdeu-se, praticamente, a verdadeira função da rede: o trabalho colaborativo à distância.

Com o Re:combo, pessoas espalhadas pelo mundo juntam-se ao projeto, pela internet, e interferem na música que será apresentada "in loco", refinando assim a idéia de trabalho colaborativo e descentralizado.

#### **Em que medida ela é uma crítica à indústria fonográfica?**

mabuse: A crítica maior é relativa ao conceito de propriedade intelectual, que é o mal maior que leva à indústria fonográfica e sua relação absurda com o artistas. Como está publicado no primeiro manifesto: "Tendo consciência que o direito autoral foi criado pelos editores de livros durante a revolução trazida por Gutenberg, o Re:combo entende que editores de livros, música e afins vêm enganando gerações e mais gerações de autores, falando do direito inalienável pelo usufruto da venda de suas peças 'únicas' (com uma módica parcela sendo enviada para os cofres das empresa, claro)".

#### **Quantas pessoas participam do coletivo?**

mabuse: Hoje, o Re:combo conta com mais de 35 pessoas, entre músicos, artistas plásticos, designers, professores de história, engenheiros de software, geólogos, DJs e profissionais de vídeo.

Todos os projetos desenvolvidos pelo coletivo são passados e disponibilizados pela internet para quem estiver com mais oportunidade/vontade de executar a tarefa. "Células" de áudio e vídeo produzem material ao mesmo tempo em cidades tão distantes quanto João Pessoa, São Paulo, Recife, Caruaru e Belo Horizonte.

#### **Depois do "call for noise" e do recebimento dos arquivos, o que é feito até o momento da transmissão em um lugar específico?**

mabuse: Esses arquivos são incorporados no software de composição e acionados no evento e através da web. Esse software está sendo

desenvolvido por nós (pela “célula” de engenheiros de software e designers de interface ), a partir Director (produto da Macromedia), e é um aplicativo web. Ele funciona de uma forma parecida com um software seqüenciador, os arquivos do “call for noise” serão "carregados" no software e qualquer pessoa que entrar no site poderá compor e criar “seus” samples.

O resultado das composições é veiculado na web, através do site, e nas apresentações físicas com alguns dos membros do Re:combo.

### **Qual a relação do Re:combo com a filosofia inicial do Napster?**

mabuse: Para o Re:combo o fenômeno P2P (pessoa a pessoa) é importante como mais uma ferramenta de divulgação da música. Durante a Copa do Mundo, por exemplo, MC5 ficava monitorando, de seu computador em Belo Horizonte, o número de pessoas que fazia download da música "Delírio Ufanista (Brasil Dub Gol)", criação disponível no site do coletivo. É um tipo de relação com o público que não era sequer imaginável para os artistas, antes da onda Napster...

### **Os pioneiros do coletivo estiveram diretamente envolvidos com o movimento manguebeat. O que Re:combo herdou do manguebeat?**

mabuse: O gosto pela mistura (de ritmos, conceitos, estéticas...), o apreço pela cultura popular de todo Brasil e a intimidade com as tecnologias do low-tech à ciência mais abstrata.

### **Alguém já quis processar vocês?**

mabuse: Re:combo não utiliza samples que não sejam produzidos por nós ou declaradamente liberados para o uso. A discussão sobre

"samplers/pirataria" é vista pelo coletivo como uma discussão estéril. Existem temas mais importantes para debatermos.

### **O autor morreu?**

mabuse: Não :). O que vemos é o ressurgimento do autor generoso, o Homero que foi vários homens e mulheres. O que vai para o caminho da morte certa é o editor como atravessador e parasita do autor, os direitos autorais ou copyrights (direitos de cópia) que funcionam hoje como uma força restritiva ao processo de criação intelectual.

Em síntese, somos a favor do copyleft (deixar copiar) em prol da diversidade de produção.

Publicado originalmente na Trópico ([www.uol.com.br/tropico/](http://www.uol.com.br/tropico/)).

Giselle Beiguelman é professora do curso de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Autora de "A República de Hemingway" (Perspectiva), entre outros. Desde 1998 tem um estúdio de criação digital (desvirtual - [www.desvirtual.com](http://www.desvirtual.com)) onde são desenvolvidos seus projetos, como "O Livro Depois do Livro", "Content=No Cache" e "Wopart". É editora da seção "Novo Mundo", de Trópico.

Fonte: Re:combo ([www.recombo.art.br](http://www.recombo.art.br)).

Imagem: Wired ([www.wired.com](http://www.wired.com)).

## ENTROPIA SOCIAL E RECOMBINAÇÃO

Bifo (Franco Berardi)

*A ressurgente questão dos intelectuais esconde o problema contemporâneo do "O que fazer?"(1), o problema da auto-organização do trabalho cognitivo.*

.....

A questão dos intelectuais recupera espaço na discussão da esquerda italiana. Mas a questão está mal posta, e a própria palavra (intelectual) elabora de maneira muito inadequada a geografia sócio-mental contemporânea.

Lênin relacionou à figura do intelectual o problema do que fazer, da direção política da ação coletiva. Os intelectuais não são uma classe social, eles não têm interesses sociais específicos para sustentar. Eles são geralmente a expressão do ganho parasitário e podem realizar escolhas "puramente intelectuais", fazendo-se vias da consciência revolucionária. Neste sentido, eles são o que há de mais semelhante ao puro devir do espírito, ao desenvolvimento hegeliano da auto-consciência.

Por outro lado, os operários, enquanto portadores de um interesse social homogêneo, não podem passar da fase puramente econômica (o "em si" hegeliano do ser social) para a fase política consciente (o "por si" da auto-consciência) somente através da forma política do partido, que incorpora e transmite a herança filosófica (o proletariado como herdeiro da filosofia clássica alemã).

Em Gramsci a reflexão sobre os intelectuais torna-se mais articulada, e se aproxima de uma formulação materialista do caráter orgânico da relação entre o intelectual e a classe operária. O partido, de qualquer modo, é concebido, em toda a tradição comunista, como o intelectual coletivo. O intelectual da tradição moderna (aquele que ainda não foi posto a serviço da rede digital) só pode ter acesso à dimensão coletiva através do partido.

A ruptura produzida pelo operáismo italiano (que eu prefiro chamar de composicionismo, pelo relevo que é dado à questão da composição de classe) se funda sobre um abandono da noção leninista do partido como intelectual coletivo, e da própria noção de intelectuais que é substituída por aquela (marxista, mas não engelsiana nem leninista) do *general intellect* (2). Não me parece que uma reflexão satisfatória sobre a superação da noção leninista de partido e da noção gramsciana de intelectual tenha sido conseguida.

Se quisermos definir hoje um "o que fazer" para nossos tempos, devemos concentrar a atenção na relação entre a função cognitiva no trabalho social complexo e movimentos que organizem formas de autonomia produtiva e comunicativa.

Ao livro de Hardt e Negri (3) (declaradamente) falta uma teoria de ação, e esta é uma limitação dele. A noção de "multidão" não tem, (IMHO) (4), um poder ativo, organizador, menos ainda uma função "subjativante".

A noção de multidão descreve a tendência dissolutiva, a entropia que se difunde em todo sistema social, e que torna impossível ("assintótico",

infinito, interminável) o trabalho do poder, mas também o trabalho da organização política.

Precisamos individuar uma função recombinante, e isto encontramos na função cognitiva que atravessa o conjunto da produção social.

O trabalho intelectual não existe mais como uma função social separada do trabalho social total, mas se torna função transversal, criação das interfaces tecnolinguísticas para as quais é dada a fluidez do processo social e, desse modo, poder recombinante (onde recombinar não quer dizer subverter, depor, autenticar e revelar, mas significa muito mais concretamente montar elementos de conhecimento de acordo com um traçado diferente daquele do lucro e do capital).

A resposta ao corrente “o que fazer” é política num sentido muito particular. Na verdade, ela não consiste na criação de um partido, de uma organização externa ao social capaz de dirigi-lo ou governá-lo. A resposta consiste em dar forma à específica prática de conhecimento conforme modelos epistêmicos autônomos, conforme os modelos epistêmicos éticos que entrelacem esse nível específico de conhecimento.

O programador deve ser um programador, o médico deve ser um médico, o bio-engenheiro deve ser um bio-engenheiro e o arquiteto deve ser um arquiteto, enquanto na visão leninista cada um tinha de ser um revolucionário profissional, e isso significava trazer de fora a consciência revolucionária para os operários.

Mas o programador, o engenheiro, o médico, e o arquiteto devem em primeiro lugar reorientar sua própria ação de conhecimento, modificar a função e a estrutura do próprio campo de conhecimento específico e do próprio campo específico de ação produtiva.

Parece-me que juntamos uma grande quantidade de elementos úteis para a elaboração de um “manifesto dos trabalhadores do conhecimento (que não devem ser chamados assim)”. Mas a hesitação que nos aflige refere-se propriamente ao método.

Não queremos um manifesto “declarativo”, por que isto nos lembra muito o voluntarismo leninista, a declaração que apela para uma ação externa ao que está dito.

Queremos, ao contrário, um manifesto que seja como um software, ou como um código genético. Uma declaração que seja paradigma, que seja contagiosa e ao mesmo tempo cadeia enunciativa recombinante.

Exageramos com as pretensões, as expectativas, as intenções? Talvez sim, mas vale a pena por que as intenções não são apenas intenções, em si mesmas, mas disposições para existir.

Notas do Tradutor

1. “O que Fazer?” é um livro de Lênin sobre os intelectuais. Versão em português em : [www.marxists.org/portugues/lenin/1902/quefazer/](http://www.marxists.org/portugues/lenin/1902/quefazer/)

2. *General Intellect*, ou “intelecto coletivo”, é o termo teorizado por Karl Marx no *Grundrisse*, para se referir a um momento no desenvolvimento do

processo produtivo do capital em que o conhecimento se torna *força produtiva imediata*. Este, por sinal, é o mote dos estudiosos italianos do pós-fordismo, como Maurizio Lazzarato, Antonio Negri ou o próprio Bifo. A era do trabalho imaterial, este novo mundo produtivo, é, conforme Negri, “um mundo de inteligências cooperantes, de conhecimento disseminado e criativo”(Folha de São Paulo, 22 de novembro de 1998).

3. O livro a que Bifo se refere é "Império", de Michael Hardt e Antonio Negri, Ed. Record.

4. (IMHO) – In My Humble Opinion : gíria comum em foruns de discussão, significando “em minha modesta opinião”, usada quando alguém deseja exprimir uma opinião e gosta de se manter modesto.

Tradução do inglês por Ricardo Rosas

Fonte : Make World ([www.make-world.org](http://www.make-world.org))

Original em italiano no site Rekombinant ([www.rekombinant.org](http://www.rekombinant.org)).

## IMAGINE UM MUNDO SEM COPYRIGHT

Joost Smiers e Marieke van Schijndel



AMSTERDAM - O copyright já foi uma maneira de garantir uma renda decente aos artistas. Além de nos perguntarmos se ele realmente funcionou nesse sentido – a maioria dos artistas nunca receberam um centavo do sistema de copyright – temos de admitir que ele serve a um propósito completamente diferente no mundo contemporâneo. O copyright agora é a ferramenta usada pelas indústrias editoriais e de cinema, imagem e música para controlar seus mercados.

Essas indústrias decidem se os materiais sobre os quais elas passaram a mão devem ou não ser usados por outros. E se elas permitirem o uso, decidem as condições e o preço. As legislações européia e americana estendem esse privilégio para nada menos que 70 anos após a o falecimento do autor original. Quais as conseqüências? A privatização de uma parcela cada vez maior das nossas expressões culturais, por que é precisamente isso que o copyright faz. Nosso direito democrático à liberdade de trocas culturais e artísticas está sendo levado embora aos poucos, mas veementemente.

É também inaceitável que nós tenhamos que consumir as criações culturais exatamente da maneira que eles nos apresentam, e que nós não possamos mudar nenhum detalhe. Nós temos portanto todo o direito de pensar em uma alternativa viável ao copyright.

Ao mesmo tempo, um desenvolvimento fascinante está acontecendo diante dos nossos olhos. Milhares de pessoas trocando músicas e filmes pela Internet se recusam a aceitar que mega empresas possam possuir, por exemplo, milhões de melodias. A digitalização está corroendo os fundamentos do sistema de copyright.

Qual seria uma alternativa de copyright? Para chegar nela, primeiramente teríamos que reconhecer que artistas são empresários. Eles tomam iniciativas como fazer manualmente um determinado trabalho e oferecê-lo ao mercado. Os produtores tomam a iniciativa de empregar artistas. Essas iniciativas têm algo em comum: correm riscos enquanto negócios.

O que o copyright faz é exatamente limitar esses riscos. O empreendedor cultural recebe o direito de erguer uma barreira de proteção em torno do seu trabalho, que é explorado por um período indefinido de tempo. Essa proteção também cobre qualquer coisa que se pareça com o trabalho de um jeito ou de outro. Isso é bizarro.

Nós precisamos nos lembrar de que todo trabalho artístico – seja uma novela, uma música ou um filme estrelando Arnold Schwarzenegger – compõe a maior parte de seu conteúdo do trabalho de outros e do domínio público. Originalidade é um conceito relativo. Em nenhuma outra cultura no mundo, a não ser na ocidental contemporânea, uma pessoa pode se intitular como proprietária de uma melodia, imagem ou palavra. É portanto um exagero permitir o que copyright tem a oferecer: proteções de longo alcance, títulos de propriedade e exclusão de risco. Devemos nos perguntar se essa proteção é realmente necessária para o processo de expansão da criação artística. Nossa proposta, que envolve três passos, irá demonstrar que não.

O que pode substituir o copyright? Em primeiro lugar, um trabalho terá que correr riscos no mercado por sua conta, sem a proteção exagerada oferecida pelos copyrights. Afinal, o primeiro a chegar no mercado tem a vantagem do tempo e da atenção.

O que é interessante nessa proposta é que ela dá um golpe fatal em alguns monopolistas culturais que auxiliados pelo copyright, usam suas estrelas, blockbusters e best-sellers para controlar o mercado e desviar a atenção do trabalho de outros artistas. Isso é problemático para a nossa sociedade, onde temos uma grande necessidade de pluralidade de expressões artísticas.

Como esse golpe fatal funcionaria? Se a proteção que o copyright oferece não existisse mais, nós poderíamos explorar livremente todas as expressões artísticas existentes e adaptá-las de acordo com nosso próprio discernimento. Isso criaria uma situação desagradável para os monopolistas culturais, pois não os incentivaria a prosseguir com seus investimentos ultrajantes em livros, filmes, camisetas e qualquer merchandising associado a um produto cultural. Por que eles continuariam investindo se não

pudessem mais controlar os produtos a longo prazo?

A dominação do mercado cultural seria então tirada das mãos dos monopólios culturais, e a competição econômica e cultural entre os diversos artistas poderia mais uma vez seguir seu curso.

Isso ofereceria novas perspectivas para muitos artistas. Eles não seriam mais escondidos do olhar do público e muitos deles poderiam, pela primeira vez, viver do seu trabalho. Afinal, eles não iriam mais ter que desafiar o domínio mercadológico dos gigantes culturais. O mercado seria normalizado.

Porém, algumas expressões artísticas demandam investimentos iniciais consideráveis. Esta é a segunda situação para a qual devemos encontrar uma solução. Pense em filmes ou romances. Nós propomos que quem corre o risco – o artista, o produtor ou o patrocinador – receba por esses tipos de trabalho um usufruto de um ano, ou o direito de se beneficiar dele.

Isso permitiria ao empreendedor recuperar seus investimentos. Ainda seria uma decisão individual investir ou não na produção de um filme, por exemplo, mas ninguém teria os direitos para explorar aquele trabalho artístico por mais de um ano. Quando esse período vencesse, qualquer pessoa poderia lidar com aquele produto como desejasse.

A terceira situação para a qual precisamos achar uma solução é quando uma determinada criação artística tem poucas chances de se desenvolver em um mercado competitivo, nem mesmo com o usufruto de um ano. Em alguns casos, seria uma questão de tempo até o público aprender a apreciar aquele trabalho, mas nós ainda achamos que sob a perspectiva da Diversidade Cultural, esses trabalhos devem existir. Para situações assim, seria necessário criar um espectro generoso de subsídios e outras medidas de incentivo, por que enquanto comunidade, nós devemos ser responsáveis

por oferecer uma chance justa a todos os tipos de expressões artísticas.

Os monopolistas culturais querem desesperadamente que nós acreditemos que sem o copyright, nós não teríamos criações artísticas e entretenimento. Isso não faz sentido. Nós teríamos mais, e bem diversificadas.

Um mundo sem copyright é fácil de imaginar. Um mercado em que a produção cultural fosse acessível a todos seria novamente restabelecido. Um mundo sem copyright ofereceria a garantia de boas rendas para muitos artistas, e protegeria o domínio público do conhecimento e da criatividade. E o público teria aquilo a que tem direito: um menu variado e rico de alternativas artísticas.

06/04/2006

Tradução de André Fonseca

*Joost Smiers, autor de "Artes sob Pressão", é professor de Ciências Políticas das Artes na Utrecht School of the Arts, Holanda. Marieke van Schijndel é consultora política e publicitária. Este artigo reflete suas opiniões pessoais.*

Fonte: Cultura e Mercado ([www.culturaemercado.com.br](http://www.culturaemercado.com.br)).

## ISUMMIT 2006, CREATIVE COMMONS E CORY DOCTOROW

Cristiano Dias



Para entender bem o que é o movimento iCommons e sua cara jurídica, as licenças Creative Commons, talvez seja melhor começar pelo fim do iSummit, evento realizado pela entidade entre os dias 23 e 25 de junho no Rio de Janeiro. Depois de três dias de palestras e *workshops*, todos os participantes do evento subiram ao terraço do hotel Marriot, em plena praia de Copacabana, onde Joi Ito, *chairman* do iCommons, fez um brinde. "Eu estou aqui em cima desta mesa fazendo este brinde só porque alguém precisava subir aqui. Mas o brinde é para vocês todos que constroem um mundo usando nossas ferramentas."

O novo mundo, globalizado e conectado, enfrenta mais um desafio para a integração, os direitos autorais sobre criações artísticas e intelectuais ao redor do mundo. Segundo o modelo de *copyright* capitaneado pelos EUA e pela OMPI (Organização Mundial da Propriedade Intelectual), tudo que é produzido nos países membros da organização é coberto por direitos autorais totais e irrestritos. A cópia, exibição e alteração de qualquer conteúdo deve ser autorizada previamente pelo seu "dono", que muitas vezes nem é o próprio autor mas, sim, entidades detentoras de direitos

autorais, que vivem da exploração destas licenças. Tudo é um contrato, mesmo quando não há um contrato. "A lei brasileira vai nesta linha internacional, dizendo que todo conteúdo está protegido até disposição ao contrário" – conta Ronaldo Lemos, professor da FGV e coordenador do Creative Commons no Brasil – "Se você coloca uma foto em um *fotolog*, eu posso pegar essa foto e usar? Pela lei atual, não. Mas isso vai de encontro ao conceito básico da Internet, que é o da troca e do compartilhamento. Por isso o Creative Commons é um conjunto de ferramentas legais que podem ser facilmente usadas por quem deseja dar um ou outro uso mais livre para suas obras."

Contratos de direitos de uso são coisas complexas demais para um simples autor ou artista. Mas até o surgimento do Creative Commons cada pequeno produtor só tinha duas escolhas: ir na solução padrão de "todos os direitos reservados" ou contratar os serviços de um especialista em direitos autorais, o que acabava sendo impraticável. Foi quando um grupo de especialistas e entusiastas, capitaneado pelo professor de direito da Universidade de Stanford Larry Lessig, criou em 2001 as licenças Creative Commons, que podem ser utilizadas livremente por quem quiser em todo o mundo. Com uma rápida visita ao *site*, o criador de conteúdo responde a algumas perguntas simples como "você autoriza o uso de sua obra para fins comerciais?" e recebe a licença correta para sua intenção, no seu idioma natal. E é justamente nesta escolha que está uma das belezas do Creative Commons, a noção de que cada um tem seu próprio conceito de liberdade. Enquanto outras licenças como a GNU Public License, do mundo do *software*, é bem específica quanto ao que pode e não pode ser feito, um autor Creative Commons pode permitir um determinado uso de sua obra e outro pode escolher não liberar este uso.

Então por que o Brasil, um país de analfabetos, deve se preocupar com direitos autorais, licenças de uso e outras complicações de advogados?

Justamente porque como as empresas de direitos autorais estão, em sua maioria, nos países desenvolvidos, são nossos autores os mais afetados pelas leis restritivas. Cory Doctorow, escritor canadense e membro do *Boing Boing*, um dos *blogs* mais lidos do mundo, dispara: "Seu ministro da cultura, Gilberto Gil, queria lançar sua obra sob o Creative Commons, mas a Time Warner não deixou. Por que a Time Warner está dizendo ao ministro da cultura do Brasil se sua arte pode ou não pode ser usada pelo povo brasileiro para criar novas obras de arte?". Doctorow faz um paralelo com uma política ainda viva na memória brasileira: "Um bibliotecário de Uganda uma vez me disse que os tratados de direitos autorais de hoje são como as políticas monetárias do FMI de outrora. O FMI ia aos países em desenvolvimento e dizia 'você tem que privatizar seu abastecimento de água e vender para empresas estrangeiras'. Mas os países que seguiram as recomendações do FMI não se desenvolveram. Então, na medida em que os países seguirem as políticas e tratados da OMPI e tratados de comércio com os EUA, vão se colocar numa posição onde estarão vendendo seus interesses nacionais." Ele ainda completa: "O Brasil precisa ditar suas próprias regras. Os americanos formaram sua base de conhecimento em cima do que hoje se chama pirataria. Os editores pagavam Mark Twain vendendo livros de Charles Dickens sem pagar pelos direitos autorais!"

Mas oferecer ferramentas para que os criadores de conteúdo possam compartilhar suas obras é só o primeiro passo, concordam Lemos e Doctorow. É preciso repensar as leis de direito autoral. "Algumas pessoas dizem que a maconha é a porta de entrada para outras drogas" – explica Cory Doctorow – "Não vem ao caso se isso é ou não verdade, mas eu acho que o Creative Commons é a porta de entrada para o *copyright*, para a compreensão do que é um bom sistema de direitos autorais e uma luta por ele". Uma das chaves está na chamada cláusula de *fair use*, que muda de país para país mas que dita, basicamente, que uma obra pode ser usada em certos usos como os de crítica, paródia, comentário, notícia, ensino, etc.

mesmo que o autor da obra não autorize seu uso. "Essa é a base da cultura, pessoas criando em cima do trabalho de outras. Os interesses comerciais das empresas detentoras dos direitos não podem ter precedência sobre a cultura." – finaliza Doctorow.

(Este texto está disponível sob licença Creative Commons: <http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/br>)

Fontes: Digestivo Cultural ([www.digestivocultural.com](http://www.digestivocultural.com))

Cultura e Mercado ([www.culturaemercado.com.br](http://www.culturaemercado.com.br)).

## KLF CONTRA A INDÚSTRIA MUSICAL - Uma breve biografia do Kopyright Liberation Front

John Bush

Mais do que qualquer banda pop na história, o KLF saqueou a indústria musical e se deu bem – como nos mostra o seu próprio guia para criação de singles de sucesso, "The Manual". Bill Drummond e Jimi Cauty aplicaram as táticas de choque-terrorismo punk ao acid house do final dos anos 80 e se tornaram uma das bandas britânicas de maior vendagem (gravando também como The JAMs e The Timelords) até se aposentarem em 1992, quando a dupla então destruiu todo o seu catálogo – uma perda em potencial de milhões de libras – e declararam que não gravariam outro álbum até que a paz fosse declarada em todo o mundo.

Filho de um pastor escocês, Bill Drummond (nascido em 29 de abril de 1953 na África do Sul) fugiu de casa para se tornar um pescador, antes de se matricular em uma escola de arte de Liverpool no final dos anos 70. Ele se envolveu com a cena punk local, e em 1977 formou uma banda punk de curta existência, Big Japan, com Holly Johnson (mais tarde membro do Frankie Goes to Hollywood) e Ian Broudie (The Lightning Seeds). Um ano mais tarde, Drummond ajudou a fundar o selo Zoo (com Dave Balfe), atuando como empresário e produtor do Teardrop Explodes e do Echo & The Bunnymen no começo dos anos 80. Após ambas as bandas deixarem a Zoo para assinarem com grandes gravadoras, Drummond fez o mesmo e entrou para a WEA como empresário; lá ele assinou as bandas Strawberry Switchblade, Zodiac Mindwarp, The Proclaimers e Brilliant. Abandonou a carreira em 1986 e lançou, um ano depois, um álbum solo (The Man, pela Creation Records). O álbum foi uma despedida satírica da música, dando voz à esperança de Drummond de nunca mais se envolver com a indústria novamente.



Com apenas seis meses de sua aposentadoria, Drummond decidiu fazer um disco de hip-hop. Chamou um velho amigo, Jimi Cauty, da banda Brilliant, para ajudá-lo com a produção e a parte tecnológica. Uma semana depois, a dupla – batizada The Justified Ancients of Mu Mu, ou The JAMs – gravou "All You Need Is Love", uma colagem lotada de samples. O single, lançado em maio, foi seguido um mês depois pelo álbum de estréia dos JAMs – 1987 (What The Fuck Is Going On?) – que continuou com a pirataria sônica, com longas passagens roubadas dos Beatles, Led Zeppelin e ABBA, entre outros. Naturalmente, o ABBA se opôs à sampleagem, e em setembro a Sociedade de Proteção ao Copyright (CPS) exigiu que todas as cópias do disco fossem recolhidas e destruídas. Ao invés disso, Drummond e Cauty viajaram para a

Suécia, na esperança de que um encontro pessoal com o ABBA pudesse resolver a situação. Impedidos de entrar no estúdio da banda em Estocolmo, a dupla decidiu voltar para a Inglaterra, parando apenas para queimar 500 cópias de 1987 em um campo sueco. (O incidente foi fotografado e serviu de capa para a coletânea History Of The JAMs.) Cauty e Drummond, no entanto, mantiveram o álbum sob os holofotes, ao anunciar na revista The Face a venda de cinco cópias remanescentes pelo preço de 1.000 libras cada. Por fim, conseguiram vender três, deram um de graça, e ficaram com o último. Em outubro de 1987, os JAMs lançaram uma versão editada do disco chamada 1987 (The JAMs 45 Edits), com instruções específicas sobre como recriar a versão original de 1987 em casa.

Um segundo álbum, Who Killed The JAMs?, apareceu em 1988, mas foi substituído pelo lançamento em maio de "Doctorin' The Tardis" (gravado como The Timelords). Incorporando samples de Gary Glitter, Sweet e o tema de Dr. Who, o single atingiu o topo das paradas britânicas e se tornou um dos hinos esportivos mais populares de todos os tempos. Em seis meses, "Doctorin' The Tardis" foi incluída em duas coletâneas dos JAMs, a americana History Of The JAMs, a.k.a. The Timelords, e o LP duplo inglês Circa 1987: Shag Times. Seis meses depois, Cauty e Drummond reuniram seus conhecimentos sobre sucesso popular e a indústria musical e publicaram The Manual, com uma declaração de objetivos incluída no subtítulo: "How to have a number one the easy way – The Justified Ancients of Mu Mu reveal their zenarchistic method used in making the unthinkable happen."

O segundo single inovador de Cauty e Drummond, "Kylie Said To Jason" (já creditado ao KLF, sigla para Kopyright Liberation Front ), se mostrou um fracasso em julho de 1989, fazendo a dupla mudar seu rumo ainda naquele ano. Descartando as batidas típicas de seus trabalhos anteriores, mas mantendo os samples e efeitos, os dois tiveram um papel fundamental no

desenvolvimento do boom da música ambiente dos anos 90. Cauty e Drummond gravaram então o clássico álbum Chill Out no final de 1989, mixando o material original de dois aparelhos DAT em um gravador cassete, durante uma sessão ao vivo. Simultaneamente a Chill Out, Cauty havia formado outro precursor do ambient house, The Orb, com Dr. Alex Paterson. A dupla gravou "A Huge Ever Growing Pulsating Brain That Rules From The Centre Of The Ultraworld", além de material suficiente para um álbum, mas se separou logo no início de 1990 – com Paterson ficando com o nome para suas futuras gravações. Cauty então apagou as contribuições de Paterson, substituiu com material gravado por ele próprio, e relançou o resultado, creditado apenas como Space.

Obviamente, as gravações ambient do KLF não iriam atingir o topo das paradas. Então, mais tarde, em 1990, Cauty e Drummond se voltaram à acid house e fizeram o maior sucesso de suas carreiras. O single "What Time Is Love?" – o primeiro volume do que veio a ser conhecido como a Stadium House Trilogy – atingiu o 5º lugar nas paradas de singles da Inglaterra em agosto de 1990. "3 A.M. Eternal" atingiu o 1º lugar em janeiro de 1991, e o LP The White Room ficou em primeiro nas paradas de álbuns logo após seu lançamento em março. O último single da trilogia, "Last Train To Trancentral" também entrou para o Top 10. O sucesso do KLF atingiu toda a Europa durante 1991, e até os Estados Unidos a partir de setembro, levando "3 A.M. Eternal" ao 5º lugar e The White Room ao Top 40 das paradas de álbuns. O single "America: What Time Is Love", lançado apenas nos EUA, atingiu o número 57 em novembro, e no começo de 1992 "Justified And Ancient" – a surpreendente colaboração entre o KLF e a rainha do country Tammy Wynette – quase entrou para o Top 10 americano. Cauty e Drummond, a melhor história de vendagens de singles no mundo em 1991, estavam à beira de se tornarem superstars.

No entanto, a dupla tinha outros planos em mente. Eleito o melhor grupo britânico pela BPI e pelo Brit Awards, o KLF foi escalado para se apresentar na cerimônia de entrega dos prêmios em Londres, em 13 de fevereiro de 1992. Cauty e Drummond apareceram, mas chocaram a audiência formal com uma versão trash/hardcore de "3 A.M. Eternal" (apresentando-se com a banda Extreme Noise Terror), cuja performance incluía Drummond atirando no público com um rifle automático e balas de festim e o seguinte anúncio: "O KLF acaba de abandonar a indústria musical." Superando as suas ações já extremas, Cauty e Drummond deixaram a carcaça de uma ovelha morta – além de 30 litros de sangue – no lobby do hotel onde acontecia a cerimônia. A reação da indústria e da imprensa foi fortemente negativa, mas Cauty e Drummond já haviam feito seu ato. Prometendo que não lançariam mais nenhum disco até que a paz reinasse em todo o mundo, eles se retiraram oficialmente da música em 5 de maio de 1992 – 15º aniversário da entrada de Drummond na indústria musical, com a banda Big In Japan. Para provar ao público que isto não era apenas uma farsa para vender mais discos, Drummond e Cauty simplesmente destruíram todo o catálogo da KLF Communications.

Apesar de o KLF ter reaparecido um ano depois, não foi para lançar alguma música, mas para fazer um comentário sobre o mundo artístico. Primeiro, publicaram uma série de anúncios em jornais, ordenando que o mundo "abandone toda forma de arte, já." Cauty e Drummond – mal disfarçados como The K Foundation – anunciaram então que entregariam um prêmio de 40 mil libras ao pior trabalho artístico naquele ano. A vencedora, Rachel Whiteread (que tinha também vencido o England's Turner Prize) recusou o prêmio, sugerindo uma cerimônia em que a K Foundation queimasse o dinheiro. Whiteread, no entanto, decidiu aceitar o prêmio segundos antes que as notas fossem acesas, e acabou doando o dinheiro para caridade.

Em agosto de 1994, os artistas inicialmente conhecidos como KLF se superaram novamente. Após literalmente pregar 1.000.000 de libras a uma tábua – um ato que necessitou do maior saque de dinheiro na história da Inglaterra – Cauty e Drummond apresentaram o dinheiro pela Inglaterra como uma obra de arte intitulada "Pregado à Parede". E então, na ilha de Jura, na presença de um jornalista e um câmera, queimaram toda a quantia como mais uma crítica bizarra ao mundo artístico.

A primeira gravação de Cauty e Drummond em quase três anos apareceu mais tarde naquele ano. Apesar de ainda não haver paz no mundo ao final de 1994, a K Foundation honrou o histórico acordo de paz entre Yitzhak Rabin e Yasser Arafat lançando – apenas em Israel – um single em edição ultra-limitada, um estranho cover chamado "K Sera Sera", gravada com o Red Army Choir. Drummond e Cauty também gravaram uma faixa como The One World Orchestra para o álbum de caridade HELP, em 1995. No final de 1997, o KLF finalmente reapareceu (como 2K) e lançou o single "\*\*\*\*k The Millenium" pela Mute.

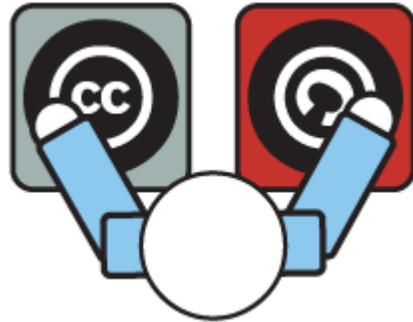
Tradução do Esquadrão Atari

Fontes : Centro de Mídia Independente ([www.midiaindependente.org](http://www.midiaindependente.org)).

All Music ([www.allmusic.com](http://www.allmusic.com)).

## LICENÇA CREATIVE COMMONS

Glenn Otis Brown



Atribuição - Uso não-Comercial -  
Compartilhamento pela mesma licença  
1.0

A ENTIDADE CREATIVE COMMONS NÃO É UM ESCRITÓRIO DE ADVOCACIA E NÃO PRESTA CONSULTORIA JURÍDICA. A DISTRIBUIÇÃO DA MINUTA DESTA LICENÇA NÃO CRIA UMA RELAÇÃO ENTRE CLIENTE E ADVOGADO. O CREATIVE COMMONS FORNECE ESTA INFORMAÇÃO "NO ESTADO EM QUE SE ENCONTRA". O CREATIVE COMMONS NÃO DÁ QUALQUER GARANTIA QUANTO ÀS INFORMAÇÕES FORNECIDAS E SE EXONERA DE QUALQUER RESPONSABILIDADE POR DANOS RESULTANTES DO SEU USO.

### Licença

A OBRA (CONFORME DEFINIDA ABAIXO) É DISPONIBILIZADA DE ACORDO COM OS TERMOS DESTA LICENÇA PÚBLICA CREATIVE COMMONS ("CCLP" OU "LICENÇA"). A OBRA É PROTEGIDA POR DIREITO AUTRAL E/OU OUTRAS LEIS APLICÁVEIS. QUALQUER USO DA OBRA QUE NÃO O AUTORIZADO SOB ESTA LICENÇA É PROIBIDO.

ATRAVÉS DO EXERCÍCIO DE QUALQUER DOS DIREITOS ÀS OBRAS AQUI PREVISTOS, VOCÊ ACEITA E CONCORDA EM FICAR VINCULADO AOS TERMOS DESTA LICENÇA. O LICENCIANTE CONCEDE A VOCÊ OS DIREITOS AQUI CONTIDOS EM CONTRAPARTIDA À SUA ACEITAÇÃO DESTES TERMOS E CONDIÇÕES.

### 1. Definições

- a. "Obra Coletiva" significa uma obra, tal como uma edição de um periódico, antologia ou enciclopédia, na qual a Obra em sua totalidade e de forma inalterada, em conjunto com um número de outras contribuições, constituindo obras independentes e separadas em si mesmas, são agregadas em um trabalho coletivo. Uma obra que constitua uma Obra Coletiva não será considerada Obra Derivada (conforme definido abaixo) para os Propósitos desta licença.
- b. "Obra Derivada" significa uma obra baseada sobre a Obra ou sobre a Obra e outras obras pré-existentes, tal como uma tradução, arranjo musical, dramatização, romantização, versão de filme, gravação de som, reprodução de obra artística, adaptação, condensação ou qualquer outra forma na qual a Obra possa ser refeita, transformada ou adaptada, com a exceção de que uma obra que constitua uma Obra Coletiva não será considerada Obra Derivada para fins desta licença.
- c. "Licenciante" significa o indivíduo ou a entidade que oferece a Obra sob os termos desta licença.
- d. "Autor Original" significa o indivíduo ou entidade que criou a Obra.
- e. "Obra" significa a obra autoral, passível de proteção pelo direito autoral, oferecida sob os termos desta licença.

f. "Você" significa um indivíduo ou entidade exercendo direitos sob esta Licença que não tenha previamente violado os termos desta Licença com relação à Obra, ou que tenha recebido permissão expressa do Licenciante para exercer direitos sob esta Licença apesar de uma violação prévia.

2. Direitos de Uso Legítimo. Nada nesta licença deve ser interpretado de modo a reduzir, limitar ou restringir quaisquer direitos derivados do uso legítimo, primeira venda ou outras limitações sobre os direitos exclusivos do detentor de direitos autorais sob a legislação autoral ou quaisquer outras leis aplicáveis.

3. Concessão da Licença. O Licenciante concede a Você uma licença de abrangência mundial, sem royalties, não-exclusiva, perpétua (pela duração do direito autoral aplicável), sujeita aos termos e condições desta Licença, para o exercício dos direitos sobre a Obra listados abaixo:

a. reproduzir a Obra, incorporar a Obra em uma ou mais Obras Coletivas e reproduzir a Obra quando incorporada em Obra Coletiva;

b. criar e reproduzir Obras Derivadas;

c. distribuir cópias ou gravações da Obra, exibir publicamente, executar publicamente e executar publicamente por meio de uma transmissão de áudio digital a Obra, inclusive quando incorporada em Obras Coletivas;

d. distribuir cópias ou gravações de Obras Derivadas, exibir publicamente, executar publicamente e executar publicamente por meio de uma transmissão digital de áudio Obras Derivadas;

Os direitos acima podem ser exercidos em todas as mídias e formatos, independente de serem conhecidos agora ou concebidos posteriormente.

Os direitos acima incluem o direito de fazer modificações na medida em que sejam tecnicamente necessárias para exercer os direitos em outras mídias e formatos. Todos os direitos não concedidos expressamente pelo Licenciante ficam assim reservados.

4. Restrições. A licença concedida na Seção 3 acima está expressamente sujeita e limitada aos seguintes termos:

a. Você pode distribuir, exibir publicamente, executar publicamente ou executar publicamente por meios digitais a Obra apenas sob os termos desta Licença, e Você deve incluir uma cópia, ou o Identificador Uniforme de Fonte (Uniform Resource Identifier) para esta Licença, com cada cópia ou gravação da Obra que Você distribuir, exibir publicamente, executar publicamente, ou executar publicamente por meios digitais. Você não poderá ofertar ou impor quaisquer termos sobre a Obra que alterem ou restrinjam os termos desta Licença ou o exercício dos direitos aqui concedidos aos recipientes. Você não poderá sub-licenciar a Obra. Você deverá manter intactos todas as informações que se referem a esta Licença e à exoneração de garantias. Você não poderá distribuir, exibir publicamente, executar publicamente ou executar publicamente por meios digitais a Obra com qualquer medida tecnológica que controle o acesso ou o uso da Obra de maneira inconsistente com os termos deste Acordo de Licença. O disposto acima se aplica à Obra enquanto incorporada em uma Obra Coletiva, mas isto não requer que a Obra Coletiva, à parte da Obra em si, esteja sujeita aos termos desta Licença. Se Você criar uma Obra Coletiva, em havendo notificação de qualquer Licenciante, Você deve, na medida do possível, remover da Obra Coletiva qualquer referência a este Licenciante ou Autor Original, conforme solicitado. Se você criar uma Obra Derivada, em havendo notificação de qualquer Licenciante Você deve, na medida do possível, remover da Obra Derivada qualquer referência a este Licenciante ou ao Autor Original, conforme solicitado.

b. Você pode distribuir, exibir publicamente, executar publicamente ou executar publicamente por meios digitais uma Obra Derivada somente sob os termos desta Licença e Você deve incluir uma cópia desta licença, ou o Identificador Uniforme de Recursos (Uniform Resource Identifier) para esta licença, com cada cópia ou gravação de cada Obra Derivada que Você distribuir, exibir publicamente, executar publicamente ou executar publicamente por meios digitais. Você não poderá ofertar ou impor quaisquer termos sobre a Obra Derivada que alterem ou restrinjam os termos desta Licença ou o exercício dos direitos aqui concedidos aos recipientes, e Você deverá manter intactas todas as informações que se refiram a esta Licença e à exoneração de garantias. Você não poderá distribuir, exibir publicamente, executar publicamente ou executar publicamente por meios digitais a Obra Derivada com qualquer medida tecnológica que controle o acesso ou o uso da Obra de maneira inconsistente com os termos deste Acordo de Licença. O disposto acima se aplica à Obra Derivada quando incorporada em uma Obra Coletiva, mas isto não requer que a Obra Coletiva, à parte da Obra em si, esteja sujeita aos termos desta Licença.

c. Você não poderá exercer nenhum dos direitos acima concedidos a Você na Seção 3 de nenhuma maneira que seja predominantemente intencionada ou dirigida a vantagens comerciais ou compensação monetária privada. A troca da Obra por outros materiais protegidos por direito autoral através de compartilhamento digital de arquivos ou de outras formas não deverá ser considerada como intencionada ou dirigida a vantagens comerciais ou compensação monetária privada, desde que não haja pagamento de nenhuma compensação monetária com relação à troca de obras protegidas por direito de autor.

d. Se Você distribuir, exibir publicamente, executar publicamente ou executar publicamente por meios digitais a Obra ou qualquer Obra Derivada

ou Obra Coletiva, Você deve manter intactas todas as informações relativas a direitos autorais para a Obra e atribuir ao Autor Original crédito razoável em relação ao meio ou mídia que Você está utilizando, através da veiculação do nome (ou pseudônimo, se for o caso) do Autor Original, se fornecido; o título da Obra, se fornecido; no caso de Obra Derivada, crédito identificando o uso da Obra na Obra Derivada (exemplo: "Tradução Francesa da Obra de Autor Original", ou "Roteiro baseado na Obra original de Autor Original"). Tal crédito pode ser implementado de qualquer forma razoável; entretanto, desde que no caso de Obra Derivada ou Obra Coletiva, no mínimo este crédito aparecerá onde qualquer outro crédito comparável de autoria apareça e de modo ao menos tão proeminente quanto este outro crédito de autoria comparável.

#### 5. Representações, Garantias e Exoneração

a. Ao ofertar a Obra para ser difundida publicamente sob esta Licença, o Licenciante representa e garante que, com base em seu melhor conhecimento e depois de investigação razoável:

i. O Licenciante congrega todos os direitos sobre a Obra necessários para conceder os direitos de licenciamento aqui definidos e para permitir o exercício legal dos direitos concedidos sem que Você tenha nenhuma obrigação de pagar quaisquer royalties, taxas compulsórias de licenças, taxas residuais ou quaisquer outros pagamentos;

ii. A Obra não infringe direito autoral, direito de marca, ou qualquer outro direito de terceiros nem constitui difamação, invasão de privacidade ou dano ilícito para com quaisquer terceiros.

b. EXCETO ENQUANTO EXPRESSAMENTE DEFINIDO NESTA LICENÇA OU DE OUTRA FORMA AVENÇADO POR ESCRITO OU EXIGIDO POR LEI APLICÁVEL, A

OBRA É LICENCIADA "NO ESTADO EM QUE SE ENCONTRA", SEM GARANTIAS DE QUALQUER TIPO, SEJAM EXPRESSAS OU IMPLÍCITAS, INCLUINDO, SEM LIMITAÇÃO, QUAISQUER GARANTIAS COM RESPEITO AO CONTEÚDO OU ACURACIDADE DA OBRA.

6. Limitação de Responsabilidade. EXCETO NA EXTENSÃO EXIGIDA PELA LEI APLICÁVEL E EXCETO POR DANOS ORIUNDOS DA RESPONSABILIDADE PERANTE TERCEIROS RESULTANTES DE QUEBRA DAS GARANTIAS NA SEÇÃO 5, EM NENHUMA CIRCUNSTÂNCIA O LICENCIANTE SERÁ RESPONSÁVEL PARA COM VOCÊ POR QUAISQUER DANOS ESPECIAIS, INCIDENTAIS, CONSEQÜENCIAIS, PUNITIVOS OU EXEMPLARES, ORIUNDOS DESTA LICENÇA OU DO USO DA OBRA, MESMO QUE O LICENCIANTE TENHA SIDO AVISADO SOBRE A POSSIBILIDADE DE TAIS DANOS.

#### 7. Terminação

a. Esta Licença e os direitos aqui concedidos terminarão automaticamente no caso de qualquer violação dos termos desta Licença por Você. Indivíduos ou entidades que tenham recebido Obras Derivadas ou Obras Coletivas de Você sob esta Licença, entretanto, não terão suas licenças terminadas desde que tais indivíduos ou entidades permaneçam em total cumprimento com essas licenças. As Seções 1, 2, 5, 6, 7 e 8 subsistirão a qualquer terminação desta Licença.

b. Sujeito aos termos e condições dispostos acima, a licença aqui concedida é perpétua (pela duração do direito autoral aplicável à Obra). Não obstante o disposto acima, o Licenciante reserva-se o direito de difundir a Obra sob diferentes termos de licença ou de cessar a distribuição da Obra a qualquer momento; entretanto, desde que quaisquer destas decisões não sirvam como meio de retratação desta Licença (ou de qualquer outra licença que tenha sido ou que deva ser concedida sob os termos desta Licença), e esta

Licença continuará válida e eficaz a não ser que seja terminada de acordo com o disposto acima.

#### 8. Outras Disposições

a. Cada vez que Você distribuir ou executar publicamente por meios digitais a Obra ou uma Obra Coletiva, o Licenciante oferece ao recipiente uma licença da Obra nos mesmos termos e condições que a licença concedida a Você sob esta Licença.

b. Cada vez que Você distribuir ou executar publicamente por meios digitais uma Obra Derivada, o Licenciante oferece ao recipiente uma licença à Obra original nos mesmos termos e condições que foram concedidos a Você sob esta Licença.

c. Se alguma disposição desta Licença for inválida ou não-executável sob a lei aplicável, isto não afetará a validade ou a possibilidade de execução do restante dos termos desta Licença e, sem a necessidade de qualquer ação adicional das partes deste acordo, tal disposição será reformada na mínima extensão necessária para tal disposição tornar-se válida e executável.

d. Nenhum termo ou disposição desta Licença será considerado renunciado e nenhuma violação será considerada consentida, a não ser que tal renúncia ou consentimento seja feito por escrito e assinado pela parte que será afetada por tal renúncia ou consentimento.

e. Esta Licença representa o acordo integral entre as partes com respeito à Obra aqui licenciada. Não há entendimentos, acordos ou representações relativos à Obra que não estejam especificados aqui. O Licenciante não será obrigado por nenhuma disposição adicional que possa aparecer em

quaisquer comunicações provenientes de Você. Esta Licença não pode ser modificada sem acordo mútuo por escrito do Licenciante e Você.

O Creative Commons não é uma parte desta Licença e não faz qualquer garantia relacionada à Obra. Creative Commons não será responsável perante Você ou qualquer outra parte por quaisquer danos, incluindo, sem limitação, danos gerais, especiais, incidentais ou consequentes, surgindo em conexão com esta licença. Não obstante as duas frases anteriores, se o Creative Commons tiver expressamente se identificado como o Licenciante, ele deverá ter todos os direitos e obrigações do Licenciante.

Exceto para o propósito limitado de indicar ao público que a Obra é licenciada sob a CCPL (Licença Pública Creative Commons), nenhuma parte utilizará a marca "Creative Commons" ou qualquer outra marca ou logo relacionado ao Creative Commons sem consentimento prévio e por escrito do Creative Commons. Qualquer uso permitido deverá ser de acordo com as diretrizes do Creative Commons de utilização da marca então válidas, conforme sejam publicadas em seu website ou de outro modo disponibilizadas de tempos em tempos mediante solicitação.

O Creative Commons pode ser contactado pelo endereço <http://creativecommons.org>.

## MANIFESTO COPIAR LIVRO É DIREITO!

Movimento Copiar Livro é Direito!

Copiar livro é direito. Nossa intenção com esse manifesto não é prejudicar os autores ou as editoras de livros, mas sim de trazer à discussão as dificuldades enfrentadas por estudantes, professores e pesquisadores impossibilitados de fotocopiar livros por conta de ações arbitrárias e abusivas colocadas em prática desde 2004. Nunca se viu algo assim: a Associação Brasileira de Direitos Reprográficos, uma associação representando apenas parte das editoras do país, está determinada a incutir o terror na comunidade acadêmica e científica brasileira.

Estudantes de todo o Brasil enfrentam agora não só a dificuldade perpétua de se encontrar livros de ensino e pesquisa nas livrarias, como também o grave problema de não poder mais ter acesso a trechos de livros utilizados em material didático. É impossível para a maioria das bibliotecas universitárias dispor de uma quantidade de livros suficiente para todos. Sem a possibilidade da fotocópia, a academia fica com seus trabalhos comprometidos, e um direito assegurado a todos é violado.

Uma vez mais: copiar livro é direito. Essas não são palavras de ordem, mas sim um direito concedido pela lei, pela Constituição e pelos tratados



internacionais dos quais o Brasil é parte, neles incluso a cartilha de direitos fundamentais da ONU, que da mesma forma que a Constituição brasileira, prevê o acesso de todos os cidadãos à cultura, à informação e ao conhecimento, independente de consulta prévia a titulares de direito (sobretudo associações de editores de livros). Por isso mesmo a lei de direitos autorais, seguindo a norma internacional adotada por todos os países membros da Organização Mundial do Comércio, expressamente possibilita a cópia livre de pequenos trechos, com vistas ao uso privado e pessoal do solicitante, sem intuito de lucro.

A dúvida se instala na definição de "pequenos trechos", ausente na lei, mas evidente de acordo com a aplicação constitucional. Conforme explicita Eliane Abrão, renomada especialista em direitos autorais:

"Algumas decisões judiciais consideram que 10%, 20% ou até 30% da obra seriam considerados pequeno trecho. No entanto, entendo que um número que tem ganho mais consenso é de 10% da obra", diz Eliane Abrão. "[...] a restrição do entendimento de que "pequeno trecho" limitado a uma ou duas páginas no máximo - como defenderiam os representantes de autores e editoras - não seria a mais correta (1)."

A necessidade de soluções imediatas nas universidades fez com que ações normativas internas, no formato de resoluções ou portarias, fossem tomadas respondendo às pressões da ABDR. USP, PUC e FGV, após consulta de suas respectivas assessorias jurídicas e muita pressão de seus alunos. Isso não apenas aumentou o problema em curso, como gerou novas ações intimidatórias por parte da ABDR, que optou por processar judicialmente não só essas instituições, como também agremiações estudantis: a falta de

limites na defesa do interesse privado é tão grande que até mesmo diretórios acadêmicos estão sendo processados por gerirem fotocopiadora usada principalmente para atividades acadêmicas internas e de acordo com as normas vigentes.

Assim, é na defesa da Constituição brasileira que levantamos essa causa. Muitos abusos têm sido cometidos em todo o mundo sob o pretexto de defenderem interesses privados, travestidos de "combate à pirataria". É em repúdio a esses abusos que o presente manifesto está sendo escrito. Já dizia Monteiro Lobato que um país se faz de homens e de livros. Restringir o acesso a estes, seja de que forma for, atenta quanto a direitos fundamentais, cujo respeito é necessário para garantir a produção científica, literária, profissional e artística. A cópia de um livro para uso acadêmico e pessoal não se confunde com a cópia em larga escala feita em busca do lucro. Tanto é assim que nossa lei de direitos autorais vigorou por 25 anos (de 1973 a 1998) permitindo expressamente a cópia de livros, inclusive integral, para fins acadêmicos.

Às universidades cabe o papel, definido pela nossa Carta Magna que lhes concede autonomia, de zelar pelo conhecimento e pelo acesso ao conhecimento. Não se brinca com o acesso à cultura, ao conhecimento e à informação. O interesse público deve prevalecer sobre o interesse privado. Especialmente quando se verifica a miséria sócio-econômica e cultural do Brasil, que dificulta o acesso à educação e à cultura para grande parte da população. São poucos os brasileiros que têm acesso ao meio universitário. E são exatamente esses poucos que são afetados pela política de terror deflagrada por parte destas editoras. Se nem no âmbito universitário se

pode ter acesso adequado aos textos básicos de aprendizado e pesquisa, em que âmbito então se dará esse acesso?

Não será a força ou o terror que irão fazer prevalecer os interesses privados, suprimindo os interesses públicos em prejuízo de toda a sociedade. Propostas para a solução do problema são muitas: nossa lei de direitos autorais precisa ser imediatamente modificada, para se tornar mais razoável e compatível com outros países do mundo. Nem mesmo os Estados Unidos, país mais restrito quanto à proteção da propriedade intelectual, adota o rigor da lei brasileira, quiçá o extremismo defendido por esta associação de editoras. Além disso, países como a Alemanha adotam sistemas em que a cada cópia retirada, um pequeno percentual do preço é destinado a remunerar os autores e titulares de direitos autorais. Ou ainda, jamais se discutiu a possibilidade de se licenciar eletronicamente trechos de livros para universidades, para compor o material didático, evitando a necessidade de sempre se adquirir o livro todo. Em suma, o avanço tecnológico traz inúmeras possibilidades para atender os interesses públicos envolvidos, considerando os interesses privados. Nenhuma dessas propostas fazem parte da cartilha da ABDR, que apenas repete, monocordicamente, que "cópia de livro é crime", ao contrário do que diz a própria lei.

O presente manifesto tem por objetivo mobilizar todos os cidadãos e organizações preocupados com a defesa de um direito garantido por dispositivos constitucionais e legais, o direito à educação, muito mais nobre e importante para o futuro do Brasil do que qualquer interesse econômico setorial.

Lutamos pelo fim da intimidação quanto a instituições de ensino e agremiações estudantis. Lutamos pela reforma da lei de direitos autorais. Lutamos pela discussão de outros modelos que permitam conciliar o acesso ao conhecimento com o direito do autor e das editoras de serem remunerados. E sobretudo, lutamos pelo respeito à educação e às ferramentas educacionais no Brasil. Copiar livro é direito!

1. Portal Universia, Carlos Brazil (12.9.2005) :

<http://www.ndc.uff.br/portaldereferencia/noticias.asp?cod=587>

### **Signatários**

*Centro Acadêmico Direito GV (FGV-SP)*

*Centro Acadêmico Nove de Setembro (São Judas/Administração)*

*Centro Acadêmico XI de Agosto (USP/Direito)*

*Centro Acadêmico 22 de Agosto (PUC/Direito)*

*Centro Acadêmico Visconde de Cairu (USP/FEA)*

*Diretório Acadêmico de Administração FGV – Rio*

*Diretório Acadêmico Eugênio Gudín (Mackenzie)*

*Diretório Acadêmico Getúlio Vargas (FGV-SP/EAESP e EESP)*

*Diretório Acadêmico Ibmecc – RJ*

*Representantes Discentes da USP*

### **Parceiros**

*FGV/Escola de Direito do RJ/Centro de Tecnologia e Sociedade*

*Free Culture*

*Trama Universitário*

Fonte: Centro de Mídia Independente ([www.midiaindependente.org](http://www.midiaindependente.org)).

## MANIFESTO DA POESIA SAMPLER

Círculo de Poetas Sampler de São Paulo

“O plágio é necessário. O progresso o implica”

Lautreamont

### *Que as idéias voltem a ser perigosas*

Vivemos um momento de impasse poético (começemos com frases de efeito).

A poesia brasileira contemporânea está estilhaçada em todos os caminhos possíveis e sofre de uma falta de identidade sem parecer. A poesia brasileira contemporânea (que é bom frisar nem sempre é moderna) não sabe como se comportar. Não há mais (des)caminhos claros e definidos.

Queremos então aqui, levar ao máximo a falta de perspectiva, usar ao máximo a queda das utopias (política, existencial, artística) para apresentar a poesia sampler.

A poesia sampler ou sampleadora é e se quer ser ilegal. Usando os princípios e termos da música eletrônica que literalmente rouba trechos de outras músicas para se compor, a poesia sampler rouba idéias, trechos, citações, põe palavras em outros contextos. A sua originalidade é a falta de tê-la.

O problema da linguagem é o cerne da poesia sampler. É a constatação do

esgotamento total da linguagem, é a constatação de não ter mais saída para a linguagem, que já foi (des) (re) construída ao máximo. É se emaranhar no labirinto (in) finito das experimentações e das brincadeiras. É poesia irresponsável. É a volta da morte do Copyright (viva o Copyleft). É a volta da morte da autoria. É a volta do plágio. Como disse Lautreamont, o progresso o implica. A poesia deve ser escrita por todos.

A poesia sampler pode servir como uma ponte para uma possível nova poesia e novos poetas. Ela pega esses cacos que todos já destruíram e brinca com eles e os muda de lugar e os troca, os confunde, os cita, os leva ao extremo da brincadeira poética.

Saturação da informação. Não mais novidades. Contra o mercado de novidades, contra a globalização e a mercantilização da novidade. O pensador moderno precisa saber escolher a informação. O poeta moderno precisa deslocar as mesmas palavras que conhece há séculos para outros contextos. Nem mesmo essa idéia é novidade. A poesia sampler, felizmente, está fadada ao jornal de ontem. Duchamp desce das escadas nu.

Desabando, logicamente, em Oswald de Andrade, nosso grande poeta antropófago: “Tudo que não é meu me pertence”. Lema do poeta e base da poesia mais inventiva e criativa brasileira.

Diferente da chamada linha evolutiva da vanguarda poética brasileira fincada no concretismo, a poesia sampler não é original ou melhor não se quer (é aí que tá o ovo de colombo). É poesia de poesias ou melhor, poesia que tira outras poesias do contexto e as coloca com outros sentidos, outras

características, outra vida, incorporando até novas palavras, tanto é a liberdade da poesia sampler.

A poesia sampler já nasce velha. É criminosa, é pagã, é lírica, é crítica, é publicitária.

Como no poema de um dos poetas sampler escrito em cima de um dos poemas mais (re)conhecidos de Oswald de Andrade: *Erro de Português*. O poeta sampler subverte a idéia original do poema, ou melhor, encontra nele, uma possível (re)interpretação. Eis:

#### **Erro de Brasileiro**

O português  
quando aqui chegou  
as índias todas ele comeu  
o problema é que  
elas continuam gozando  
até hoje

A poesia sampler leva a tradição pra outro lugar, usando-a, anarquicamente. É a contradição máxima que vivemos. É seguir a tradição, negando-a. Não há mais diferenças entre nada. Tudo pode ser usado. Guerrilha Cultural. Abalar os conceitos das afirmações. São poetas sem poemas.

Esses conceitos, além de terem surgido com a música eletrônica, também são influenciados pelos grupos filosóficos anarquistas, principalmente por Luther Blisset e os artistas neo-dadaístas e os situacionistas. Somos todos.

Somos um. Somos nenhum. Não temos reflexo em espelho algum. Literatura pra nossa geração. Somos poetas burros escrevendo para uma geração burra. Assassinamos jornalistas culturais com poemas de Eliot. Somos o oco da oca tupiniquim interplanetária. Soy loco por ti, America.

Vivemos a era do não-criador. Era do sampler. Acumulamos citações como heróicos saqueadores de túmulos.

Sempre voltamos ao mesmo ponto: não há nada de novo debaixo do sol. O que podemos fazer é mudar o sol de lugar (terminemos com frases de efeito).

#### **Assinado pelo Círculo de Poetas Sampler de São Paulo**

e terminemos com mais um poeminha:

*"Quando nossos poetas vão cair na vida?  
deixar de ser broxas para ser bruxos?"*

*Roberto Piva*

**VIDARTE**

**VIDA**

**ARTE**

**VIDAAARTE**

**VATE**

## MONTAGEM

Serguei Eisenstein

Houve uma época em nosso cinema em que se proclamava que a montagem é tudo. Atinge-se hoje em dia o fim de um período onde a montagem não oferece maior importância. Sem admitir que ela seja tudo ou então nada, achamos necessário lembrar, agora, que a montagem faz intrinsecamente parte da obra cinematográfica, tendo a mesma importância que todos os demais elementos que contribuem para a eficácia dessa arte. Depois do *Sturm* em favor da montagem e o *Drang* contra, torna-se necessário atacar de novo os problemas que ela coloca. E essa necessidade impõe-se tanto mais quanto o período de negação destruiu até o aspecto mais incontestável da montagem, aquele que não deveria jamais suscitar o menor ataque. Os autores de uma série de filmes recentes "relegaram" a montagem a ponto de esquecer a sua finalidade essencial e a missão que justifica qualquer obra de arte – missão inseparável do seu papel de *conhecimento – de fornecer uma exposição logicamente coerente do tema, da história, da ação, dos comportamentos*, do movimento dentro do episódio e dentro do drama, no seu todo. Mestres do cinema, às vezes bem eminentes, parecem, em numerosos casos, nos mais diversos gêneros, ter perdido o sentido da narrativa continuada, lógica, isto é, simplesmente *coerente* (não nos referimos nem mesmo à narrativa *patética*). E tal fato obriga-nos se não a criticar aqueles mestres pelo menos a lançar-nos imediatamente à batalha pela arte da montagem por demais esquecida. Ainda mais que a missão de nossos filmes não é somente contar com *lógica e coerência*, mas com o *máximo de capacidade patética* de emoção.

A montagem representa uma poderosa ajuda na complementação daquela missão.

... Por que a executamos? Os piores adversários da montagem concordam

que não é apenas porque não dispomos de um rolo de película infinito e que, condenados a dimensões finitas, devemos, de vez em quando, colar uma ponta a outra.

Os mais ousados na montagem caíram em excesso inverso. Divertindo-se com as pontas da película, descobriram uma qualidade que, durante muito tempo, os deixou tontos: *duas pontas quaisquer unidas combinam-se infalivelmente numa representação nova, surgida dessa justaposição como uma nova qualidade*.

Essa particularidade não pertence exclusivamente ao cinema. Encontramos sempre o mesmo fenômeno toda vez que juntamos dois fatos, dois processos, dois objetos. O hábito nos faz elaborar quase automaticamente certas generalizações comuns desde que se nos apresentem lado a lado determinados pares de objetos. Seja, por exemplo, um túmulo. Se lhe acrescentarmos uma figura como de uma mulher de luto chorando, ao lado, quase todo mundo concluirá: "A viúva!". É sobre essa reação natural que Ambrose Bierce tirou o efeito de uma de suas *Fábulas Fantásticas*, "A Viúva Inconsolável":

Uma mulher envolta em véus de luto chorava sobre um túmulo.  
- Console-se, senhora, disse-lhe um desconhecido, compadecido. A misericórdia celeste é infinita. Deve existir por aí, em qualquer lugar, um homem, outro homem, que não o seu marido, e com o qual a senhora pode ainda ser feliz.

A mulher caiu em prantos:

- Existiu – disse ela – existiu, sim. Entretanto, eis o seu túmulo.

Todo o efeito do relato vem de que um túmulo e uma mulher de luto se combinam de acordo com o chavão conhecido que sugere a idéia de uma viúva chorando o marido, quando aqui o que ela deplora é a perda do

amante.

Os enigmas também tiram partido dessa circunstância. Um exemplo folclórico: "Um corvo voa; um cão está sentado sobre sua cauda. Como isso é possível?". Automaticamente justapomos os dois elementos *para combiná-los*. E lê-se a frase como se o cachorro estivesse sentado sobre a cauda do corvo. Ora, a adivinhação supõe que as *duas ações* sejam independentes: o corvo voa e o cão está sentado sobre *sua própria* cauda.

Não há pois nada de surpreendente se uma certa conclusão se forma no espírito do espectador diante da justaposição de duas pontas de película coladas uma a outra.

Assim, parece, não é a respeito dos fatos, e seus aspectos raros ou universais, que devemos criticar, mas a respeito das deduções e conclusões que deles tiramos e às quais aplicaremos os corretivos que se impõem.

Qual o elemento que negligenciamos, quando somos nós mesmos que indicamos pela primeira vez a importância incontestável desse fenômeno para a compreensão e o emprego da montagem? Qual seria a parte de verdade e de erro no entusiasmo de nossos enunciados de então?

O que é ainda verdade hoje em dia é o fato de que a justaposição de dois fragmentos de filmes se assemelha mais ao *produto* que à soma. Assemelha-se ao produto, e não à soma, porque o *resultado* da justaposição difere sempre *qualitativamente* (calculado, se preferem, em expoentes) de cada um dos seus elementos componentes, tomados em separado. Para voltar ao nosso exemplo, a mulher é um objeto de percepção, o traje negro que ela usa também é um objeto de percepção, e um e outro *dos objetos concretamente perceptíveis*. Mas a "viúva" oriunda da justaposição dessas

duas percepções não é concretamente perceptível, é um conceito novo, uma nova representação, uma nova imagem.

Em que consiste, pois, o "desvio" que cometemos então ao tratar desse fenômeno incontestável?

O erro consistiria em colocar o acento principal sobre as possibilidades de justaposição, enfraquecendo o acento que *a atenção do experimentador* teria feito cair sobre os *elementos* da justaposição.

Os que me criticaram apressaram-se em apresentar o fato como uma falta de interesse *pelo conteúdo em si* dos elementos de montagem, confundindo o interesse do *experimentador* por certo aspecto e certo lado do problema com a atitude do próprio experimentador diante da realidade representada.

Deixo por conta deles a responsabilidade da imputação.

Acho que, na verdade, deixei-me levar de início por aquilo que existe de irrelativo nos componentes da montagem que, quase sempre, a despeito de mim mesmo, encontrando-se justapostos pela vontade do montador, originam "um terceiro termo" e tornam-se correlativos.

Em suma, deixei-me levar por possibilidades que não eram nada típicas nas condições da composição cinematográfica normal.

Referindo-se essencialmente a uma matéria e a casos dessa ordem, naturalmente somos levados a refletir principalmente na possibilidade de justaposição. E damos menos *atenção analítica* à própria natureza dos elementos justapostos. Aliás, a ela somente não basta a atenção. Atingindo apenas o conteúdo interno da sequência ela acaba por enfraquecer a montagem, com todas as consequências que daí decorrem.

A que se deve prestar atenção para fazer essas duas exceções voltar ao normal?

Seria preciso retornar-se ao elemento fundamental que determina igualmente o conteúdo interno de cada sequência e a justaposição desses materiais, isto é, ao conteúdo do *todo*, do *conjunto*, do *que pode ser reunido*.

O primeiro excesso consistiria em deixar-se seduzir pela técnica da junção (o método de montagem), o segundo pelos elementos a juntar (o conteúdo da sequência).

Seria preciso ocupar-se mais da natureza desse *princípio unificador*, desse princípio que, para cada obra, cria numa medida igual tanto o conteúdo da sequência como o que revela a *justaposição das sequências*.



Encouraçado Potemkim

Mas seria preciso para isso, em primeiro lugar, que o interesse do experimentador não se voltasse jamais para os casos paradoxais em que o todo, o conjunto, o resultado final, longe de ter sido previsto, surgia de maneira inesperada. Seria preciso interessar-se pelos casos em que os elementos não são somente correlativos, mas em que o resultado final, o conjunto, o todo, foi previsto, sendo predeterminados os elementos assim como as condições de sua justaposição. São os casos normais, habituais, os mais conhecidos. Aqui também o conjunto aparecerá absolutamente como "um terceiro termo". Mas o quadro completo da maneira pela qual se determina a sequência, a montagem e o conteúdo de uma e de outra será mais demonstrativo e mais evidente. E são justamente esses casos que se revelam típicos para o cinema.

Considerando a montagem sob este ângulo, as sequências, assim como a sua justaposição, encontram-se colocadas na relação verdadeira. Bem mais, a própria natureza da montagem, longe de romper com os princípios do realismo cinematográfico, apresenta-se como um dos processos mais lógicos e mais legítimos para fazer aparecer o realismo do conteúdo.

O que representa, efetivamente, a montagem assim concebida? No caso presente, os elementos não existem mais como qualquer coisa independente, mas como uma representação particular de um único tema de conjunto que os atravessa a todos igualmente. A justaposição desses detalhes particulares em certo modo de montagem chama à vida, torna perceptível, o conjunto que imaginou cada parte, ela as liga umas às outras num todo, nessa imagem sintética onde o autor e, depois dele, o espectador, reviverão o tema em questão.

Se, agora, considerarmos dois elementos apresentados lado a lado, a justaposição destes nos aparecerá sob um aspecto um pouco diferente.

O elemento A, tirado do tema a desenvolver, e o elemento B, da mesma proveniência, produzem, justapondo-se, a imagem onde o conteúdo do tema se materializa com o máximo destaque.

Traduzido para forma normativa, com mais cuidado, precisão e eficácia, a proposição pode enunciar-se assim:

A representação A e a representação B devem ser escolhidas entre todos os detalhes possíveis no interior do tema desenvolvido, dever ser escolhidas entre as de natureza tal que sua justaposição – a delas e não a de outros elementos – suscita na percepção e na afetividade do espectador a imagem a mais completamente exaustiva do próprio tema.

Em nosso raciocínio fizemos uso de dois termos: "representação" e "imagem".

Precisemos qual a distinção que estabelecemos entre eles.

Eis um exemplo sensível. Suponhamos um círculo branco, de diâmetro médio, de superfície lisa, cuja circunferência está dividida em sessenta graduações equidistantes. Algarismos que vão de um a doze, inclusive, são inscritos, em cada grupo de cinco graduações. No centro são colocadas duas plaquetas metálicas girando em torno de uma de suas extremidades, a extremidade livre, em forma de ponta: uma das plaquetas é de dimensão igual ao raio, outra um pouco mais curta. Se a ponta da maior permanece para no número 12, a menor vindo sucessivamente parar sobre os números 1, 2, 3 etc. até 12 inclusive, obteremos uma série de representações geométricas sucessivas pelo fato de que as duas plaquetas metálicas formam sucessivamente, uma em relação a outra, ângulos de  $30^\circ$ ,  $60^\circ$ ,  $90^\circ$  etc. até  $360^\circ$  inclusive.

Mas se o círculo em questão está munido de um mecanismo para fazer avançar regularmente as plaquetas metálicas, a figura geométrica que se forma em sua superfície reveste um sentido particular: não é mais uma representação; é, agora, uma imagem do tempo.

No presente caso, a representação e a imagem que ela suscita formam um bloco na percepção de tal modo que se tornam necessárias circunstâncias bem peculiares para separar do conceito de tempo a figura geométrica das agulhas. Não obstante, a coisa pode chegar a qualquer ponto, é verdade, em circunstâncias excepcionais.

Lembre-mos de Vronski depois que Ana Karenina lhe participa que está grávida. No começo do capítulo XXIV da segunda parte do romance de Tolstói encontramos-nos, justamente, em presença de um caso semelhante:

No terraço dos Karenina, Vronski olhou o relógio; estava de tal maneira perturbado e voltado para seus próprios pensamentos que via os ponteiros no mostrador, mas não podia perceber as horas.

A imagem do tempo que os ponteiros do relógio traduziam não lhe produzia mais qualquer reflexo. Ele só via a representação geométrica dos ponteiros no mostrador.

Mesmo nos casos mais simples, como o do tempo astronômico, a simples representação no mostrador não é suficiente. Ver não é tudo. É preciso ainda que qualquer coisa sobrevenha à representação, que uma operação seja praticada. Somente aí é que ela deixa de ser registrada como uma simples figura geométrica. Ela se fixa como a imagem da hora na qual um acontecimento se produziu. E Tolstói nos mostra o que acontece quando tal processo não ocorre.

Em que consiste esse processo? Tal configuração dos ponteiros no mostrador evidencia um mundo de conceitos, associados à hora à qual corresponde o número indicado. Suponhamos que se trata do número cinco. Nesse caso, nossa imaginação é levada a fazer afluir na memória, em resposta a esse sinal, a multidão de acontecimentos que ocorrem àquela hora certa: refeição, fim do trabalho de um dia, afluência nos locais de condução, fechamento das livrarias, ou então a luz crepuscular tão característica desse momento, todos os dias... enfim, uma série de quadros (de representações) do que se faz às cinco horas.

A totalidade de tais quadros constitui a imagem de cinco horas.

É o processo em seu desenrolar integral, na fase de assimilação, quando se trata de fazer sair de uma representação numerada a imagem das horas do dia e da noite.

Em seguida, atuam as leis de economia da energia psíquica. Produz-se uma "condensação" no interior do processo descrito: a cadeia de elos intermediários desaparece, uma associação imediata, direta, instantânea, elabora-se entre o número e a percepção da imagem hora ao qual corresponde. No exemplo de Vronski, vimos que, sob a influência de um choque afetivo, essa associação pode ser perturbada, e que então representação e imagem se dissociam.

Que Viva México!

Mas o que nos interessa é o quadro completo da formação da imagem a partir da representação, o quadro tal como o traçamos antes. Interessa-nos porque o mecanismo da formação da imagem na vida serve de protótipo ao que constitui, em arte, o método da criação de imagens estéticas.

Devemos também lembrar que entre a representação da hora no mostrador e a percepção da imagem desse instante do dia se desenrola todo um rosário de representações dos aspectos particulares característicos da hora em questão. O encadeamento psicológico, repetimos, leva a reduzir ao mínimo esses elos intermediários, deixando-os apenas perceptíveis o começo e o fim do processo.

Mas desde que precisamos, por um motivo qualquer, associar determinada representação à imagem que ela deve despertar, devemos necessariamente recorrer a esse encadeamento de representações intermediárias cuja coleção forma uma imagem.

Tomemos, para começar, um exemplo tirado da vida corrente e muito próximo daquele que acabamos de analisar.

Em Nova York, a maior parte das ruas não tem nome. Elas são designadas por números: Quinta Avenida, Rua Quarenta e Dois etc. Para os recém-chegados, esse modo de designação oferece, de início, problemas difíceis para a memória. Estamos habituados a dar nome às ruas, e isso facilita a tarefa, o nome logo evocando a imagem e o seu enunciado fazendo afluir, com a imagem, todo um grupo de sensações.



Tive muita dificuldade para lembrar-me da imagem das ruas de Nova York e, por conseguinte, para conhecê-las. Designadas por números neutros – 42 ou 45 – elas não me evocavam a imagem, concentrando a sensação do aspecto característico de tal ou qual artéria. Para chegar a esse resultado foi-me necessário lembrar uma coleção de índices concretos característicos de tal ou qual rua, coleção que se apresentava a meu espírito em resposta ao sinal "quarenta e dois", o sinal "quarenta e cinco" suscitando outra. Para cada rua que eu queria reter, colecionava em minha memória os teatros, os cinemas, as lojas, os prédios característicos etc. a operação para os reter de cor se fazia por etapas. Pude distinguir duas. Na primeira, à designação verbal "Rua Quarenta e Dois", a memória reagia com grandes dificuldades, engrenando todo o rosário de elementos característicos daquela rua; mas não havia ainda a verdadeira sensação daquela rua, os elementos não combinavam, no momento, em imagem. Somente na segunda etapa é que eles se fundiam em uma imagem única; ao enunciado do número, levantava-se todo um conjunto de seus elementos constitutivos, não mais como um encadeamento, mas como um todo único, como uma visão integral da rua, como uma imagem integral.

Somente a partir desse momento é que se pode dizer que a rua está verdadeiramente registrada pela memória. Sua imagem começa a surgir, a viver, na consciência e na sensibilidade, exatamente da mesma maneira que na obra de arte se destaca pouco a pouco, a partir de seus elementos, uma imagem una e total que nunca mais esquecemos.

Nos dois casos, quer se trate do processo de registro pela memória ou de percepção estética, a mesma lei permanece verdadeira: a parte penetra na consciência e na sensibilidade por intermédio do todo e por intermédio da imagem.

Essa imagem penetra na consciência e na sensibilidade e, por intermédio da soma, cada detalhe ali fica conservado nas sensações e na memória sem que se possa destacar do todo. Pode tratar-se de uma imagem sonora, de um quadro melódico e rítmico, ou pode tratar-se de uma imagem plástica onde os elementos da série registrada pela memória foram inseridos a título de representações.

Num e noutro caso, a série de conceitos organiza-se na percepção, na consciência, numa imagem total onde vêm colocar-se os elementos fragmentários.

O registro pela memória comporta, como já vimos, duas etapas essenciais: a primeira é a formação da imagem, a segunda, o resultado dessa formação e sua significação para a lembrança. Acresce o fato de que é importante para a memória oferecer o menos possível o resultado, franqueando o processo de formação. É o que distingue a prática da vida da prática da arte. Pois, se passamos ao domínio desta última, encontramos um claro deslocamento de acento. A obra de arte procura, evidentemente, atingir o resultado. Mas é no processo que ela orienta toda a sutileza de seus métodos.

Encarada em seu dinamismo, a obra de arte é um processo de formação das imagens na sensibilidade e na inteligência do espectador. É nisso que consiste o aspecto característico de uma obra de arte verdadeiramente viva, o que a distingue das obras mortas, onde se leva ao conhecimento do espectador o resultado representado de um processo de criação que terminou o seu curso, em vez de o envolver no curso desse processo.

Essa condição é confirmada, sempre e em toda parte, em qualquer setor de arte a que nos dedicarmos. Assim é que, para o ator, "representar vivendo" consiste não em representar o resultado copiado dos sentimentos, mas em

fazer nascer esses sentimentos, fazer que eles se desenvolvam e se transformem, fazer que vivam diante do espectador.

Eis por que a imagem de uma cena, de um episódio, de uma obra etc. não existe como um elemento dado, inteiramente fabricado, mas como algo que nasce e desabrocha.

É também por isso que um personagem só dá a impressão de estar vivendo quando as suas características se formam no curso da ação, quando ele não é um boneco mecânico rotulado a priori.

No drama, é particularmente importante que o curso dos acontecimentos não se limite a formar representações de tipo, mas que forme, que "dê efeito" ao próprio tipo.

Em suma, o método de criação de imagens na obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na vida, a consciência e a sensibilidade se enriquecem de imagens novas.

Acabamos de ilustrá-lo com o exemplo da Rua Quarenta e Dois. E se baseia em que o artista, se deve exprimir uma certa imagem através da representação de um fato, recorre a um método do gênero daquele de que nos servimos para conhecer Nova York.

Analisamos também o exemplo do mostrador e ele nos revelou o processo pelo qual a imagem do tempo surge nessa representação. Para criar a imagem, a obra de arte deverá criar um encadeamento de representações por um processo análogo.

Voltemos ao exemplo do relógio.

No caso de Vronski, a figura geométrica não evocou a imagem da hora. Mas há casos em que o que importa não é absolutamente perceber que é, astronomicamente, zero hora, mas, ao contrário, sentir meia-noite no conjunto de associações e estados afetivos a que o autor é levado a suscitar pelas necessidades do tema. Esta pode ser a hora em que se espera angustiosamente um encontro de meia-noite, pode ser a hora de uma morte à meia-noite, a fatídica meia-noite de uma evasão; em suma, uma coisa completamente diversa da representação da hora zero dos astrônomos.

E, assim, o que deve sair da representação das doze badaladas é a imagem de meia-noite, "hora do destino", uma meia-noite revestida de um sentido especial.

Ilustremos o caso com um exemplo. É o Maupassant do Bel Ami que nos vai inspirar. O exemplo é interessante porque é sonoro. E ainda é mais interessante porque é um modelo de montagem pela escolha judiciosa do método e porque o romance o apresenta como uma simples pintura de costumes.

Bel Ami. A cena em que Georges Duroy, que já escreve seu nome como "du Roy", espera num fiacre, porque Susana prometeu fugir com ele à meia-noite.

Meia-noite, aqui, nada tem de tempo astronômico. É essencialmente a hora em que se joga o seu vale-tudo ou quase. A hora em que o herói tem o direito de pensar: "Acabou-se. Fracassou. Ela não virá."

Eis como Maupassant grava no espírito e na sensibilidade do leitor a imagem dessa hora, sua significação, em vez de limitar-se a descrever o instante da noite de que se trata.

... Ele tornou a sair, por volta de onze horas, vagou durante algum tempo, tomou um fiacre e mandou parar na praça de la Concorde, ao longo das arcadas do Ministério da Marinha. De vez em quando, acendia um fósforo para ver a hora no seu relógio. Quando notou que se aproximava meia-noite, sua impaciência se tornou febril. A todo instante passava a cabeça pela portinhola para olhar. Um relógio distante bateu doze badaladas, a seguir outro mais perto, outros dois juntos e, finalmente, um último, muito longe. Quando este cessou de bater, ele pensou: "Acabou-se. Fracassou. Ela não virá." Entretanto, estava resolvido a permanecer ali até amanhecer. Nesse caso, precisava munir-se de paciência. Ouviu, ainda, bater o quarto de hora, depois a meia hora e finalmente os três quartos; e todos os relógios repetiram uma hora da mesma maneira como haviam anunciado meia-noite.

Maupassant, verifica-se, ao ter necessidade de oferecer a tonalidade afetiva de meia-noite, não se contentou em fazer soar um relógio doze vezes, depois uma. Ele nos faz reviver a sensação de meia-noite, fazendo soar essas doze batidas em diferentes lugares em instantes diferentes. À medida que se adicionam em nossa consciência, tais badaladas vão formando um sentimento global de meia-noite. As representações isoladas concorrem para formar uma imagem. E esse resultado é obtido através dos mais rigorosos processos de montagem.

O exemplo em questão é um verdadeiro modelo de montagem refinada onde a sonoridade das doze badaladas bem inscrever-se sobre toda uma série de planos: "um relógio distante", "outro mais perto", "um último muito longe". É uma ressonância de relógios tomada em distâncias diversas, como fotografada em escalas diferentes e repetida numa série de três sequências, em plano geral, em plano americano e em plano panorâmico. Além do mais, a ressonância dos relógios, ou melhor, a dissonância deles, não é

absolutamente apontada aqui como um detalhe naturalista de Paris noturno. Através dessa dissonância, o que volta como uma obsessão é a imagem afetiva de "meia-noite hora do Destino", e não o simples aviso: "Zero hora".

Se ele tivesse querido somente nos fazer lembrar que era meia-noite, Maupassant não teria seguramente lançado mão dessa descrição rebuscada. E paralelamente, sem o processo de montagem que escolheu, jamais ele teria obtido um efeito de emoção tão intenso, com uma economia máxima de meios...

Fonte: Fanzine Literário Bizarrona ([www.geocities.com/SoHo/Den/9103/](http://www.geocities.com/SoHo/Den/9103/)).

## O DESVIO É O ALVO

Luisa Duarte

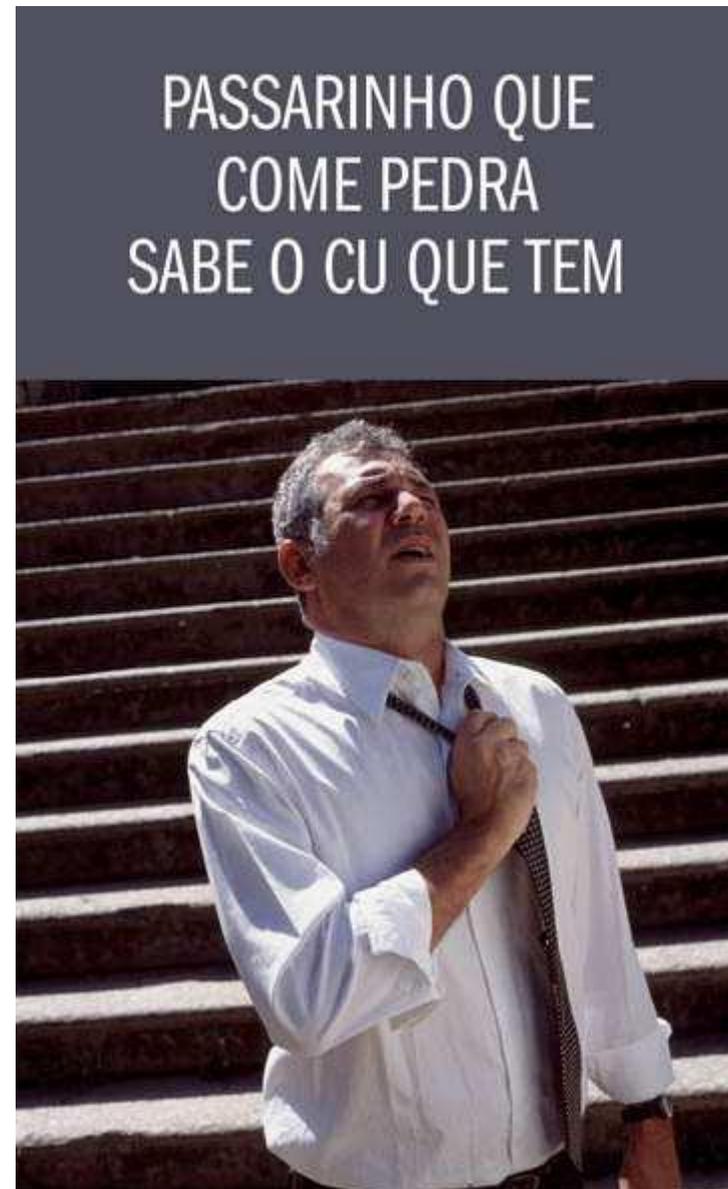
*“(...) há um preconceito enraizado que vê a tragédia como algo mais profundo do que a comédia. Mas Sócrates indicou uma identidade entre comédia e tragédia, e não vejo nenhuma razão pela qual a comédia não possa, como na Divina Comédia (de Dante), ser profunda e nos mostrar quais os nossos limites e como encontrar a felicidade dentro deles. A Divina Comédia, é claro, não é muito engraçada, mas o riso é incitado pelo conhecimento de nossos limites, nossa inabilidade para permanecer eretos quando escorregamos numa casca de banana. Ou para manter uma ereção no ato de amor – que é engraçado e trágico ao mesmo tempo, mas menos trágico do que engraçado, se conseguimos aprender a rir disso. Mas boa parte da arte contemporânea é brilhante e sagaz, quer seja engraçada, quer não.”*

Arthur Danto (1)

*“O humor é uma forma de tirar a tragicidade das coisas, de olhar o mundo de uma outra maneira, menos fatal.”*

Marcos Chaves

Numa subversão da noção ordinária - que se conecta com o jogo proposto pelo próprio trabalho de Marcos Chaves - podemos afirmar que a bússola



desta obra é o desvio, desvio que promove deslocamentos. Chaves é um realizador de proposições artísticas que, através da apropriação ou da intervenção, deslocam significados correntes, banais, convencionais, dados como certos, a fim de gerar a aparição de novos sentidos, inesperados, não vistos, não perscrutados. Trata-se do olhar agudo que se descola do habitual, reflete e produz o novo na linguagem, tendo como motor um misto contundente de humor e ironia. A escolha por estes recursos de forma alguma é casual, e sim consistente e coerente, pois eles são portadores de um alto grau de potência desviante: o humor e a ironia são dispositivos que acertam o alvo pelo caminho menos óbvio.

Este procedimento típico da obra de Chaves – que como já foi bem constatado ocorre valendo-se muitas vezes da vitalidade e atualidade da matriz duchampiana e seus readymades, além da fotografia (2) e do vídeo – pode ser visto como uma busca incessante por tirar a experiência de sua banalidade; dar leveza a certas circunstâncias trágicas via humor; ver de soslaio situações e objetos já enquadrados pelo senso comum; fazer crítica à própria arte e à condição de artista valendo-se de uma fina ironia; adentrar o registro culto da arte contemporânea com elementos associados ao lixo urbano.

Como afirmamos, a meta aqui é realizar o desvio, o deslocamento. No universo chaveniano tudo é o mesmo, mas já não é o mesmo. Como o desenho do pato/lebre de Wittgenstein, que dependendo do ponto de vista, pode ser um ou outro. Tudo se alterou, nada se alterou. É o mesmo, mas já não é o mesmo, por um simples e leve deslocamento do olhar.

Nesta construção de deslocamentos opera-se uma espécie de intervenção clínica no mundo através da arte. Nesta intervenção a linguagem (neste momento entendida como língua) tem papel central. Sabedor perspicaz e ágil da polissemia contida em cada palavra e nas combinações de umas com as outras, Chaves faz dos títulos de seus trabalhos partes fundamentais para a articulação do sentido. Neste instante cabe lembrar a condição especialmente ativa que a obra de Marcos solicita do espectador, será ele quem irá fechar o círculo do sentido, entrando no jogo de associações e/ou inversões que a obra propõe.

Mas o que representa este repertório de procedimentos – que aqui chamamos de desvios, deslocamentos, intervenções - encarnados nas obras deste artista? O que esta série de deslocamentos produz, qual seu efeito?

A tentativa de responder ao menos em parte tais perguntas irá tangenciar, inevitavelmente, aspectos que tocam no antigo binômio arte e vida. Mas para os que tremem só de ler estas duas palavras tão próximas uma da outra, saturados que estão pela enxurrada de obras de cunho auto-biográfico que a contemporaneidade vem nos legando, cabe tranquilizá-los. A tentativa aqui não é a de através da vida compreender a arte, mas sim a de ver na arte de Marcos Chaves que tipo de enfrentamento está havendo com a vida, com o mundo.

A própria obra de Marcos não nos permite que façamos uma leitura estritamente biográfica. Não se trata de um território no qual estão sendo exorcizados plasticamente dramas de um sujeito lírico. Há uma impessoalidade na sua estética e um pulso forte na condução intelectual e

intuitiva que fazem com que este tipo de abordagem torne-se claramente equivocada. O procedimento estrutural encontrado nesta obra – a sua *arkhé* (3) - nos lega, isso sim, contundentes índices de uma nova possibilidade de ligação com a vida, com as coisas do mundo e com a leitura que fazemos de nossos próprios destinos.

Ao constatarmos que esta obra lida com objetos e imagens já existentes – tanto no caso dos objetos e instalações, quanto nos vídeos e fotografias – verificamos que, a princípio, aqui não se está criando nada de realmente novo, e sim trata-se de realizar uma sutil e fina articulação que irá gerar uma nova significação para estas coisas já existentes. Eis o pulo do gato. O desvio do mesmo que já não é o mesmo é a possibilidade de que a cada momento, a cada encontro com os entes do mundo, sejamos capazes de tirar a experiência deste encontro da sua banalidade original, expressando, na linguagem, sentidos antes inexpressos, imperscrutáveis, não vistos, não ouvidos. Quando se afirma que Marcos Chaves “surpreende significados e valores imersos nas coisas vulgares, dissimulados no hábito ou na convenção” (4) está-se afirmando justamente este poder contido em cada uma de suas obras de se desprender das teias paralisantes do hábito (que embotam o olhar, o pensamento, a vida) e revelar sentidos surpreendentes no que antes parecia fadado à visão única ou até mesmo à não visão. Esta operação artística, que aqui entendemos como sendo o procedimento estrutural da obra de Chaves e que tem no humor e na ironia seus dispositivos principais, garante a possibilidade de reversibilidade do que parecia irreversível; do riso surgir diante do que a princípio só provocaria dor; da riqueza polissêmica surgir onde só haveria um sentido; do

aparecimento do terceiro que nos tira do pêndulo fatal do duplo: bem ou mal, sombra ou luz.

\*\*

No trabalho que Marcos apresenta agora - “Passarinho que come pedra sabe o cu que tem”, na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, local onde funciona a CAPACETE entretenimentos sob curadoria de Helmut Batista - temos uma amostra da potência desviante que habita a obra deste artista.

“Passarinho que come pedra sabe o cu que tem” traz consigo diversas marcas características da produção de Chaves. Trata-se de uma intervenção num readymade, no caso os versos dos maços de cigarro. Neste trabalho a advertência colocada pelo Ministério da Saúde é retirada e no seu lugar entra a expressão tragi-cômica “Passarinho que come pedra sabe o cu que tem”. O objeto continua o mesmo (numa escala ampliada), a tipografia também, mas se retira a frase original “Fumar causa câncer no pulmão”, ou “Crianças começam a fumar ao ver os adultos fumando”, e introduz-se um dito popular. No lugar das imagens originais encontra-se o próprio artista simulando e ao mesmo tempo parodiando tais situações - do sujeito sem fôlego diante de uma escadaria, do adulto fumando ao lado do filho, etc.

As advertências do Ministério da Saúde passaram a vir nos maços de cigarro a cerca de quatro anos. Sabemos que uma das principais marcas culturais que a década de 1990 nos legou foi a invasão da ideologia do politicamente correto nas diversas dimensões da vida cotidiana, e também no seio da dita alta cultura, como as universidades e as artes plásticas. Na face negativa

desta onda gestada nos EUA encontram-se aspectos como lances de neo-conservadorismo, recalques dos prazeres, e intromissão em dimensões da vida do indivíduo que não caberia ao governo intervir. As advertências nos maços de cigarro constituem um sintoma do politicamente correto deste último tipo, qual seja, o de se rogar o direito de dizer o que é certo ou errado para a vida de cada um. A extrema legitimidade conquistada por esta ideologia acabou por habilitar os governos a agirem desta forma.

“Passarinho que come pedra sabe o cu que tem” possui como alvo este autoritarismo de mau gosto. Esta frase popular nos remete ao indivíduo que afirma: não venham dizer o que é o melhor para mim. Sim, como pedra e sei os desdobramentos disso. O lado bom e o ruim. Afirmo os dois, a um só tempo. Esta expressão se presta justamente a doar um sentido cômico para uma circunstância trágica. Trata-se do humor intervindo sob o significado original da situação e inserindo um outro. No lugar do fumante tomado pela culpa e vergonha de fumar, entra o fumante que não reprime seus vícios, pois sabe onde eles gozam e onde eles doem. Enfim, o indivíduo que sabe rir de si mesmo, de suas delícias e desgraças, que assume a esquizofrenia da vida, essa linha tênue que separa prazer e dor, assumindo o gozo no fumo, nos entorpecentes, nos prazeres da carne e se recusando a recalá-los.

A presença do próprio artista nas fotos que simulam as situações advertidas contribui para enfatizar tanto este caráter de responsabilidade sobre os próprios atos da esfera da vida privada – que o politicamente correto tenta penetrar e censurar – quanto para doar ainda mais humor à situação. Temos aqui o artista que ri de si mesmo, doando leveza e graça para a situação pesada do fumante que é advertido, a cada maço, que, se continuar com

aquilo, irá morrer de câncer no pulmão, e ao mesmo tempo a introdução de um tom irônico e jocoso que brinca com a “aura” protegida e elevada que envolve a condição de artista plástico na modernidade.

Neste trabalho também é clara a aproximação entre vida e obra. Fumante que é, Chaves sabe do que está falando. É passarinho, come pedra e conhece o próprio cu. Mas deve estar claro neste ponto que a relação que se faz aqui entre vida e obra não se restringe à mera decifração de uma condição de ordem biográfica transportada para a esfera artística, e sim de uma articulação sofisticada que envolve diversas camadas de sentido. “Passarinho que come pedra sabe o cu que tem” comenta criticamente - valendo-se da potência desviante do humor e da ironia - uma situação/sintoma que não é de apenas um indivíduo, mas sim da condição humana e mais precisamente deste tempo que é o nosso.

E, se as palavras de um certo pensador francês valerem de alguma coisa, e pudermos pensar, como ele pensou, que uma obra de arte “é tudo que se quiser (...), desde que funcione”, que “a obra de arte moderna é uma máquina e funciona como tal” (5), aí então, talvez, possamos tirar algum efeito deste encontro atento e cuidadoso com a máquina de Marcos Chaves. Quem sabe este encontro possa surgir para nós como uma centelha, uma centelha que carrega consigo a potencialidade de nos lembrar da possibilidade, sempre aberta, de se promover desvios no mesmo. Mesmo que, pelo desvio, já não mais irá configurar-se como o mesmo.

Eis o pulo do gato, que possui na arte de Marcos Chaves uma bela morada.

Rio de Janeiro, Setembro de 2003.

#### Notas

1. Esta citação foi extraída de uma entrevista concedida por Arthur Danto publicada no livro “Memórias do Presente - 100 entrevistas do Mais! – Artes do Conhecimento”, com organização de Adriano Schwartz, editado pela PubliFolha, em 2003. Arthur Danto é crítico de arte e professor de filosofia da Universidade de Columbia, nos EUA. Autor de “After the end of art”, “Beyond the Brillo Box”, “Encounters & Reflections – Art in the historical present”, entre outros. Escreve regularmente para o jornal nova-iorquino The Nation.

2. Ligia Canongia no texto “Vazio e Totalidade”, de 2002, atentou para um aspecto importante, qual seja, o da aproximação entre readymade e fotografia no contexto da obra de Marcos Chaves: “A mesma lógica que preside o ato fotográfico governa o ato duchampiano. O readymade, como a fotografia, suspende o objeto do contínuo de seu tempo e de seu meio original, da cadeia progressiva, evolutiva, separando uma fatia do mundo do resto do mundo. O readymade é outra espécie de cut, que interrompe, assim como a foto, o fluxo normal de um objeto. O disparo que fundamenta a operação fotográfica é o mesmo disparo que isola, no readymade, uma porção do mundo.”

3. Esta palavra de origem grega possui dois grandes significados principais: 1) O que está à frente e por isso é o começo ou o princípio de tudo; 2) O que está à frente e por isso tem o comando de todo o restante. No primeiro

significado arkhé é fundamento, origem, princípio, o que está no princípio ou na origem; ponto de partida de um caminho; fundamento das ações e ponto final a que elas chegam ou retornam. No segundo significado, arkhé é comando, poder.

4. CANONGIA, Ligia. In: Vazio e Totalidade. Texto publicado por ocasião da exposição Come into the whole, de Marcos Chaves, na Galeria Nara Roesler (SP), em 2002.

5. DELEUZE, Gilles. In: Proust e os Signos. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Editora Forense Universitária – 1987. Pg. 145.

**Luisa Duarte** é formada em jornalismo pela PUC-RIO. Concluiu a sua graduação com a monografia “Sobre a Experiência na obra de Walter Benjamin”. Cursa hoje a Especialização em Arte e Filosofia do Departamento de Filosofia da PUC-RIO.

([luisaduarte@yahoo.com](mailto:luisaduarte@yahoo.com))

Fonte: Blog do Canal Contemporâneo

([www.canalcontemporaneo.art.br/blog/](http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/)).

## O MÉTODO DO CUT-UP

William S. Burroughs

O método é simples. Aqui está uma maneira de fazê-lo. Pegue uma página. Como esta página. Agora corte do meio para baixo. Você tem quatro seções: 1, 2, 3, 4,...um dois três quatro. Agora rearranje as seções colocando seção quatro com seção um e seção dois com seção três. E você tem uma nova página. Às vezes diz a mesma coisa. Às vezes alguma coisa bem diferente - cutapear discursos políticos é um exercício interessante - de qualquer modo você vai descobrir que isso diz alguma coisa e alguma coisa bem definida. Pegue qualquer poeta ou escritor que você admira, digamos, ou poemas que você tenha lido muitas vezes. As palavras perderam significado e vida por anos de repetição. Agora pegue o poema e datilografe passagens selecionadas. Encha uma página com excertos. Agora corte a página. Você tem um novo poema. Tantos poemas quanto você queira. Tristan Tzara disse: "A poesia é para todos." E André Breton chamou-o de tira e o expulsou do movimento. Diga de novo: "A poesia é para todos." A poesia é um lugar e é livre para todos cutapear Rimbaud, e você se colocar no lugar de Rimbaud. Aqui está um poema cut-up de Rimbaud:

**Visita de lembranças. Apenas sua dança e sua voz casa. No ar suburbano improváveis deserções...tudo harmônico pinho por luta.**

**Os grandes céus estão abertos. Candor de vapor e tenda cuspiendo sangue risada e bêbada penitência.**

**Promessa de vinho perfume abre devagar garrafa.**

**Os grandes céus estão abertos. Supremo clarin queimando carne crianças para névoa.**

Cut-ups são para todos. Qualquer um pode fazer cut-ups. É experimental no sentido de ser algo a fazer. Aqui mesmo, agora mesmo, escreva\*. Não algo sobre o que falar ou discutir. Filósofos gregos assumiram logicamente que um objeto duas vezes mais pesado que outro, cairia duas vezes mais rápido. Não ocorreu a eles empurrar os dois objetos além da mesa e ver como eles caem. Shakespeare e Rimbaud vivem em suas palavras. Corte as linhas e você vai escutar suas vozes. Cut-ups frequentemente funcionam como mensagens em código com significado especial para quem corta. Prestidigitação? Talvez. Certamente uma melhoria nas usuais e deploráveis performances de poetas recebidos por um médium. Rimbaud se anuncia, para ser seguido por alguma poesia excruciantemente ruim. Corte as palavras de Rimbaud e você está assegurado pelo menos de boa poesia, quando não de uma aparição pessoal.

Toda escrita é de fato cut-ups. A colagem de palavras lidas escutadas superescutadas. O que mais? O uso de tesouras torna o processo explícito e sujeito a extensão e variação. Prosa clássica clara pode ser composta inteiramente de cut-ups rearranjados. Cortar e rearranjar uma página de palavras escritas introduz uma nova dimensão para a escrita possibilitando ao escritor converter imagens em variação cinemática. As imagens mudam de sentido sob as tesouras cheiram imagens para soar visão e soar som, para cinestesia. Aqui é onde Rimbaud estava indo com sua cor das vogais. E seu "sistemático desrregramento dos sentidos". O lugar da alucinação de mesalina: ver cores provar sons cheirar formas.

O método do cut-up traz a escritores a colagem, a qual tem sido usada por pintores por setenta anos. E usada pelas câmeras foto e cinematográficas. De fato todos os cortes de rua do cinema ou de câmeras fotográficas são, pelos imprevisíveis fatores de passantes e justaposição, cut-ups. E fotógrafos vão dizer a você que frequentemente seus melhores instantâneos são acidentes...escritores vão dizer o mesmo. Os melhores escritos parecem ser aqueles feitos quase por acidente por escritores até que o método do cut-up foi tornado explícito - toda escrita é de fato cut-ups; eu retornarei a este ponto - não houvesse nenhum jeito de produzir o acidente da espontaneidade. Você não pode decidir a espontaneidade. Mas você pode introduzir o fator imprevisível e espontâneo com uma tesoura.

\*Trocadilho no original: Right here, write now.

Trad. Ricardo Rosas

Texto traduzido da página de Burroughs no site da S press, editora alemã de poesia acústica ([spress.de/author/burroughs/](http://spress.de/author/burroughs/)).

**(Arquivo Rizoma)**

## AFINAL, O QUE É ORIGINALIDADE?

Kendra Mayfield



Se as atuais leis de direito autoral já existissem quando os músicos de jazz emprestavam riffs de outros artistas nos anos 30 e os ilustradores de *Looney Toones* criavam cartuns nos anos 40, gêneros artísticos inteiros, tais como o hip-hop, a colagem e a pop art talvez jamais houvessem surgido.

O debate em torno da possibilidade de artistas usarem obras protegidas por direitos autorais chamou a atenção do público essa semana, quando a Suprema Corte dos EUA ouviu os argumentos iniciais do caso [Eldred vs](#)

[Ashcroft](#), um processo no qual os litigantes pedem a revogação da [Lei de Extensão de Direitos Autorais](#) de 1998.

Para marcar este importante processo, uma mostra de arte vai celebrar a "arte degenerada" da era das grandes corporações, apresentando obras e idéias que ficam à margem das leis de propriedade intelectual. O [evento](#), chamado *Illegal Art: Freedom of Expression in the Corporate Age* (Arte Ilegal: A Liberdade de Expressão na Era Corporativa), será realizado em Nova York de 13 de novembro a 3 de dezembro e em Chicago entre os dias 25 de janeiro e 22 de fevereiro.

"Quase todas as obras de arte são, até certo ponto, não-originais", disse Carrie McLaren, que publica a revista [Stay Free!](#) e organiza a exposição. "Num ambiente onde se pode ter a livre troca de idéias, a arte sempre tem mais qualidade".

A mostra vai examinar a intersecção entre a propriedade intelectual e a liberdade de expressão garantida na Constituição americana. Alguns trabalhos foram objeto de processos judiciais, enquanto outros conseguiram enganar os advogados especializados.

Os ativistas dos direitos digitais argumentam que a criatividade está sendo ameaçada pela recente aprovação de leis como a [DMCA](#) pelo Congresso americano. As atuais leis de direito autoral desencorajam a criação de novas obras, afirma McLaren. Por exemplo, os diretores de cinema costumam avaliar tudo que suas câmeras capturam em busca de possíveis violações de direito autoral. "Isso torna o cinema algo inacessível a qualquer um que não seja um milionário", afirma.

Para alguns, o caso *Eldred vs. Ashcroft* pode mudar o equilíbrio dessa relação de poder. "O fato de que a Suprema Corte está disposta a julgar esse

caso é uma grande oportunidade para essa discussão", diz McLaren. "Isso indica que o tribunal está preocupado com as implicações dos direitos autorais sobre as liberdades constitucionais".

Simultaneamente à abertura da mostra em novembro, um painel de discussão realizado na Universidade de Nova York (NYU) vai debater alguns dos aspectos envolvidos no uso e no arquivamento de obras de arte que se apropriam de material registrado ou protegido. "Compreender as implicações sociopolíticas do atual regime de direitos autorais é especialmente importante no momento que estamos vivendo", diz Meg McLagan, professora-assistente de antropologia da NYU, "considerando os esforços das grandes corporações em limitar o acesso a obras que deveriam estar entrando no domínio público".

McLaren espera que *Illegal Art* "acorde as pessoas" para a legislação restritiva de direitos autorais. "Quando as pessoas virem esta exposição, não vão defender as leis que tornam estes trabalhos ilegais", disse.

A mostra engloba uma grande variedade de meios - da colagem ao áudio, passando pelo cinema - e inclui trabalhos que desafiam as leis de propriedade intelectual, violando direitos autorais e marcas registradas.

O setor visual do evento, que pode ser visto [online](#), traz personagens da Disney assassinados, uma paródia da logomarca da rede de lanchonetes Starbucks e uma estampa de guardanapo feita com logomarcas de companhias de petróleo.

O site da exposição ainda traz [filmes e vídeos](#) considerados ilegais porque se apropriam de propriedade intelectual alheia através do uso de filmagens encontradas, música não-autorizada ou imagens de material protegido.

Os visitantes do site também podem [baixar arquivos ilegais](#) de MP3, incluindo a letra reciclada da paródia feita pelo grupo de rap 2 Live Crew para a música Oh, Pretty Woman, de Roy Orbison, e do hit Ice Ice Baby, gravado em 1990 por Vanilla Ice, cujo riff principal foi tirado da música Under Pressure, do grupo Queen e do cantor David Bowie.



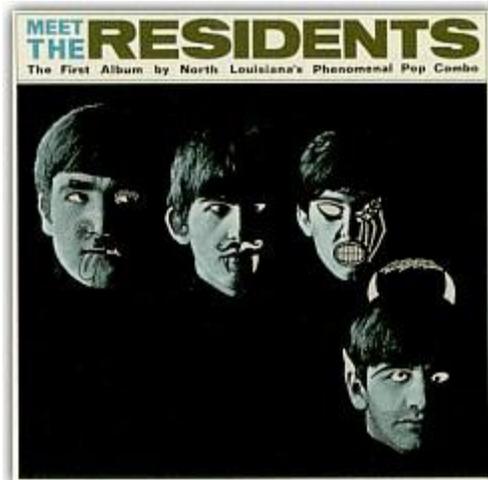
O site inclui links para trabalhos de áudio do grupo de música e arte experimental [Negativland](#), que há muito defende o direito de [cópias pessoais](#), desde que foi forçado a parar de executar e distribuir uma paródia de I Still Haven't Found What I'm Looking For, da banda U2, em 1995.

"Desde o começo dos anos 90, estas questões se tornaram cada vez mais comuns", disse Mark Hosler, um dos membros fundadores do Negativland.

Grupos como o Negativland sentiram na pele a repercussão das batalhas judiciais de direito autoral. Em 1998, uma empresa que fabrica CDs se recusou a prensar os discos da banda por temer as implicações legais dos samples não-autorizados usados em sua gravação.

"O impacto sobre nós foi direto", diz Hosler. "Parece que os proprietários de conteúdo não se importam muito em saber o que estamos fazendo. Mas fabricar CDs contendo músicas sampleadas, isso é um problema".

Uma [coletânea](#) de músicas "roubadas" de Negativland, Public Enemy, John Oswald e outros artistas será distribuída gratuitamente no evento. O CD, que inclui várias faixas proibidas por determinação da justiça, pode ele próprio criar alguns constrangimentos legais. Os organizadores, porém, insistem em dizer que estão jogando limpo. "Já que estamos usando esse material para fins educacionais e de crítica, acreditamos que não estamos desobedecendo nenhuma lei", disse McLaren. "Gostaríamos de criar mais discussão e debate em torno disso. Não estamos apenas distribuindo".



Fonte: Wired News em português (<http://busca.terra.com.br/wired/>).

## PLÁGIO UTÓPICO, HIPERTEXTUALIDADE E PRODUÇÃO CULTURAL ELETRÔNICA

Critical Art Ensemble

O plágio tem sido há muito considerado um mal no mundo cultural. Tipicamente, tem sido visto como um roubo de linguagem, idéias, e imagens executado pelos menos talentosos, freqüentemente para o aumento da fortuna ou do prestígio pessoal. No entanto, como a maioria das mitologias, o mito do plágio pode ser facilmente invertido. Talvez aqueles que apóiam a legislação sobre representação e a privatização da linguagem sejam suspeitos. Talvez as ações dos plagiadores, em determinadas condições sociais, sejam as que mais contribuem para o enriquecimento cultural. Antes do iluminismo, o plágio tinha sua utilidade na disseminação das idéias. Um poeta inglês podia se apropriar de um soneto de Petrarca (1), traduzi-lo e dizer que era seu. De acordo com a estética clássica da arte enquanto imitação, esta era uma prática perfeitamente aceitável. O verdadeiro valor dessa atividade estava mais na disseminação da obra para regiões onde de outra forma ela provavelmente não teria aparecido, do que no fortalecimento da estética clássica. As obras de plagiadores ingleses como Chaucer (2), Shakespeare, Spenser (3), Sterne (4), Coleridge (5) e De Quincey (6) ainda são uma parte vital da tradição inglesa, e continuam a fazer parte do cânone literário até hoje.

Atualmente, têm surgido novas condições que mais uma vez fazem do plágio uma estratégia aceitável, e mesmo crucial, para a produção de textos. Esta é a era do recombinante: corpos recombinantes, gênero recombinante, textos recombinantes, cultura recombinante. Olhando para o passado através do enquadramento privilegiado da percepção retrospectiva, pode-se

argumentar que o recombinante sempre foi fundamental no desenvolvimento do significado e da invenção: recentes e extraordinários avanços na tecnologia eletrônica chamaram a atenção para o recombinante tanto na teoria quanto na prática (o uso de *morphing*[7] no vídeo e no cinema, por exemplo).

O principal valor da tecnologia eletrônica, especialmente dos computadores e dos sistemas de geração de imagem, é a velocidade surpreendente com a qual eles podem transmitir informações, tanto cruas quanto refinadas. À medida que a informação flui em alta velocidade pelas redes eletrônicas, sistemas de significado díspares e às vezes incomensuráveis se cruzam, com conseqüências ao mesmo tempo esclarecedoras e inventivas.

Numa sociedade dominada por uma explosão de “conhecimentos”, explorar as possibilidades de significado naquilo que já existe é mais premente do que acrescentar informações redundantes (mesmo quando produzidas por meio da metodologia e da metafísica do “original”).

No passado, argumentos a favor do plágio se limitavam a mostrá-lo como meio de resistência à privatização da cultura que serve às necessidades e desejos da elite do poder. Hoje se pode argumentar que o plágio é aceitável, até mesmo inevitável, dada a natureza da existência pós-moderna com sua tecno-infra-estrutura. Numa cultura recombinante, o plágio é produtivo, embora não precisemos abandonar o modelo romântico de produção cultural que privilegia um modelo de criação *ex-nihilo*. É certo que, num sentido geral, este último modelo é um tanto anacrônico. Ainda há situações específicas onde tal pensamento é útil, e ninguém pode ter certeza de quando ele poderia se tornar apropriado novamente. O que se pede é o fim

de sua tirania e de seu fanatismo cultural institucionalizado. Este é um pedido para que se abra a base de dados cultural, para que todos possam usar o potencial máximo da tecnologia de produção de textos.

*As idéias se aperfeiçoam. O significado das palavras participa do aperfeiçoamento. O plágio é necessário. O progresso implica nisso. Ele aproveita uma frase de um autor, faz uso de sua expressão, apaga uma falsa idéia e a substitui pela idéia certa. (8)*

O plágio freqüentemente carrega um peso de conotações negativas (particularmente na classe burocrática). Enquanto a necessidade de sua utilização aumentou com o passar do século, o plágio foi camuflado em um novo léxico por aqueles desejosos de explorar essa prática enquanto método e como uma forma legítima de discurso cultural. *Readymades*, colagens, *found art* ou *found text*, intertextos, *combines*, *detournment* e apropriação – todos representam incursões no plágio. De fato, esses termos não são sinônimos perfeitos, mas todos cruzam uma série de significados básicos à filosofia e atividade de plagiar. Filosoficamente, todos se opõem a doutrinas essencialistas de produção de textos: todos pressupõem que nenhuma estrutura dentro de um determinado texto dê um significado universal e necessário. Nenhuma obra de arte ou filosofia se esgota em si mesma, em seu ser-em-si. Tais obras sempre estiveram relacionadas com o sistema de vida vigente da sociedade na qual se tornaram eminentes.

O essencialismo do Iluminismo não conseguiu fornecer uma unidade de análise que pudesse atuar como uma base de significado. Da mesma forma que a conexão entre um significante e seu referente é arbitrária, a unidade de significado usada para qualquer análise textual específica também é

arbitrária. A concepção de lexia (9) de Roland Barthes implica principalmente na desistência da busca por uma unidade básica de significado. Uma vez que a linguagem era a única ferramenta disponível para o desenvolvimento de uma metalinguagem, tal projeto estava condenado desde seu início. Era em grande parte como tentar tomar sopa com sopa. O texto em si é fluido – embora o jogo de linguagem da ideologia possa dar a ilusão de estabilidade criando um bloqueio ao manipular as pressuposições inconscientes da vida cotidiana. Conseqüentemente, um dos principais objetivos do plagiador é restaurar o fluxo dinâmico e instável do significado, apropriando-se de fragmentos da cultura e os recombina. Dessa forma, podem ser produzidos significados que não estavam anteriormente associados a um objeto ou a um determinado conjunto de objetos.

Marcel Duchamp, um dos primeiros a compreender o potencial da recombinação, apresentou uma encarnação precoce dessa nova estética com sua série de *readymades*. Duchamp pegou objetos em relação aos quais ele era “visualmente indiferente” e os recontextualizou de uma maneira que deslocava seus significados. Ao tirar um urinol do banheiro, por exemplo, assiná-lo e colocá-lo sobre um pedestal em uma galeria de arte, o significado se afastava da interpretação funcional aparentemente concluída do objeto. Embora esse significado não tivesse desaparecido por completo, foi justaposto de uma forma escandalosa a uma outra possibilidade – o significado como objeto de arte.

Esse problema de instabilidade aumentou quando foram levantados problemas de origem: o objeto não era feito por um artista, mas por uma máquina. Fosse o espectador aceitar ou não outras possibilidades de

interpretação da função do artista e da autenticidade do objeto de arte, o urinol em uma galeria instigava um momento de incerteza e reavaliação. Esse jogo conceitual tem sido repetido inúmeras vezes no século XX, às vezes com propósitos muito estreitos, como no caso dos *combines* de Rauschenberg (10) – feitos com o objetivo de atacar a hegemonia crítica de Clement Greenberg (11) – enquanto em outras ocasiões tem sido feito para promover uma reestruturação política e cultural em larga escala, como no caso dos situacionistas. Em cada caso, o plagiador tenta abrir o significado por meio da injeção de ceticismo no texto cultural.

Aqui também vemos o fracasso do essencialismo romântico. Mesmo o chamado objeto transcendental não pode se furtar à crítica do cético. A concepção de Duchamp de *readymade* invertido (transformando uma pintura de Rembrandt em tábua de passar roupa) sugeria que o objeto de arte que ganha fama retira seu poder de um processo histórico de legitimação firmemente enraizado nas instituições da cultura ocidental, e não por ser um condutor imutável para domínios transcendentais. Não se está negando a possibilidade da experiência transcendental, mas apenas se está afirmando que, se Lea existe, é pré-linguística, sendo desse modo relacionada à subjetividade particular de cada indivíduo. Uma sociedade com uma complexa divisão do trabalho requer uma racionalização dos processos institucionais, uma situação que por sua vez retira o indivíduo de um caminho que o levaria a compartilhar experiências não racionais. Diferentemente das sociedades que tem uma divisão do trabalho simples, na qual a experiência de um membro se parece muito com a experiência de qualquer outro (alienação mínima), sob uma divisão complexa do trabalho a experiência de vida de um indivíduo que se tornou um especialista tem

muito pouco em comum com a de outros especialistas. Conseqüentemente, a comunicação existe principalmente como função instrumental.

O plágio historicamente se colocou contra o privilégio de qualquer texto fundado em mitos espirituais, científicos ou quaisquer outros mitos legitimadores. O plagiador sempre vê todos os objetos como iguais, e assim horizontaliza o plano do fenômeno. Todos os textos se tornam potencialmente utilizáveis e reutilizáveis. Aqui temos uma epistemologia da anarquia, de acordo com a qual o plagiador sustenta que se a ciência, a religião ou qualquer outra instituição social impossibilita a certeza além do domínio do privado, então é melhor dotar a consciência de tantas categorias de interpretação quanto possível. A tirania dos paradigmas pode ter algumas conseqüências úteis (tal como maior eficiência dentro do paradigma), mas os custos da repressão para o indivíduo (excluindo outros modos de pensar e reduzindo a possibilidade de invenção) são altos demais. Em vez de ser levado por seqüências de símbolos, deve-se pelo contrário vagar através deles, escolhendo a interpretação mais adequada às condições sociais de uma dada situação.

*É uma questão de reunir várias técnicas de cut-up a fim de responder à onipresença dos transmissores que nos alimentam com seus discursos obsoletos meios de comunicação de massa, publicidade, etc.). É uma questão de desacorrentar os códigos – não mais o sujeito –tal que alguma coisa arrebente, escape: palavras por trás de palavras, obsessões pessoais. Nasce outro tipo de palavra, que escapa do totalitarismo da mídia, mas que retém seu poder, e o volt contra seus velhos mestres.*

A produção cultural, literária ou não, tem sido tradicionalmente um processo lento, que exige muito trabalho. Na pintura, escultura ou na obra escrita, a tecnologia tem sido sempre primitiva para os padrões contemporâneos. Pincéis, martelos e cinzéis, pena de escrever e papel, e até a prensa tipográfica não se prestam bem à produção rápida e à ampla distribuição. O lapso de tempo entre a produção e a distribuição pode parecer insuportavelmente longo. A produção de livros como arte e as artes visuais tradicionais ainda sofrem tremendamente com esse problema, quando comparadas com as artes eletrônicas.

Antes da tecnologia eletrônica se tornar dominante, as perspectivas culturais se desenvolviam de tal modo que tornavam os textos mais fáceis de serem percebidos como obras individuais. Fragmentos culturais se apresentavam a si mesmos como unidades distintas, uma vez que sua influência avançava de forma lenta o suficiente para permitir a evolução ordenada de um argumento ou de uma estética. Fronteiras podiam ser mantidas entre disciplinas e escolas de pensamento. O conhecimento era considerado finito e era, portanto, mais fácil de controlar. No século XIX essa ordem tradicional começou a entrar em colapso conforme novas tecnologias começaram a aumentar a velocidade do desenvolvimento cultural. Começaram a aparecer os primeiros indicadores sólidos de que a velocidade estava se tornando uma questão crucial. O conhecimento estava se afastando da certeza e se transformando em informação.

Durante a Guerra Civil Americana, Lincoln ficava sentado pacientemente junto ao telégrafo esperando os relatórios de seus generais no front. Ele não tinha paciência com a retórica prolixa do passado, e exigia de seus generais

uma economia eficaz de linguagem. Não havia tempo para as firulas tradicionais de um ensaísta elegante. A velocidade cultural e a informação continuaram a crescer numa taxa de geométrica desde então, resultando em um pânico informativo. A produção e distribuição da informação (ou de qualquer outro produto) devem ser imediatas: não pode haver lapso de tempo entre as duas. A tecnocultura cumpriu essa exigência com bases de dados e redes eletrônicas que rapidamente deslocam qualquer tipo de informação.

Sob condições como essas, o plágio preenche os requisitos de uma economia da representação, sem sufocar a invenção. Se a invenção ocorre quando uma nova percepção ou idéia é apresentada – pela intersecção de dois ou mais sistemas formalmente díspares – então metodologias recombinantes são desejáveis. É aqui que o plágio progride além do niilismo. Ele não injeta somente ceticismo para ajudar a destruir sistemas totalitários que paralisam a invenção: ele participa da invenção, e dessa forma também é produtivo. O gênio de um inventor como Leonardo da Vinci residia em sua capacidade de recombinar os sistemas, até então separados, da biologia, matemática, engenharia e arte. Ele era mais um sintetizador do que um criador. Existiram poucas pessoas como ele por que a habilidade de reter tantos dados em uma única memória biológica é rara. Agora, no entanto, a tecnologia da recombinação está disponível no computador. O problema agora para os candidatos a produtores culturais é conseguir ter acesso a essa tecnologia e informação. Afinal, o acesso é o mais precioso de todos os privilégios, e é, portanto, muito bem guardado, o que por sua vez nos faz pensar se para ser um plagiador de sucesso é preciso ser também um hacker bem-sucedido.

*A maioria dos escritores sérios se recusa a se disponibilizar para coisas que a tecnologia está fazendo. Nunca consegui compreender esse tipo de medo. Muitos têm medo de usar gravadores, e a idéia de usar meios eletrônicos para propósitos literários ou artísticos parece a eles uma espécie de sacrilégio.*

Em certa medida, uma pequena parte da tecnologia escapuliu pelas brechas e caiu nas mãos de uns poucos sortudos. Computadores pessoais e câmeras de vídeo são os melhores exemplos. Para acompanhar esses itens de consumo e tornar sua utilização mais versátil, programas de segmentação de hipertextos e imagens também foram desenvolvidos – programas projetados para facilitar a recombinação. O sonho do plagiador é ser capaz de baixar, mover e recombina textos com comandos simples e de fácil uso. Talvez o plágio legitimamente faça parte da cultura pós-livro, já que apenas nessa sociedade ele pode tornar explícito o que a cultura do livro, com seus gênios e *auteurs*, tende a ocultar: que a informação é mais útil quando interage com outra informação, e não quando é deificada e apresentada no vácuo.

Pensar em novos meios de recombina informações sempre foi uma preocupação do século XX, embora essa busca tenha sido deixada para uns poucos até recentemente. Em 1954 Vannevar Bush, ex-conselheiro para assuntos científicos de Franklin D. Roosevelt, propôs um novo meio de organização de informações em um artigo no *Atlantic Monthly*. Naquela época, a tecnologia de computadores estava em seus primeiros estágios de desenvolvimento e seu potencial pleno ainda não era realmente compreendido. Bush, no entanto, teve a presciência de imaginar um

dispositivo que ele chamou de Memex. Em seu modo de ver, ele se basearia no armazenamento de informações em microfímes, integrado a algum meio que permitisse ao usuário selecionar e exibir qualquer parte que desejasse, permitindo assim que o usuário se deslocasse livremente entre incrementos de informação anteriormente desconexos.

Na época, o Memex de Bush não pôde ser construído, mas conforme a tecnologia de computadores evoluiu, sua idéia acabou ganhando praticidade. Por volta de 1960, quando começou a estudar programação de computadores na faculdade, Theodor Nelson percebeu:

*Ao fim de meses, acabei compreendendo que, embora os programadores estruturassem seus dados hierarquicamente, isso não era necessário. Comecei a ver o computador como o local ideal para fazer com que interconexões entre coisas fossem acessíveis às pessoas.*

*Compreendi que a escrita não tinha que ser seqüencial e que não apenas os livros e as revistas do futuro estariam nas telas (terminais de raios catódicos), como todos poderiam estar conectados uns aos outros em todas as direções. Imediatamente, comecei a trabalhar em um programa (escrito em linguagem Assembler 7090) para levar avante essas idéias.*

A idéia de Nelson, que ele chamou de hipertexto, não conseguiu atrair partidários em princípio, embora em 1968 sua utilidade tenha se tornado óbvia para algumas pessoas do governo e da indústria da defesa. Um protótipo do hipertexto foi desenvolvido por outro inovador da computação, Douglas Englebart, a quem geralmente se atribui muitos dos

avanços na utilização de computadores (como o desenvolvimento da interface Macintosh, Windows). O sistema de Englebart, chamado Augment, foi utilizado na organização da rede de pesquisas do governo, a ARPAnet, e também foi utilizada pela McDonnell Douglas, a empreiteira da indústria da defesa, para ajudar grupos de trabalho da área técnica a organizarem projetos tais como o desenho de aviões:

*Todas as comunicações são automaticamente adicionadas à base de informações do Augment e conectadas, quando apropriado, a outros documentos. Um engenheiro poderia, por exemplo, usar o Augment para escrever e entregar eletronicamente um plano de trabalho para outros do grupo de trabalho. Os outros membros podiam então rever o documento e acrescentar seus comentários ao original, criando com o tempo uma “memória de grupo” das decisões tomadas. A poderosa capacidade de criar links do Augment também permite que usuários descubram rapidamente até mesmo velhas informações, sem se perderem ou ficarem atolados em detalhes.*

A tecnologia de computadores continuou a ser refinada e, com o tempo – como no caso de tantas outras inovações tecnológicas nos EUA –, depois de ter sido explorada meticulosamente pelos militares e pelas agências de inteligência, ela foi liberada para exploração comercial. É claro que o desenvolvimento de microcomputadores e de tecnologia acessíveis aos usuários de computadores pessoais levou imediatamente à necessidade de softwares que ajudassem as pessoas a lidar com o aumento exponencial de informações, especialmente informações textuais. Provavelmente a primeira aplicação humanística do hipertexto foi no campo da educação.

Hoje, o hipertexto e a hiperímídia (que acrescenta imagens gráficas à rede de coisas que podem ser interconectadas) continuam sendo partes essenciais do planejamento do ensino e da tecnologia educacional.

Um interessante experimento nesse sentido foi desenvolvido em 1975 por Robert Scholes e Andries Van Dam na Brown University. Scholes, professor de inglês, foi contratado por Van Dam, professor de ciências da computação, que queria saber se existia algum curso na área de humanas que pudesse se beneficiar do uso do que na época era chamado de sistema editor de texto (hoje conhecido como processador de texto) com características de hipertexto embutidas.

Scholes e dois professores assistentes, que formavam um grupo de pesquisa, ficaram particularmente impressionados com um aspecto do hipertexto. A utilização desse programa tornaria possível ler de modo não linear todos os materiais inter-relacionados em um texto. Um hipertexto é desse modo melhor visualizado como uma teia de materiais interconectados. Tal descrição sugeria que havia semelhanças claras entre a concepção do texto cultural e a do hipertexto:

*Uma das facetas mais importantes da literatura (e que também leva a dificuldades de interpretação) é sua natureza reflexiva. Um poema constantemente desenvolve seus próprios significados – na maioria das vezes através da alusão direta ou da reelaboração de temas tradicionais e convenções, outras vezes por meios mais sutis como o desenvolvimento e a expansão de gênero ou a referência biográfica – referindo-se ao corpo total de material poético do qual os poemas particulares são um pequeno*

*segmento.*

Embora não fosse difícil acumular uma base de dados de materiais poéticos com conexões de hipertexto, Scholes e seu grupo estavam mais preocupados em torná-lo interativo – ou seja, eles queriam construir um “texto comunitário” que não apenas incluísse poesia mas que incorporasse os comentários e interpretações feitas por alunos. Dessa forma, cada aluno poderia ler uma obra e acrescentar “notas” a ela com suas observações. O “texto expandido” resultante seria lido e ampliado em um terminal onde a tela seria dividida em quatro áreas. O aluno poderia baixar o poema em uma das áreas (as quais chamavam janelas) e baixar materiais relacionados nas outras três janelas, em qualquer seqüência desejada. Isso reforçaria enormemente a tendência a ler em uma seqüência não linear. Dessa forma, cada aluno aprenderia a ler uma obra como ela realmente existe, não no “vácuo”, mas sim no ponto central de um corpo progressivamente revelado de documentos e idéias.

O hipertexto é análogo a outras formas de discurso literário além da poesia. Desde o início de sua manifestação como programa de computador, o hipertexto foi popularmente descrito como um texto multidimensional quase análogo ao artigo acadêmico padrão das ciências sociais ou humanas porque usa os mesmos dispositivos conceituais, como notas, alusões a outras obras, citações de outras obras etc. Infelizmente, a convenção da leitura e escrita linear, assim como o fato físico da bidimensionalidade das páginas e a necessidade de costurá-las em uma única seqüência possível, sempre limitou o verdadeiro potencial desse tipo de texto. Um dos problemas é que o leitor é freqüentemente

forçado a procurar por todo o texto (ou forçado a largar o livro e ir procurar em outro lugar) informações afins. Esse é um processo confuso e que consome tempo: em vez de ser capaz de se movimentar com facilidade e instantaneamente entre áreas de armazenamento de informação fisicamente remotas ou inacessíveis, o leitor tem que enfrentar obstáculos físicos incômodos à sua pesquisa ou trabalho criativo. Com o advento do hipertexto, tornou-se possível a movimentação em meio a áreas correlatas de informação com uma velocidade e uma flexibilidade de que ao menos chegam perto de finalmente se adaptarem ao funcionamento do intelecto humano, a um grau que livros e leituras seqüenciais não poderiam permitir.

*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. (11).*

Barthes e Foucault (12) podem ser louvados por terem teorizado a morte do autor. Contudo a ausência de autor é mais uma questão da vida cotidiana para o tecnocrata que recombina e acrescenta informações no computador ou no console de edição de vídeo. Ele está vivendo o sonho do capitalismo que ainda está sendo refinado na área da produção industrial.

A noção japonesa de “entrega *just-in-time*”, onde as peças são entregues na linha de montagem exatamente na hora em que são necessárias, foi um primeiro passo para modernizar os trabalhos de montagem. Em tal sistema, não há capital sedentário, mas um fluxo constante de matérias-primas. A mercadoria montada é entregue ao distribuidor exatamente no

momento em que o consumidor necessita. Esse sistema nômade elimina a estocagem de produtos. (Ainda resta algum tempo morto. No entanto, os japoneses o diminuíram para uma questão de horas, e estão trabalhando para reduzi-lo a uma questão de minutos.) Dessa forma, produção, distribuição e consumo são implodidos em um único ato, sem início nem fim, apenas circulação ininterrupta. Da mesma maneira, o texto on line flui em uma corrente ininterrupta pela rede eletrônica. Não pode haver lugar para lapsos que criem unidades descontínuas na sociedade da velocidade. Conseqüentemente, noções de origem não têm lugar na realidade eletrônica. A produção do texto pressupõe sua distribuição, seu consumo e sua revisão imediatos. Todos que participam da rede também participam da interpretação e da mutação da corrente textual. O conceito de autor não morreu exatamente, é mais uma questão de ter simplesmente cessado de funcionar. O autor se tornou um agrupamento abstrato que não pode ser reduzido à biologia ou à psicologia da personalidade. De fato, tal desenvolvimento tem conotações apocalípticas – o medo de que a humanidade se perca no fluxo textual. Talvez os seres humanos não sejam capazes de participar na hipervelocidade. Deve-se responder que nunca existiu uma época em que os humanos fossem capazes, todos, de participarem da produção cultural. Agora pelo menos o potencial para uma democracia cultural é maior. O singular biogênio não precisa servir de dublê para toda a humanidade. A verdadeira preocupação é exatamente a mesma de sempre: a necessidade de acesso aos recursos culturais.

*As descobertas da arte e da crítica pós-modernas concernentes a estruturas analógicas das imagens demonstram que, quando dois objetos*

*são colocados juntos, não importa quão distantes possam ser seus contextos, forma-se uma relação. Restringir-se a uma única relação pessoal de palavras não passa de mera convenção. A união de duas expressões independentes suplanta os elementos originais e produz uma organização sintética de mais amplas possibilidades.*(13)

O livro absolutamente não desapareceu. A indústria do livro continua a resistir à emergência do texto recombinante, e se opõe a aumentos na velocidade cultural. Colocou-se na lacuna entre a produção e o consumo de textos, a qual por motivos de sobrevivência está constrangida a manter. Se for permitido que a velocidade aumente, o livro está fadado a desaparecer, junto com a pintura e a escultura. Seus companheiros da Renascença. É por isso que a indústria tem tanto medo do texto recombinante. O texto recombinante fecha a lacuna entre a produção e o consumo, e abre a indústria para aqueles que não são celebridades literárias. Se a indústria for incapaz de diferenciar seus produtos através do espetáculo da originalidade e unicidade, sua lucratividade será ameaçada. Conseqüentemente, a indústria caminha com dificuldade, levando anos para publicar informações imediatamente necessárias.

No entanto, há uma peculiar ironia nessa situação. A fim de diminuir a velocidade, ela deve também participar da velocidade em sua forma mais intensa, a do espetáculo. Ela deve declarar que defende “a qualidade e os padrões”, e tem de inventar celebridades. Essas ações exigem a instantaneidade da propaganda – ou seja, a total participação nos simulacros que serão a destruição da própria indústria.

Daí que para o burocrata, de uma perspectiva quotidiana, o autor vai muito bem, obrigado. Ele pode ser visto e tocado, e sinais de sua existência estão nas capas dos livros e revistas em toda a parte, sob a forma da assinatura. Contra tais provas, a teoria só pode responder com a máxima de que o significado de qualquer texto tem sua origem exclusivamente em sua relação com outros textos. Tais textos dependem dos que vieram antes deles, do contexto no qual estão colocados e da habilidade interpretativa do leitor. Esse argumento, é claro, não convence os segmentos sociais presos no atraso cultural. Enquanto for este o caso, nenhuma legitimação histórica reconhecida apoiará os produtores dos textos recombinantes, que sempre serão suspeitos aos olhos dos mantenedores da “alta” cultura.

*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. Supõe-se que os poetas libertam as palavras – e não que as acorrentam em frases. Os poetas não têm “suas próprias palavras”. Os escritores não são os donos de suas palavras. Desde quando as palavras pertencem a alguém? “Suas próprias palavras”, ora bolas! E quem é “você”?*

A invenção da câmera de vídeo portátil, no final dos anos 60 e início dos anos 70, fez com que artistas radicais da mídia especulassem que num futuro próximo todas as pessoas teriam acesso a tal equipamento, causando uma revolução na indústria televisiva. Muitos esperavam que o vídeo se tornasse a ferramenta definitiva para a arte democrática distributiva. Cada

lar se tornaria seu próprio centro de produção, e a confiança na rede de televisão para obtenção de informação eletrônica seria apenas uma entre muitas opções. Essa profecia nunca se realizou. Democraticamente falando, o vídeo fez pouco mais do que o filme em super 8 para redistribuir a possibilidade de produção de imagens, e teve muito pouco ou nenhum efeito sobre a distribuição das imagens. Todos os vídeos, com exceção dos vídeos caseiros, continuaram nas mãos de uma classe tecnocrática de elite, embora (como no caso de qualquer classe) existam elementos marginalizados que resistem à indústria da mídia e mantenham um programa de descentralização.

A revolução do vídeo fracassou por duas razões – uma falta de acesso e uma ausência de desejo. O acesso ao hardware, principalmente o equipamento de pós-produção, continuou difícil como sempre, e não existem pontos regulares de distribuição além dos locais públicos de acesso oferecidos por algumas franquias de TV a cabo. Também tem sido difícil convencer as pessoas que não são da classe tecnocrática, e que têm acesso ao equipamento, de que elas deveriam desejar produzir algo com o vídeo. Isso é compreensível quando se considera que as imagens da mídia são fornecidas em uma quantidade tão avassaladora que a idéia de produzir mais imagens torna-se sem sentido. O plagiador contemporâneo enfrenta exatamente o mesmo desânimo. O potencial para gerar textos recombinantes no momento é apenas isso, um potencial. Ele possui ao menos uma base mais ampla, já que a tecnologia de computador para fazer textos recombinantes escapou da classe tecnocrática e se difundiu pela classe burocrática. Contudo, a produção cultural eletrônica não tomou a forma democrática que os plagiadores utópicos esperam que venha a ter.

Os problemas imediatos são óbvios. O custo da tecnologia para produzir plágio ainda é alto demais. Mesmo no caso de se escolher a forma menos eficiente de um manuscrito plagiário escrito à mão, é necessário tecnologia de editoração eletrônica para distribuí-lo, visto que nenhuma editora o aceitaria. Além disso, a população nos Estados Unidos em geral é somente habilitada como receptora de informação, e não como produtora. Com essa estrutura excludente solidificada, a tecnologia e o desejo e a habilidade de usá-la permanecem centradas na economia utilitária, e conseqüentemente pouco tempo é dedicado às possibilidades estéticas ou de resistência.

Além dessas barreiras óbvias, há um problema mais traiçoeiro que emerge da esquizofrenia social dos Estados Unidos. Enquanto seu sistema político se baseia teoricamente em princípios democráticos de inclusão, seu sistema econômico se baseia no princípio da exclusão. Conseqüentemente, sendo ela própria um artigo de luxo, a superestrutura cultural tende também em direção à exclusão. Esse princípio econômico determinou a invenção dos direitos autorais, que originalmente foram criados não a fim de proteger os escritores, mas para reduzir a competição entre as editoras. Na Inglaterra do século XVII, quando o direito autoral apareceu pela primeira vez, o objetivo era reservar às próprias editoras, para sempre, os direitos exclusivos de imprimir certos livros. A justificativa, é claro, era de que, quando usada em uma obra literária, a linguagem teria a personalidade do autor imposta sobre ela, marcando-a dessa maneira como propriedade privada. Sob o abrigo dessa mitologia, o direito autoral floresceu no capitalismo tardio, estabelecendo os precedentes legais para a privatização de qualquer item cultural, fosse ele uma imagem, uma palavra ou um som. Assim o plagiador

(até mesmo o da classe tecnocrática) é mantido em uma posição profundamente marginal, a despeito dos usos inventivos e eficientes que sua metodologia possa ter em relação ao estado corrente da tecnologia e do conhecimento.

*Qual é o propósito de salvar a linguagem quando não há mais nada a dizer?*

O presente requer que repensemos e rerepresentemos a concepção de plágio. Sua função tem sido há muito desvalorizada por uma ideologia que tem pouco lugar na tecnocultura. Deixemos que as noções românticas de originalidade, genialidade e autoria permaneçam, mas como elementos para produção cultural sem nenhum privilégio especial acima de outros elementos igualmente úteis. Está na hora de aberta e ousadamente usarmos a metodologia da recombinação para melhor enfrentarmos a tecnologia do nosso tempo (14).

#### **Notas**

1. Francesco Petrarca (1304-1374), poeta e humanista italiano (Nota do Editor)
2. Geoffrey Chaucer (1342?-1400), poeta inglês, autor de *Canterbury Tales*. (N.E.)
3. Edmund Spenser (1552-1599), poeta inglês, autor de *The Faerie Queene*. (N.E.)

4. Laurence Sterne (1713-1768), romancista e humorista irlandês, autor de *Tristram Shandy*. (N.E.)

5. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poeta, crítico e filósofo inglês. Sua obra em co-autoria com William Wordsworth, *Lyrical Ballads*, inaugurou o romantismo inglês. (N.E.)

6. Thomas de Quincey (1785-1859), ensaísta e crítico inglês, conhecido por sua autobiografia *Confessions of an English Opium Eater*. (N.E.)

7. *Morphing* são transformações gráficas causadas por efeitos que combinam mudanças de forma com mudança de intensidade de cor. (N.E.)

8. Em sua forma mais heróica, a nota de pé de página tem uma função hipertextual de baixa velocidade – isto é, conecta o leitor com outras fontes de informação que podem ajudar a articular mais as palavras do produtor. Ela aponta para informações adicionais longas demais para serem incluídas no próprio texto. Essa não é uma função objetável. A nota de pé de página é também um meio de fiscalização através do qual se pode “checar” o escritor para se ter a certeza de que ele não está usando impropriamente uma idéia ou uma frase da obra de outra pessoa. Essa função torna a nota de pé de página problemática, embora possa ser adequada como modo de verificar as conclusões em um estudo quantitativo, por exemplo.

A função da fiscalização da nota de pé de página impõe interpretações fixas em uma seqüência lingüística, e implica a propriedade da linguagem e das idéias pelo indivíduo citado. A nota se torna uma homenagem ao gênio que

supostamente criou a idéia. Isso seria aceitável se todos que merecem crédito o recebessem. No entanto, isso é impossível, já que daria início a uma regressão infinita. Conseqüentemente, aquilo que é mais temido ocorre: o trabalho de muitos é roubado e contrabandeado sob a autoridade da assinatura que é citada. No caso daqueles que são citados e que ainda estão vivos, essa designação de propriedade autoral permite que colecionem recompensas pelo trabalho de outros. Deve-se compreender que a própria escrita é um roubo: é uma modificação nas características do antigo texto cultural da mesma forma que se disfarça bens roubados. Isso não quer dizer que as assinaturas nunca deveriam ser citadas: mas lembre-se de que a assinatura é apenas um símbolo, uma estenografia sob a qual uma coleção de idéias interrelacionadas pode ser armazenada e rapidamente distribuída.

9. *Lexia*, na obra de Barthes, representa blocos ou partes de textos que podem ser ligados entre si de diversas maneiras. (N.E.)

10. Robert Rauschenberg (1925- ), artista plástico norte-americano, criador das *combine paintings* e um dos fundadores do *New Dada*. (N.E.)

10. Clement Greenberg (1909-1994), considerado o maior crítico de arte da segunda metade do século XX. (N.E.)

11. Se a assinatura é uma forma de estenografia cultural, então não é necessariamente horrível que ocasionalmente se sabotem as estruturas pra que elas não caiam em uma complacência rígida. Atribuir palavras a uma imagem, isto é, a uma celebridade intelectual, não é apropriado. A imagem

é uma ferramenta para um uso lúdico, como qualquer texto cultural ou parte dele. É tão igualmente necessário imaginar a história da imagem espetacular, e escreve-la como imaginada, quanto mostrar fidelidade à sua estrutura “factual” corrente. Deve-se escolher o método que melhor se ajuste ao contexto da produção, aquele que vá proporcionar as maiores possibilidades de interpretação. O produtor de textos recombinantes engrandece a linguagem, e muitas vezes preserva o código generalizado, como quando Karen Eliot (15) citou a suposta afirmação de Sherrie Levine(16): “Plágio? Eu só não gosto do sabor”.

12. Michel Foucault (1926-1984), filósofo francês, um dos principais pensadores do século XX. A obra que, segundo o Critical Art Ensemble, teorizaria a morte do autor é *A Arqueologia do Saber* (Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987). (N.E.)

13. Nem é preciso dizer que não se está limitado a corrigir uma obra ou a integrar fragmentos diversos de obras antiquadas em uma nova: pode-se também alterar o significado desses fragmentos de qualquer forma conveniente, deixando os constipados cuidando de sua servil preservação das “citações”.

14. Uma versão deste artigo foi originalmente publicada em *Critical Issues in Electronic Media*. Simon Penny, editor. Nova York: SUNY Press, 1994.

15. Karen Eliot é um pseudônimo público inventado em 1985. Consta como autora do artigo “No More Masterpieces” (Obras-Primas Nunca Mais), que trata do plágio, entre outras questões. O Texto aparece em *The Cassette*

*Mythos* (Nova York: Autonomedia, 1990). Para mais informações a respeito de Karen Eliot e outros “nomes múltiplos”, ver *Assalto à Cultura*, de Stewart Home (Conrad Editora,1999). (N.E.)

16. Sherrie Levine (1947- ), artista plástica norte-americana. Desde os anos 80 tem reutilizado e se apropriado de obras de arte famosas, criando novas versões e as recolocando em diferentes contextos, tentando, segundo ela, fazer uma arte que celebra a dúvida e a incerteza, que não tenha significados independentes da interpretação de cada um, que vá além do dogmatismo, da ideologia e da autoridade, que provoque respostas mas não as dê. (N.E.)

#### Quatro exemplos de Poesia Plagiária

##### Como um Grade Cão\*

Um grande cão está na estrada  
 Ele segue com confiança e é atropelado por um carro.  
 Sua expressão tranqüila mostra que geralmente cuidam  
 bem dele –  
 um animal doméstico a quem não se faz nenhum mal.\*\*  
 Mas os filhos das ricas famílias burguesas  
 a quem também não se faz nenhum mal\*\*\*  
 têm a mesma expressão tranqüila?  
 Cuidaram deles com tanto amor  
 quanto ao cão que agora foi atropelado.

## Notas

\* De “Psicologia Animal”, em *Dialética do Esclarecimento*, de Horkheimer & Adorno.

\*\* Em “Investigações de um Cão”, de Kafka, há referência ao mesmo cão como sendo “impossível de maltratar e impossível de amar”.

\*\*\*Um inversão da expressão alemã “os ricos temem o mal por causarem a maior parte dele”.

## Crônicas III

Quem me contou a história foi um amigo muito querido.

A criança era um indiozinho, realmente muito pequeno.

Todos os membros da tribo cuidavam do canteiro de mandioca.

Os novos prédio eram construções muito ousadas.\*

Ele tinha a expectativa de que a criança tivesse um choque quando visse todos aqueles apartamentos em apenas um prédio.

No entanto, a visão não causou nenhum efeito além de um bocejo.

“Quando vamos visitar os teatros, os bancos, e as praças?” – perguntou ele com impaciência.

Para mim, sua atitude é totalmente incompreensível.

O interesse que mostramos está relacionado com nossas próprias vidas.

Sem fortuna e sem um bom carro, nosso grupo social acha que não pode haver bem-estar.\*\*

## Notas

\* Para mostrar a tribos locais o valor da indústria de papel que estava destruindo a floresta na qual viviam, a empresa construiu cabanas de papelão ondulado para os membros da tribo.

\*\* O lema de uma das escolas de samba, cuja maioria dos membros vem das partes mais pobres do Rio de Janeiro e se veste como ricos aristocratas durante o carnaval.

## Narkótica I

esta é a enfermidade da América.

Alegria e tristeza normais nos são negadas,  
por serem definidas como síndromes clínicas.

nosso fracasso será diferente do das civilizações anteriores,  
porque nossa morte será científica.

Tratamentos médicos se expandirão incessantemente  
mas não serão capazes de nos ajudar.

Neste esforço médico pervertido, perdemos a esperança.

Concepções de doenças vieram para ocupar o lugar de  
todos os nossos medos.

Enquanto corremos a gastar dinheiro de novas formas,

Mais pessoas buscam tratamento para o distúrbio

Só para terem uma recaída, e exatamente os malogros no tratamento da doença são citados como prova de sua eficácia.

Uma reação a uma escassez de teorias culturais

Umhas poucas questões teóricas no estudo dos sistemas modernos: objetos materiais não fazem parte da cultura.

certas performances culturais criam resíduos que são produtos, e não partes, da cultura propriamente dita. Confinar uma minhoca, uma lesma e uma galinha em uma mesma caixa não as tornam membros da mesma espécie.

Nenhum sistema moderno é completamente consistente ou compatível.

Por exemplo, em nosso sistema a fabricação de saltos de sapato de borracha está em consistência neutra com o estudo profissional da literatura.

O uso da expressão de gíria “ora bolas” tem muito pouco ou nada a ver

com o ajuste de nosso sistema a seu meio ambiente ou com sua relação com culturas estrangeiras.

Vamos perguntar novamente como podem ser mantidos juntos.

A resposta que muitos dariam é “força”.

Fonte: Critical Art Ensemble. Distúrbio Eletrônico, São Paulo, Conrad Livros, 2001, pp. 83-105.

Links : Baderna ([www.baderna.org](http://www.baderna.org)).

Critical Art Ensemble ([www.critical-art.net](http://www.critical-art.net)).

Tradução de Leila de Souza Mendes

## PLUNDERPHONIC

Alexandre Matias



É certo que, daqui a alguns anos, vamos observar este período histórico que vivemos hoje com olhos semelhantes aos que nossos pais viram o período da anistia que terminava, de forma melancólica e com um certo alívio, o torpe e retrógrado período de desmandos militares que embruteceu o Brasil por quase vinte anos. Os Anos Fernando (que começam com Fernando I, o Collor) não são nada mais do que uma versão *fin-de-siècle* da ditadura militar que pairou ameaçadora sobre nossos anos 70. Só que em vez de usar a violência física para coagir os incautos e permanecer no poder, a ditadura dos anos 90 usou de outra forma, mais sutil, de repressão. A violência agora era - ainda é - intelectual e reprimia quem fosse contra o reino de terror e virtude global, implantado por George Bush pai à queda do muro de Berlim com o cognato de "Nova Ordem Mundial". Como a ditadura militar, a do mercado usou do mesmo subterfúgio para domar o povo - estabilidade econômica, pretensão período de fartura, melhora na qualidade de serviços antes prestados pelo Estado (Brasil Grande sendo substituído por Brasil Melhor) e o exemplo imposto pelos ianques que o padrão norte-americano era o melhor - se não, único - que poderíamos adotar.

Sob esta lógica, assistimos a banqueiros e empresários engordarem suas contas enquanto a imensa massa famélica e inculta crescia em velocidade maltusiana. Vimos o Brasil adotar uma postura arrogante e egocêntrica e mudar seu seletor de humor do Rio para São Paulo. No lugar da malemolência carioca (com todos seus prós e contras), surgiu uma postura vazia e truculenta que usava um presidente intelectual (que, com ironia

involuntária, pedia para que esquecessem o que ele havia escrito em seus tempos de vaidoso acadêmico) para justificar uma agressividade idiota e vil, que media as pessoas única e exclusivamente por suas posses, deixando de lado qualquer possibilidade de sobrevivência da inteligência. Com isso, as grifes substituíram as tribos, Mano Brown virou a nova Carmen Miranda, o samba ficou quadrado, o SBT ditou o novo padrão global, a variedade brasileira foi trocada por aquilo que Luís Fernando Veríssimo batizou de "pensamento único" e o dinheiro comandava supremo.

"Se você tem dinheiro, pode tudo", dizem os anos Fernando. Pode ser bonito, bem recebido, badalado, elogiado, viajar todo o mundo, viver la vida loca, cheirar estradas de cocaína e faturar tubos com a alta do dólar. Se o Brasil quebrar, você pode até ir embora. A única coisa que você não consegue comprar com dinheiro é inteligência, por isso, a cultura foi sucateada e inteligência virou acessório de mau gosto. A indústria de entretenimento seqüestrou de vez a cultura nacional e passamos a década achando que fazer bonito era faturar um Oscar ou um Grammy.

O resultado, além da eleição de Lula, é o claro retrocesso intelectual brasileiro - que pode ser medido nos parâmetros que você quiser: programação das rádios, nível da TV aberta (e a fechada começa a emburrecer, vide o Saia Justa), resultados de testes inócuos como Enem, vestibular e Provão, estantes de livros mais vendidos, quantidade de itens de cultura consumidos, inaptidão generalizada de qualquer artista iniciante, portas fechadas para o novo e a lista pode ir para sempre.

No lugar de inteligência, vimos a ascensão de um personagem cada vez mais presente e menos sofisticado - a celebridade. Claro que astros e estrelas não são exclusividades nem da década que passou muito menos de nosso país. Mas com a vaga aberta pela ausência da celebridade intelectual, assistimos a proliferação de sub-celebridades em todas as esferas e níveis. Socialites e

colunistas, starlets e DJs, médicos renomados no exterior e apresentadores de programas da madrugada, profissionais do ano e tribalistas, modelatrizes e jornalistas de bairro - todo mundo é "o famoso" não-sei-quem, que "continua brilhando e trazendo essa graça, que é você" para todos os lugares que olhamos. Talentos brilhantes, diz o comercial, adquirem-se à grana.

Daí a profusão de Caras e Quens, de colunistas sociais e programas de bastidores, como se o dia virasse um eterno domingo ("essa figura humana que é um dos maiores nomes da atualidade") e a noite um interminável flash ("estamos aqui com uma das pessoas mais bonitas que eu conheço"). Jornais e revistas servem apenas para noticiar a glória e queda de celebridade fugazes, como dizem os programas da tarde da TV aberta - que, para compensar a decadência literata de seus telespectadores, são lidos em voz alta por seus abjetos apresentadores.

"Todo mundo é uma estrela" - máxima de Aleister Crowley que foi adaptada pelos anos 90 com gosto, transformando literais anônimos em nomes nacionais, graças ao adubo visual proposto pela TV. Seja caindo numa pegadinha do João Kleber, sendo eliminado de um *reality show* ou preferindo não responder à pergunta milionária de Sílvio Santos, nosso amigo zé-povinho virava *household-name*. Biutifol pípol.

(Esta lógica serviu, inclusive, para aumentar a paranóia de violência em grandes centros urbanos, transformando bandidinhos de meia-tigela, que obviamente contam com barões do colunato social acobertando e financiando suas atividades, em celebridades do mal, bandidos hardcore que só poderiam ter o escárnio da mesma sociedade que possibilita sua existência. Foram-se o "bom ladrão", o malandro, o Robin Hood - uma figura típica do imaginário pós-getulista brasileiro - e entraram em cena fascinoras

cruéis e sanguinolentos que, como as madames, suas filhas e maridos, só queriam ver seu nome e foto no jornal).

E se a ditadura militar impôs a dificuldade de importação de produtos estrangeiros como tática para favorecer a indústria nacional (quando Collor liberou as importações, foi ovacionado como o salvador da pátria pela elite então emergente que, em pouco tempo depois, ditaria as regras do novo e burro status quo), a ditadura mercadológica dos dois Fernandos impôs a dificuldade de importação de idéias. Conceitos novos, que surgiram no final dos anos 80 e se popularizaram nos anos 90 por todo o planeta chegaram ao Brasil apenas em uma pequena resistência intelectual. Das novidades dos anos 90, importamos apenas conceitos tecnológicos e mercantilistas - internet, computador pessoal, TV a cabo, telefonia digital e celular, DVD etc... Mas no campo das idéias, pouco se avançou.

Paramos no Fim da História do Fukuyama e ponto. Fomos porcamente apresentados ou lembrados de conceitos (tanto teóricos como pop) fundamentais na história atual, como transgênicos, mitologia operante, mídia tática, programação neurolingüística, *adbusters*, *copyleft*, *slash art*, inteligência artificial, meme, hacktivism, pedagogia da alternância, engenharia genética, psicogeografia, dinâmica espiral, *doppelgagger*, pensamento indutivo, mídia corporativa e independente, hermenêutica, complexo militar de entretenimento, *newspeak*, globalitarismo, engenharia psicológica, educação livre, *fan-fiction*, tecnognose, planejamento estratégico, big brother, o fim da ideologia, webjornalismo, ócio criativo, terrorismo poético, o retorno à terra, *cut-and-paste*, nanotecnologia, pranksterismo, teledildos, lógica P2P, ativismo digital, *infotainment*, conpirologia, imperialismo eletrônico, software livre, robótica e biotecnologia. Pra grande parte das pessoas, estas palavras não significam nada - quando são termos que estão revolucionando suas áreas e, aos poucos, a concepção atual de mundo. Em seu lugar, vimos conceitos vagos e

populistas dominarem todas as áreas: auto-ajuda, terceira via, globalização, mercado financeiro, crossmedia, interatividade, neoliberalismo, convergência, fusão e outras bobagens, sempre distante de seus conceitos originais e usados para defender uma qualidade totalmente deturpada - a "modernidade", que em sua versão anos 90 era vazia, conservadora e pronta pra vestir.

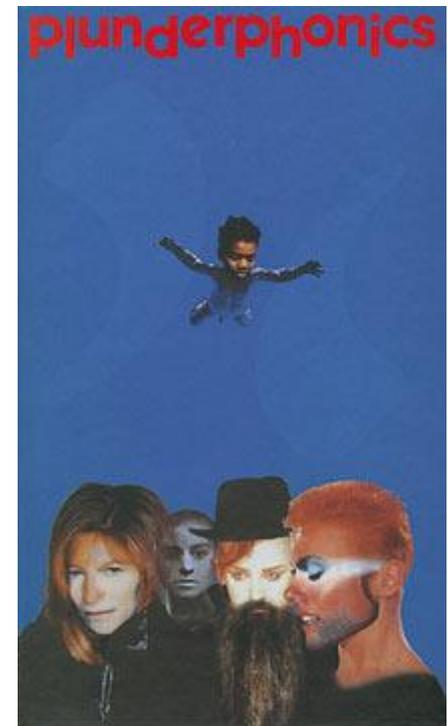
Tudo isso para falarmos de um dos conceitos de música que poucas pessoas infelizmente conhecem por aqui. A plunderfonia é uma técnica criada pelo canadense John Oswald, no meio dos anos 80, que consiste em fazer novas músicas a partir de gravações já existentes. Aos olhos do leigo, a descrição pode parecer um passo à frente do remix, mas o conceito vai muito além. Utilizando apenas aparelhos reprodutores de áudio (principalmente toca-fitas de rolo, de cassete e vitrolas), discos e fitas, Oswald desenvolveu uma música de caráter terrorista, desconstruindo e reinventando clássicos estereótipos em trechos de som revolucionários. Com a plunderfonia, ele transforma a técnica do *cut-and-paste* num fim em si mesmo, descobrindo aspectos dentro da canção original que seus compositores e intérpretes sequer cogitavam.

Oswald inventou a técnica em 1985, depois de anos tentando, em vão, aprender a dominar um instrumento. Mas sabia que era músico e não iria deixar a inaptidão técnica impedi-lo de fazer sua arte. Como os primeiros DJs, voltou-se para os aparelhos de reprodução de som como um instrumento musical. Assim começava seu polêmico artigo "Plunderfônica ou Áudio Pirataria ou Prerrogativa Composicional", reconhecido como o manifesto de sua arte, publicado no ano de sua concepção:

"Instrumentos musicais produzem sons. Compositores produzem música. Instrumentos musicais reproduzem música. Gravadores de fita, rádio, toca-discos, etc, reproduzem som. Um dispositivo como uma caixa-de-música

movida à corda produz sons e reproduz música. Um fonógrafo nas mãos se um artista de hip hop ou scratch, que toca um discos como uma tábua de lavar roupas (em inglês, *washboard* - a tábua era usada como instrumento de percussão por artistas de blues, funcionando como um reco-reco) com uma agulha fonográfica funcionando de palheta, produz sons que são únicos e não apenas reproduções - o toca-discos torna-se um instrumento musical. Um sampler, em essência, um gravador, transformando um instrumento é simultaneamente um dispositivo de documentação e um dispositivo criativo, reduzindo a distinção manifestada pelo direito autoral".

O artigo continua extensamente e passa por tópicos tão controversos como "a fita vazia é derivativa", "o comércio do ruído", "quimeras de som", "o meio é magnético" e "natureza aural". E concluía, retumbante: "Toda música popular, essencialmente, senão legalmente, é de domínio público. Ouvir música pop não é uma questão de escolha. Quer queira, quer não, somos bombardeados por ela. Em seu aspecto mais vil, filtrado através de uma incessante linha de baixo, ela atravessa paredes de apartamentos e as cabeças dos transeuntes". Oswald não pregava apenas o fim do direito autoral, mas do conceito de autoria e a possibilidade de ganhar dinheiro com música.



Era algo sentido por toda a parte. Embora o uso de sons não-musicais como música e reprodutores de som como instrumentos musicais é uma idéia que remete aos pioneiros da música eletro-eletrônica (John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez), mas no meio dos anos 80, com a revolução imposta pelo DJ de hip hop, uma série de não-músicos resolveu experimentar esta possibilidade. Nomes como os terroristas sônicos do Negativland ou os justapositores Double Dee e Steinski, radicalizavam a proposta pelo fim da autoria em música. Mas Oswald ia além.

Seu manifesto plunderfônico era acompanhado de um disco chamado Plunderphonic EP, que tinha quatro faixas: "Spring" (sobre trechos de A Sagração da Primavera, de Igor Stravinski), "Pocket" (sobre "Corner Pocket", do *band leader* Count Basie), "Don't" (sobre a música homônima de Elvis Presley) e "Pretender" (sobre a versão de Dolly Parton para "The Great Pretender"). Esta última dá uma boa idéia do que esperar do trabalho de Oswald. Ouvida por cima, a música é apenas "The Great Pretender" mudando de rotação, desacelerando lentamente. O lance é que Oswald acelera o disco para a voz de Parton soar mais fina e feminina possível, e vai desacelerando até soar como a voz de um cara. O toque final é de gênio, quando, no último verso, as duas Dolly Partons (a feminina e a masculina) cantam juntos, no tempo, certinho. Mas isso era só o começo.

A pirataria sônica de Oswald alcançaria seu grande momento graças a um disco lançado poucos anos depois. Inaugurando comercialmente seu conceito estético, o disco Plunderphonic, de 1989, trazia uma versão alternativa para a capa do disco Bad, de Michael Jackson, antecipando sua futura transformação em mulher branca e feia. A capa era apenas o

primeiro dogma chutado. Outros viriam com o correr do disco.

Em 25 micro-canções, Plunderphonics nos conduz a um passeio por um parque temático sobre a história do som gravado. Mas a cada canção, surge uma versão especificamente distorcida - às vezes derretidas e sincopadas, outras viradas do avesso e picotada. Todas as músicas preservam timbres e andamentos das faixas originais, mas soam como versões surrealistas de exemplos aleatórios de música pop. Em alguns momentos, estas mudanças causam náusea; em outros, admiração.

Trabalhando basicamente com recortes musicais e variações de rotação (além de superposição de ambas as técnicas), Oswald apenas leva às últimas conseqüências possibilidades abertas por pioneiros do experimentalismo na música pop, como Beatles, Beach Boys e Phil Spector. Mas sem o compromisso de ser pop e usando apenas músicas alheias, a plunderfonia proporciona uma viagem tão psicodélica quanto esquizofrênica pelo imaginário popular em inglês.

De cara, "Beatles" abre o disco com o acorde fúnebre que encerra o clássico disco de 1967, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. O acorde (um misão) era tocado em três pianos ao mesmo tempo, usando todas as notas mi, si e lá bemol (as três notas que formam o mi maior) e foi a idéia que John Lennon teve para encerrar o crescendo da orquestra no final de "A Day in the Life". Na versão de Oswald (que também é conhecida como "BtIs"), o acorde é empilhado com outras gravações dele mesmo, criando uma maçaroca de som que cresce à medida em que muda de tom, até mutar-se em outro acorde beatle, o sol com quinta que abre a faixa e o disco "A Hard Day's Night". É apenas uma introdução, um "senta-que-lá-vem-história".

"Dab" entra em seguida, chutando tudo para o alto. Composta por micro-trechos de "Bad", do Michael Jackson, a faixa vai acelerando a velocidade como se os gritinhos, chiados e tosses secas do Jackson fossem beats num drum'n'bass em rotação 45 RPM. "Way" faz algo parecido, mas respeitando a velocidade original, com "Strawberry Fields Forever". "Replica" usa trechos instrumentais do disco Trout Mask Replica, do Captain Beefheart, reinventando a esmo a base para o vocal intacto da faixa "Lick My Decals Off, Baby", do mesmo capitão, mas de outro disco.

"White" distorce a versão clássica de Bing Crosby para "White Christmas", com o vocais derretendo como neve em dia de sol. O final, soberbo, recorta um quarteto de cordas tocando tango e põe ao lado de pigmeus africanos cantores. O resultado soa como se fosse Natal na lua de Endor, o lar dos Ewoks. Elvis Presley canta sua "Don't" sobre um piano dissonante, até que sua voz se divide em duas, três, quatro... e o piano assume o controle da canção, destruindo sua auto-estima. "Pretender" é a já citada operação sexual de Dolly Parton.

E por aí vai: "Black" transforma James Brown numa metralhadora de gritos tocada num CD com defeito de leitura - e sem perder o ritmo. "Birth" 'é "Birthday" dos Beatles, em versão instrumental - e é como se assistíssemos os Stray Cats virarem Frank Zappa. "Pocket" é um exercício de *cut-and-paste* sobre uma big band, limpando todos os clichês em prol da festa de timbres. "Net" transforma o Metallica num grupo de free thrash - pesado e cheio de improvisos no andamento. Ainda há free jazz, world music, Anton Webern, Judy Garland, Glenn Gould, Beethoven, Public Enemy... Todos picotados e reorganizados, música velha subitamente nova, de novo.

É esse o intuito e é essa a grande qualidade da plunderfonia: remixar nosso passado musical com os ouvidos do presente. É uma espécie de historiografia sonora, metapop, especialização em audição aplicada, discologia analítica. Algo que tantos os DJs quanto os terroristas sonoros estão descobrindo aos poucos, e que foi proposto por um não-músico há mais de dez anos.

## REMIXANDO PARA PROTESTAR

Katie Dean



Uma entidade de ativismo musical dos Estados Unidos está incentivando a remixagem de um polêmico sample do grupo Funkadelic. O objetivo da campanha é chamar a atenção do público para uma decisão da justiça americana exigindo que todos os músicos obtenham permissão antes de samplear músicas alheias em suas mixagens, mesmo que o resultado final fique irreconhecível.

Um tribunal de recursos dos EUA recentemente determinou que, mesmo mixado a ponto de se tornar muito diferente da obra original, um sample só pode ser usado com a autorização de quem detém seus direitos autorais.

No caso em questão, o grupo americano de rap NWA usou um trecho de um segundo e meio da música Get Off Your Ass And Jam, do grupo de funk Funkadelic. A decisão do recurso contraria o veredito de um tribunal inferior.

"É um padrão ridículo", disse Nicholas Reville, co-fundador do grupo Downhill Battle ([www.downhillbattle.org](http://www.downhillbattle.org)), que organiza o [protesto](#). "É o tipo de padrão que só surge quando o atual regime de direitos autorais está completamente fora de sincronia com a maneira como se faz música hoje em dia".

Segundo ele, a decisão é um golpe contra os artistas e a criatividade em geral. Em protesto, o grupo está encorajando as pessoas a criarem músicas de 30 segundos a partir da [amostra](#) (arquivo MP3) que foi objeto da ação judicial.

Mike Bell-Smith, artista e músico que concebeu a idéia para a campanha, batizada de 3 Notes and Runnin', disse que o projeto é uma oportunidade para fazer as pessoas pensarem de um jeito diferente sobre o sampling. Segundo ele, as pessoas normalmente pensam nessa técnica como o aproveitamento de músicas inteiras, como em Ice Ice Baby, de Vanilla Ice, que incluía samples de Under Pressure, de Queen e David Bowie, do começo ao fim.

No entanto, os samples podem ser drasticamente manipulados, diz Bell-Smith. Você pode pegar um trecho de uma música e rapidamente fazer com que soe de um jeito radicalmente diferente. É possível baixar o tom da amostra de áudio e decompô-la em vários pedaços, transformando-a num kit a partir do qual se pode criar ritmos, por exemplo.

O site da campanha é um perfeito exemplo da diversidade musical que pode surgir a partir de uma única amostra, disse Bell-Smith. Entre as 41 músicas inscritas numa única semana está até uma versão do hino americano. "Está se tornando impossível até mesmo para produtores ricos como Puff Daddy fazer músicas baseadas em colagem", disse Reville. "Álbuns como Paul's Boutique, do grupo Beastie Boys, seriam impossíveis de fazer hoje. Se você leva o hip-hop a sério, terá que admitir que a situação atual matou, parcialmente, essa forma de arte".

Segundo Reville, os artistas deveria desfrutar de um sistema de licença compulsória para o sampling, assim como existe para as regravações.

Para um advogado especializado em direitos autorais, o projeto demonstra o quão absurda é a decisão do tribunal. "O objetivo básico das leis de direito autoral é permitir aos artistas o incentivo adequado para continuar criando", disse Fred von Lohmann, advogado-sênior da ONG Electronic Frontier Foundation, a EFF ([www.eff.org](http://www.eff.org)). "Será mesmo que os artistas vão parar de criar ao terem suas músicas sampleadas por outros?"

O Downhill Battle está hospedando as amostras em seu site, e Reville diz que o grupo provavelmente vai criar uma lista com as dez melhores composições. Ele não teme ser processado porque as músicas da campanha não foram criadas com fins comerciais.

Em fevereiro, o Downhill Battle organizou um protesto em que centenas de pessoas postaram The Grey Album, uma mixagem não-autorizada do disco White Album dos Beatles com o Black Album do rapper Jay Z, criada pelo DJ Dangermouse. O disco foi aclamado pela crítica, mas a EMI, gravadora que detém os direitos sobre a gravação dos Beatles, exigiu que parasse de ser vendido.

O caso é um bom exemplo de como a indústria de música está na direção errada, diz Reville. "A principal preocupação não é fazer o melhor para a música, e sim pelo controle dos direitos autorais", sentenciou.

Fonte: Wired News Brasil (<http://br.wired.com>).

## RIMBAUD DA AMÉRICA E OUTRAS ILUMINAÇÕES : ENTREVISTA COM MAURÍCIO SALLES VASCONCELOS

Ricardo Rosas



Rimbaud, mais que ninguém, é a epítome do moderno. Menino prodígio da poesia, ele ultrapassou de longe o imaginário parnasiano e simbolista de sua época, antecipando, como Lautréamont, toda a literatura moderna. Sem Rimbaud, provavelmente, não haveria nem compreenderíamos os surrealistas e dadaístas, Artaud, Bataille, Genet, ou mesmo Joyce. Em Rimbaud, já está presente toda a intensa ferocidade experimental e vivencial da modernidade. Igualmente, é com Rimbaud que se cristalizará a filiação bastarda dos poetas malditos iniciada com Baudelaire, a busca pelo primitivo e o "desregramento dos sentidos" pelos estupafecientes, que

tanto eco encontrarão entre artistas e poetas do século 20.

Não bastasse tudo isso, de Rimbaud também nos ficam as imagens do errante amoral, que teve um caso conturbado com o maior poeta na época, Paul Verlaine, e do aventureiro selvagem, mendigo, liberto, "rambling boy", a percorrer os desertos africanos, precursor do pé na estrada dos beatniks, hippies e outros andarilhos e contestadores das décadas de 50, 60, e 70 no Brasil.

Rebelde com espírito de roqueiro, Rimbaud talvez nunca imaginasse a imensa influência de sua poesia e prosa nas mais variadas esferas da cultura, seja no rock, na literatura, no cinema. Certo é que muito já foi dito a respeito do wunderkind da poesia, e muito do que se disse parágrafos acima talvez já seja óbvio para você. Mas Rimbaud, ao que parece, não vai cessar de nos surpreender. Pelo menos é o que se pode depreender da leitura de um livro recentemente publicado no Brasil, *Rimbaud da América e outras iluminações* (Ed. Estação Liberdade, 2000), de autoria de Maurício Salles Vasconcelos, professor da Faculdade de Letras da UFMG, em Belo Horizonte.

Num livro ousado e atual, se comparado com a média de livros de crítica literária publicados ou produzidos no Brasil, Maurício faz uma análise da obra rimbaudiana na primeira parte, para depois rastrear a presença do poeta na produção artística contemporânea nos EUA e no Brasil, seja na literatura, na música ou no cinema. Mas o que mais chama atenção no livro, e que mais disse respeito a nós do Rizoma, é a conexão que Maurício faz entre a prática de apropriação do poeta Rimbaud e o método do cut-up

praticado por William Burroughs e Brion Gysin. Fruto de uma visão arguta e incisiva, a ligação entre Burroughs e Rimbaud, se antes impensada, por um lado, por outro suscita uma nova série de indagações e conexões antes inéditas. Para justamente avançar nessa nova senda recém-desbravada, e complementar idéias que já trabalhamos em vários textos do Rizoma, é que aproveitamos a oportunidade para entrevistar o autor do livro.

Rizoma: Maurício, você vê em Rimbaud um precursor dos cut-ups de Burroughs e de toda uma recente geração de criadores que usa a apropriação como arte. Em que sentido Rimbaud era um apropriador?

Maurício Salles Vasconcelos: Como tento mostrar no livro, Rimbaud se inicia como apropriador de textos de literatura. Em "Les étrennes des orphelins", seu primeiro poema publicado, ele reconstrói "Les pauvres gens", de Victor Hugo, dentro de outra concepção, de outra moral, ao tomar o tema da orfandade, muito freqüentado àquela época (1870). Não se pode esquecer o trabalho declaradamente apropriador realizado por ele, juntamente com Verlaine e outros poetas, em torno do Album Zutique, reunião de textos que parodiavam autores hegemônicos e conservadores como Coppée e Mérat. O famoso "O soneto do olho do cu", composto por Rimbaud-Verlaine, trabalha em cima do repertório estetizante e pudoroso do parnasiasmo, abrindo-se para uma lógica apropriadora capaz de conter a virulência e, também, a beleza em tocar no órgão inabordável, relegado à sujeira, ao interdito, enfim. Como já se podia ler em "Alquimia do Verbo" – e em grande parte dos textos de Illuminations põe em prática –, a dimensão combinatória é central no poeta. Ele diz textualmente que a escrita atuante e sempre atual (alquímica, experimental) vive da reciclagem do velho e do novo num campo

incessante de informação. Não à toa, Burroughs pensa os cut-ups lendo e recortando passagens da "Alquimia" e de um poema-chave, ali contido, que é "Les voyelles". Rimbaud trabalha com informação, estoca e recombina dados provenientes de todo arsenal possível de textos, imagens, discursos e ilustrações, dos mais nobres aos mais corriqueiros. Escreveu seu século, como bem disse Rancière. Não apenas leu sobre história, ocultismo, técnica, estética, assim como todo material efêmero que passava por ele. Escreveu, o que quer dizer: fez montagem, descontextualizou informações de um campo para outros, vários, impensáveis, como esses de que Illuminations dispõe em mais de um gênero, em mais de um registro verbal/visual (que não se refere apenas ao pictórico, às iluminuras). Reinventou palavra, imagem e as órbitas possíveis ao conhecimento, ao orientar a escrita para um verdadeiro universo intersemiótico, passível de interferências infundáveis.

R: Muitos estudiosos, como Benjamim e Dolf Oehler, vêem em Baudelaire igualmente um apropriador, neste caso da alegoria antiga, usando a retórica de uma forma quase terrorista, enquanto que os situacionistas viam em Lautréamont o pai do detournamento (*detournement*) ou plágio alterado. Você concorda com esses pontos de vista? Seriam os três - Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont - realmente precursores de um tempo em que a originalidade, como valor artístico e principalmente de mercado, é de repente atacada no seu âmago?

M: Baudelaire é, sem dúvida, o referencial para uma série de práticas essenciais à escrita até hoje (e isso pode ser observado num poeta imediatamente posterior a ele como é o caso de Rimbaud). Penso que, por

trazer em seus poemas e ensaios, a consciência indesejável sobre o moderno nos planos da arte, do pensamento e da existência (em toda sua imediatividade cotidiana), pode ser dito que, em seu uso da alegoria antiga, ele realiza um trabalho de apropriação. Eu vejo tal procedimento muito mais como uma realidade inerente à própria literatura, se compreendida como um grande intertexto posto em funcionamento justamente pelo caráter de releituras e desleituras (ao modo de Bloom) do antigo (seja da Antiguidade, da era clássica ou aquele da modernidade) e do imediatamente moderno, fadado à condição de "velharia", para dizer com Rimbaud. No sentido de apropriação que pensamos hoje, não vejo a poética baudelaireana no mesmo grau corrosivo da paródia e de estranhamento escritural de um Lautréamont. Como bem leu Michel Nathan, em um estudo recente, o autor de Maldoror, apropriador do folhetim, não podia ser apreendido sem que todo seu "edifício" cultural e expressional ficasse sem ser atingido, o que indicia uma atitude autófaga no interior da literatura. O mesmo vejo ocorrer em Rimbaud, um autor em trânsito, em desgarramento de si e do lugar único, sacralizado, da literatura, algo de que Baudelaire, um pioneiro fecundo, não conseguiu se desvincular.

R: A antropofagia oswaldiana estaria nesse mesmo espírito?

M: Oswald estava em sintonia com a desmontagem cultural européia operada pelas vanguardas do início do século XX e fez, certamente, uma apropriação selvagem de tal tradição, gerando uma estratégia produtora para os rumos da modernidade brasileira. Esta sincronia é que importa pois não deixa de ser atualizada em função do tempo e dos contextos. Sincronia

com as condições materiais e conceituais contemporâneas de criação, com todas suas mesclagens, todos os hibridismos técnicos e etno-culturais. A antropofagia rendeu muito para a arte e o pensamento no Brasil, mas vejo como uma tática datada se disposta nos termos estritos do modernismo. Hoje a relação local/global não se dá mais como dicotomia, é mais complexa, não permanece nessa divisão – supremacia sobre o processo da parte do nativo/nacional sempre a emergir (retorno do mesmo primitivo abstrato) –, ainda que resultando em "deglutição" do que não é nacional. Acho interessante quando Herberto Helder, o grande poeta português de hoje, fala em "Antropofagias". Uma a ser feita é sobre o próprio Brasil, esse marco substancial, pouco submetido a apropriações radicais de seus valores próprios, como se nunca pudesse ser outro, dependente que é da dialética senhor/escravo imposta pelo sempre outro estrangeiro, superior e opressor. Hoje tudo conduz a uma Antropofagia da Antropofagia de Oswald no sentido de captar nela o que há de múltiplo na apropriação e não a contingência da relação Brasil/Primeiro Mundo nos moldes programáticos, e ainda dialéticos, do Modernismo Nacional.

R: Você poderia deixar clara para nossos leitores a conexão que você faz entre a escrita de Rimbaud e os cut-ups de Brion Gysin e William Burroughs?

M: O interesse manifestado por Rimbaud, da parte de WSB, se faz conjunto às criações cut-ups. Burroughs os concebe, tendo o poeta de "Alchimie du verbe" na mira, pois Rimbaud investiga as relações não determinadas entre palavra e imagem, capazes de abrir os vértices analógicos até o vórtice de uma experiência escrita em que contam sensorialidade e novas disposições

cognitivas/conectivas. Exponho, no livro, o que torna próximo os dois autores: "...uma sensibilidade que opera por conexões - dos planos mais imediatos aos mais recuados no tempo e no espaço..." (p. 138). Isso se produz de modo que a atividade literária se transforme em prática reveladora, compreendida como máquina sempre em reconfiguração, a partir do contato com a gama mais amplificada de textos (visuais, culturais, existenciais, topográficos/cartográficos, tecnocientíficos, etc...). Como diz Burroughs, em *The Third mind* : "Em minha escrita, ajo como um construtor de mapas, um explorador de áreas extrafísicas (...) como um cosmonauta do espaço interior e já não tenho nenhum interesse em explorar áreas que já tenham sido completamente avaliadas". E Rimbaud, experimentador multissemiótico do verbo, desbravador de planos psicossensoriais, cartógrafo da cultura e das cidades ocidentais modernas, até desterrar-se pelos mapas inexplorados da África e do Oriente, aparece para WSB como avatar de um pensamento imagético, conexional, presentificado em corpo e ato de linguagens em combinação e tráfego constantes.

R: O que você acha da opinião de Deleuze e Guattari sobre o cut-up como ponto de fuga ao controle da sociedade midiática?

M: Deleuze – em especial, por escrever sobre autores literários – tem, em seu itinerário filosófico, uma ligação progressivamente declarada com a lógica dos cut-ups, preferindo chamá-los de pick-ups, já que não os situa apenas como cortes/recortes, mas como um ato multiplicador em dimensões crescentes (é o que diz em *Dialogues*). Ele pensa num sentido diretamente conectivo, interferente no campo do saber, embora nada distante de Burroughs. Juntamente com Guattari, ele se dispõe a pensar, em

Mille Plateaux, a cartografia não só dos espaços (os do poder, certamente, quando debatem sobre o liso e o estriado), mas dos planos do conhecimento e daqueles que envolvem a conexão cérebro/corpo e as potencialidades criadoras viabilizáveis na tecnoesfera. E isso os dois pensadores trabalham com total consciência das sociedades de controle onde se produzem as linhas informacionais, no que têm de proliferantes e descentralizadas, dentro de um entendimento que atenta para a pirataria, o tráfico – o pick-up é um duplo roubo (expressa Deleuze). E é o que ele faz com relação ao cut-up de Burroughs. Conduz uma linha de escrita para uma e outras linhas que não estão numa linha determinada, entre uma e outra e mais: a filosofia, a arte, a informática, o pick-up rizomático na proposição transdisciplinar disseminada em mil platôs ou mil rastros rápidos rimbaudianos. Mentes e corpos refeitos a partir da máquina conexional ligada para além da mídia Internet e do tráfego interno aos sites e aos códigos disponíveis. Desterritorialização contínua do conhecimento e não atrelamento ao mecânico-funcional: penetração nos territórios impensáveis, a contar da reconfiguração incessante dos poderes e dos saberes (poderia dizer Foucault).

R: Você fala no livro da "walk writing" de Rimbaud. Pode explicar para nossos leitores o significado dessa expressão? Teria ela algo a ver com aquela propensão meio beatnik de por o pé na estrada?

M: Walk writing trata da escrita concebida como movimento. Uma escrita que pensa e produz um outro estatuto para o autor e a idéia de lugar (e o lugar do literário). Mas não deixa de por em estudo, de problematizar o movimento como se realizasse uma cartografia de seus próprios traços, do

que o corpo invoca no ato de escrever, assim como pratica uma sondagem sobre as dimensões espaciais, geopolíticas mesmo, em que o corpo se inscreve. Apesar da estrada e da escrita aí gerada, os beats trabalham mais no documental, no comportamental e na ordem da viagem enquanto reconhecimento (usando aqui uma formulação do antropólogo Marc Augé). Há um eu americano a se resgatar, sem que a escrita saia de um fluxo espontaneísta, muito bem estilizado, aliás, por Kerouac. Esse rastro beat – há um elemento biográfico sempre a ser recuperado, adverso ao corte cut-up – não me interessou a despeito da ligação histórica com o "movimento" da parte de W. S. Burroughs, autor estudado em meu livro. É justamente o aspecto de pesquisa, de conhecimento – e não de reconhecimento – sobre as novas disposições éticas e estéticas da corporalidade, assim como sobre os planos sensitivo-cognitivos da escrita, que Burroughs dá destaque. Este veio é que me parece próximo de Rimbaud.

R: Allen Ginsberg, admirador ferrenho do poeta de Charlesville, quase não é citado por você.

M: Entre os beats, outro autor não abordado, muito aproximado a Rimbaud pela admiração devotada ao autor de *Une saison en enfer*, é Allen Ginsberg. Como exponho no livro, em nota, Ginsberg se alinha mais à vertente visionária de Blake e Whitman. O que haveria de rimbaudiano na abertura do criador de Howl para as iluminações modernas, além dos traços de visionarismo já assinalados, me parece vir de um amálgama com o surrealismo e outras vanguardas poéticas do século XX.

R: Quais os seguidores mais marcantes de Rimbaud no Brasil?

M: Não vejo "seguidores" de Rimbaud no Brasil, nem entre os modernos, nem entre os contemporâneos. Não há, para além do diálogo epidérmico dos simbolistas e modernistas com o poeta, o projeto de um intercâmbio consistente com sua obra, como acontece com os americanos estudados no livro. Murilo Mendes manteve Rimbaud na mira de sua produção, estabelecendo recriações de alguns de seus poemas, alguns de seus motivos, mas foi Jorge de Lima quem mais esteve próximo das diretrizes criativas rimbaudianas quando da feitura de *Invenção de Orfeu* (1952). O que vai ocorrer depois diz respeito a releituras, talentosas, mas episódicas. Interessou ao meu estudo, para além da recriação do nome Rimbaud em um e outro poema, por parte de autores americanos e brasileiros, basicamente, o entranhamento com o seu texto. Paradoxalmente, dentro da perspectiva que tomei, o escritor mais afinado com seus pressupostos é João Gilberto Noll, que quase nada depõe sobre uma leitura mais concentrada de Rimbaud, mas o apreende indiretamente por meio da disseminação de suas práticas, seja através de Henry Miller (o ensaísta de *O tempo dos assassinos* e o romancista de *Trópico de Câncer*), escritor muito lido pelo romancista gaúcho, seja através do cinema (o de Godard, sobretudo, um pesquisador declarado e constante de Rimbaud, ao longo dos seus 40 anos de produção de filmes e vídeos). Apesar do risco de incorporar a Rimbaud da América um autor que não se concebe como "seguidor" do poeta, é Noll quem, de fato, realiza a *walk writing* na contemporaneidade, contendo, pelos intensos imagismo e dinamismo de sua escrita, um diálogo com o movimento dos corpos e das imagens, com a virtualidade cinevideográfica já presente na poética rimbaudiana.

R: "Rimbaud da América e outras iluminações" é um livro atualizado, inovador e corajoso. Poderíamos até dizer que navega, qual Navilouca, na contracorrente da tradição crítica brasileira. Você poderia nos dizer, em algumas palavras, o que pretendeu passar para o leitor brasileiro com seu livro?

M: O que há de importante, penso, para o leitor brasileiro de Rimbaud da América é o dado de que a criação ultrapassa os limites de espaço e tempo, sem que isso incorra em nenhuma noção substancialista, transcendente da permanência da arte. Para que isso aconteça é preciso que haja uma postura concreta de mapeamento, a começar dos instrumentos e códigos disponíveis. A literatura, quando tomada por exemplos extremos e inquietos com relação às noções de espaço e tempo, caso de Rimbaud, é uma atividade que envolve todos os lugares da escrita, assim como as idéias de vida e obra. Esta deixa de ser algo particular, circunscrito ao estilo de um só autor ou à manutenção de um espaço cerrado, exclusivamente literário. Penso que sobretudo para agora, Rimbaud da América pode ser um livro frutífero, pois, ao mesmo tempo que constata a vitalidade e a contemporaneidade de uma poética realizada no século XIX, em torno de um autor dado como gênio precoce, insubstituível (e inabordável, obscuro, "maldito", ainda aos olhos do Brasil), mostra, também, que seus escritos geram a produção de outros, em diferentes contextos e épocas, favorecendo os cortes/cut-ups, as apropriações diversas, as músicas, as novas épicas e os cinemas. Algo que a sensibilidade atual, conectada com ramais diversificados e códigos crescentes, cruzados, para além da aura autoral e do lugar reservado ao literário, poderá por em prática nas redes sempre moventes da escrita e do conhecimento.

R: Projetos para o futuro?

M: Estou me preparando para passar um ano nos Estados Unidos. Estarei ligado, a partir de setembro próximo, à University of New York para realizar meu pós-doutoramento. Meu projeto se chama Documentário de uma era imaginada – Arte e cultura no Brasil e nos Estados Unidos (2000-2002). Concebi este estudo como uma pesquisa-documentário. Meu interesse é o de investigar e registrar a produção americana de agora (no período 2000-2001) e, depois, a brasileira (2001-2002), através de fotos, entrevistas, imagens videográficas e materiais dispersos e diversos. Pretendo por em foco o que significa a criação artística no contexto cultural multimidiático do novo milênio. E que valor têm as imagens e representações acerca da noção de novo quando se pensa o milênio em devir, anunciado, imaginado que foi por tantas utopias e distopias. Ao mesmo tempo me interessa indagar qual o sentido de uma cultura planetária em tempos de mundialização, e no que se entrelaçam as experiências americana e brasileira. Ainda o rastro de Rimbaud de América? Sim, e num périplo ainda mais indeterminado, por não ter um autor-guia como Rimbaud a me guiar nessa incursão, para a qual me encaminho sem muitas certezas, ou, ao menos, sem muita preparação prévia. Estou querendo ver no espaço urbano de Ocidente e Oriente, que é Nova York, o que está acontecendo nesse início de era, e, entrecruzado, pelo horizonte Brasil. Além desta pesquisa, estou escrevendo um livro sobre a relação entre literatura brasileira e filosofia contemporâneas e, também, um poema longo chamado Populações Praias, depois de ter feito um trabalho de apropriação de "O sentimento dum ocidental", de Cesário Verde (1880), que gerou o livro Ocidentes dum sentimental (Belo Horizonte: Orobó, 1998). Recrio, neste texto, aquele que é

considerado o primeiro poema da modernidade em língua portuguesa (num franco diálogo com o universo baudelaireano), redirecionando para o presente – esse da passagem-do-milênio –, dentro de uma lógica da dispersão e do descentramento, discussões essenciais trazidas por Verde, a começar da grande e criativa conexão com a idéia de Ocidente.

Links para Rimbaud:

Resenha do livro Rimbaud da América e outras iluminações:

[www.zip.net/parana-online/arquivo/julh05/terceiramargem.htm](http://www.zip.net/parana-online/arquivo/julh05/terceiramargem.htm)

Maravilhosa visão do Rimbaud libertário pelo site ativista Zonanon, imperdível:

[www.zonanon.com/abc/rimbaud.html](http://www.zonanon.com/abc/rimbaud.html)

As Iluminações e Uma Estadia no Inferno, em português e on-line!

[www.geocities.com/Paris/Paris/Rue/1740/Rimb.html](http://www.geocities.com/Paris/Paris/Rue/1740/Rimb.html)

Visões sobre Rimbaud, com textos de Jean Cocteau, Gide, Valéry, H. Miller, entre outros. Muito bom, em português:

[www.starnews2001.com.br/rimbaud.html](http://www.starnews2001.com.br/rimbaud.html)

Página Rimbaud do site literário Fim da Mente:

[www.fimdamente.org/o-z/rimbaud.htm](http://www.fimdamente.org/o-z/rimbaud.htm)

Poemas de Rimbaud da revista POP-BOX, de Elson Fróes. Muito boa. Top site recomendado pelo Rizoma:

[users.sti.com.br/efres/rimbaud.htm](http://users.sti.com.br/efres/rimbaud.htm)

Mais Rimbaud do melhor site gótico brasileiro:

[www.gothic.art.br/sepia/arthur.htm](http://www.gothic.art.br/sepia/arthur.htm)

Mais poesia de Rimbaud. Embriague-se:

[www.terravista.pt/Enseada/5066/rimbaud.htm](http://www.terravista.pt/Enseada/5066/rimbaud.htm)

Rimbaud, mais uma vez em português:

[user.online.be/~olx09003/rimbaud.htm](http://user.online.be/~olx09003/rimbaud.htm)

Ensaio-biografia sobre o poeta de Charlesville, em português:

[www.ambafrance.org.br/abr/label/label40/lettres/rimbaud.html](http://www.ambafrance.org.br/abr/label/label40/lettres/rimbaud.html)

RimbaudWeb - o mais completo site sobre Rimbaud em francês. Vale a pena conhecer e sacar dois filmes básicos sobre o poeta que não passaram no Brasil.

[www.imagnet.fr/rimbaud/](http://www.imagnet.fr/rimbaud/)

Arthur Rimbaud sur le net - mais Rimbaud na língua natal:

[www.multimania.com/antonzec/](http://www.multimania.com/antonzec/)

Rimbaud Boulevard, em francês:

[www.multimania.com/amandinepeeters/index.htm](http://www.multimania.com/amandinepeeters/index.htm)

Rimbaud on line - site do estudioso de Rimbaud, Claude Jeancolas, em francês:

[www.tb-com.fr/rimbaud/](http://www.tb-com.fr/rimbaud/)

Morrison e Rimbaud - site em inglês sobre a influência de Rimbaud no Rei Lagarto:

[www.geocities.com/Athens/Oracle/1434/](http://www.geocities.com/Athens/Oracle/1434/)

Avant-garde - site com ensaios sobre os grandes maudites dos séculos 19 e 20. Muito bonito e informativo:

[www.geocities.com/SoHo/Museum/6004/index.html](http://www.geocities.com/SoHo/Museum/6004/index.html)

ARTHUR RIMBAUD -Talvez o mais completo e extenso site sobre Rimbaud em inglês. Tem de tudo, quase toda, se não toda a poesia, detalhes sobre o filme "Eclipse de uma paixão", etc., etc., etc., para você se embriagar de uma vez por todas...[www.geocities.com/Athens/8161/rimbaud.html](http://www.geocities.com/Athens/8161/rimbaud.html)

Rimbaud revelado - super variado, relaciona biografia, textos, excertos, stills do filme c/ L. de Caprio, etc.

[www.geocities.com/Hollywood/Makeup/4825/starkey.html](http://www.geocities.com/Hollywood/Makeup/4825/starkey.html)

Rimbaud no Levity - o poeta também está presente num dos melhores sites contraculturais americanos. [www.levity.com/corduroy/rimbaud.htm](http://www.levity.com/corduroy/rimbaud.htm)

Release do livro Rimbaud da América e outras iluminações no site da própria editora Estação Liberdade :

[www.estacaoliberalidade.com.br/releases/rimbaud.htm](http://www.estacaoliberalidade.com.br/releases/rimbaud.htm)

Para sites agora indisponíveis, pesquise no Archive, o museu da internet ([www.archive.org](http://www.archive.org))

**(Arquivo Rizoma)**

**SEM COPYRIGHT****O PLÁGIO COMO NEGAÇÃO NA CULTURA**

Karen Eliot

Dada a total colonização da vida cotidiana pelo Capital, nos vemos forçados a falar a linguagem recebida da mídia. Tem sido sempre impossível dar uma expressão coerente aos pensamentos e práticas que se opõem à ideologia dominante. Sem dúvida, nós não buscamos a criação de novas linguagens. Uma tal maneira de atuar está condenada ao fracasso e cai nas mãos do Capital (mediante o reforço dos mitos da "originalidade" e da "criatividade individual"). No lugar disso, nós nos propomos a reinventar a linguagem daqueles que nos controlam.

Ainda que refutemos o conceito de "originalidade", não achamos problemático que a idéia de plágio inclua um original. Ainda que creiamos que toda a "criatividade humana" é acumulativa (quer dizer, que todas as inovações se constroem sobre a soma total do que veio antes) não é nosso problema se existe, no passado, um "ponto de origem". Nós não podemos dar conta desse "ponto original" e não perderemos nosso tempo fazendo especulações filosóficas sobre tais irrelevâncias.

O plágio é o ponto negativo de uma cultura que encontra sua justificação ideológica no "único". Com certeza, só através da criação de "identidades únicas" pode ter lugar a mercantilização. Assim, a busca sem sucesso por parte dos "artistas modernos" de uma linguagem nova e universal deveria ser vista como a mais alta expressão do projeto capitalista. Sem dúvida, isto não implica de nenhuma maneira que o "pós-modernismo" seja mais "radical" que seu precursor. Ambos movimentos foram simplesmente etapas de uma só trajetória.

Tais desenvolvimentos refletem a capacidade do sistema de recuperar ações

e conceitos que no passado ameaçaram sua própria constituição. A "apropriação pós-moderna" é muito diferente do plágio. Enquanto a teoria pós-moderna assegura falsamente que já não há nenhuma realidade básica, o plagiasta sabe que o Poder é sempre uma realidade em uma sociedade histórica.

Há dois tipos de pós-modernos. O primeiro é o dos cínicos que entendem o processo ideológico no qual eles jogam um papel menor e o manipulam para sua ganância pessoal. A segunda é a dos ingênuos. Bombardeados pelas imagens da mídia, crêem que toda a "normalidade" mutante apresentada pela imprensa e pela tevê constitue uma perda de "realidade". O plagiasta, pelo contrário, conhece o papel que a mídia desempenha ao mascarar os mecanismos de poder e trata ativamente de transtornar esta função.

Ao reconstituir as imagens dominantes, ao subjetivá-las, propomos criar uma "normalidade" mais adequada às nossas necessidades que o pesadelo midiático ditado pelo Poder. Sem dúvida, nunca imaginamos que isto possa ser logrado só através de exposições em "galerias". Os procedimentos que são usados para vender sabão em pó estão poderosamente aferrados a nossa consciência precisamente por que as imagens associadas a eles são as mais reproduzidas pela mídia. Para que uma imagem seja efetiva necessita da reprodução contínua na imprensa e na tevê. A única alternativa viável à nossa estratégia de exibição das imagens reconstituídas pelo processo de plágio é a destruição física das estações de transmissão e de tecnologia de imprensa.

Karen Eliot (publicado originalmente no catálogo que acompanhou a exposição *Desire in ruins*, Transmission Gallery, Glasgow, maio de 1987)

Tradução de Ricardo Rosas

Texto do site anarco-situacionista espanhol radicales libres -  
[www.geocities.com/Soho/Lofts/8666/rad03.htm](http://www.geocities.com/Soho/Lofts/8666/rad03.htm)

**(Arquivo Rizoma)**

## SOB AS ORDENS DA MISS CICLONE - UMA LEITURA DO PERFEITO COZINHEIRO DAS ALMAS DESTE MUNDO

Maria Eugênia Boaventura



*O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (edição fac-similar, em cuidadoso projeto gráfico de Frederico Nasser para a Editora Ex-Libris e financiado pelo Instituto Walter Moreira Sales) é uma reportagem viva e movimentada da vida intelectual e social do Brasil *art nouveau*; e uma crônica alegre do dia-a-dia de um grupo de intelectuais da São Paulo do início do século, montado em cinco meses, de 30 de maio a 12 de setembro de 1918, grupo esse que mais tarde construiu a literatura moderna do Brasil e atuou na vida política nacional. No estúdio que Oswald de Andrade mantinha no atual centro da cidade (Rua Líbero Badaró, 67, sobrado), um grupo de jovens entre 21 e 28 anos imaginou esse curioso livro coletivo, em forma de diário, em que uma normalista de 18 anos incompletos, única mulher do grupo, se transformou na estrela principal. Aliás, na razão de ser do álbum, "a Ciclone, ela sozinha basta para encher um ambiente intelectual de homens do quanto ele precisa de feminino, para sua alegria e seu encanto". Oswald de Andrade, 28; Inácio da Costa Ferreira, 26; Edmundo Amaral, 21; Pedro Rodrigues de Alneida, 28; Vicente Rao, 26; Léo Vaz, 28; Guilherme de Almeida, 28; Sarti Prado, 26; Menotti del Picchia, 25; Monteiro Lobato, o mais velho, 36 anos e Maria de Lourdes Pontes (a Miss Ciclone) construíram despretensiosamente um texto engraçado, irreverente e moderno quanto à concepção e estrutura. Realização interrompida talvez em virtude do vazio deixado pela mudança do "cozinheiro" Pedro Rodrigues de Almeida (o João de Barros) para o interior, bem como da musa inspiradora e pela ameaça de reajuste do aluguel do estúdio, como anunciava Oswald num dos seus recados no Diário: "O Fiori subiu o aluguel do quarto. Agora é 260 000 - um terno do Carnicelli. Vamos nos mudar" Além disso, a Miss Ciclone, à distância, exigia a

dissolução do "refúgio amoroso" decorado com "retrato da Anna Pavlova, reproduções célebres, loucuras do Di", quadros da Anita Malfatti e animado pela grafonola chiando ecleticamente obras clássicas e tangos. Quando estiveram reunidos nesse estúdio, Oswald e seus amigos aproveitaram para documentar essa convivência, deixando gravadas as aventuras de um animado grupo classe média, quase que unanimemente composto por bacharéis em Direito, freqüentadores da missa dominical em São Bento, cujo maior prazer era a visita sempre inesperada da fascinante Miss Ciclone. A agitação da *garçonnière* quebrava o ritmo morno da vidinha provinciana. Mais de uma vez eles se queixaram desse marasmo. Monteiro Lobato foi um deles:

*É preciso salvar Ferrignac - para que Ferrignac salve São Paulo do Tédio. Só Pelágios. O boletim da Guerra às quinta... O viaduto! Taunay do Museu! A Revista do Brasil O Zeca ! o Quinzinho Queirós! O Zezinho do Dicto! A colaboração das leitoras! Os Urupês! a "Luizinha", o Bentinho de cá amargo e municipal, a Ciclone feita mico de baralho - longe, escondida o "Pequenino Morto" , sempre, sempre... Ferrignac acorda, salva-nos.*



O cotidiano desses intelectuais era preenchido também por leituras (os franceses, Eça, Wilde, D'Annunzio, Scribe, Augusto de Castro, Ibsen, Dostoievski, etc.), récitas, concertos no Municipal, almoços no Paço de S. José, passeios ao Brás e ao Triângulo, encontros no Hotel Rotisserie Sportsman (o hotel mais luxuoso de São Paulo, o único com elevador), chá "melancólico" no Mappin, crepúsculo no Jardim América e escrever em francês.

O esquema da montagem desse manuscrito ou

álbum (como queiram seus criadores) colorido por tons exóticos de tintas - da famosa marca Gunther Wagner - lilás, verde, vermelho, grafite, lápis vermelho e azul foi bastante informal. Recortes, carimbos, desenhos, cartas, caricaturas, grampos, manchas de batom, músicas, versos soltos, etc. de parceria com as falas de Ferrignac e Oswald deram o tom alegre e insólito ao texto. O emprego da colagem sem intenção programática, apenas para divertir, resultou numa construção muito moderna, lembrando, em muitas passagens, as ousadas produções dadaístas da década de 20. Livro-objeto que funcionou como diário daquele retiro "colorido e musical", fez as vezes de mural de aviso, de livro-visita e antecipou a multifacetária estrutura do romance invenção de Oswald de Andrade. Provavelmente nasceu com *O perfeito cozinheiro* a idéia inovadora da realização do livro enquanto objeto de arte posta em prática por Oswald no *Pau-Brasil* e no *Primeiro caderno*, onde ilustração e texto se completam.

Além do eclético pano de fundo musical, que dialoga com o estado de espírito dos personagens e se constitui num dos elementos da armatura do álbum, na sua tessitura perpassam fragmentariamente impressões variadas sobre assuntos e fatos palpantes do momento: a literatura oficial, os figurões da época, a culinária, o jubileu cívico de Rui, a guerra, a Liga Nacionalista, a temporada teatral, os filmes do momento, etc. Vozes desarticuladas (pois o elo de ligação são as brincadeiras e a animada disputa pela Ciclone) que fazem a crônica cultural de São Paulo no agitado ano de 1918.

O grande conflito mundial inquietava o grupo que reage à sua maneira com muito humor: "a vergonha italiana findo no Caporeto". Os italianos eram os "tocadores de sanfona" que precisavam reabilitar a sua "vergonha militar". A guerra ecoou através de urna colagem de notícia tragicômica, colhida em um jornal qualquer: "PATRIOTISMO ÀS AVESSAS: um italiano que tinha de seguir para o front anavalhou o pescoço", e de um recorte de uma

manchete de jornal anunciando secamente: "Tropas brasileiras para Europa". Não se sente nos comentários a dimensão trágica e problemática da guerra; por sinal, a guerra incomodou mais quando Paris foi ameaçada e o estoque de vinho importado no restaurante do Inácio acabou.

O oponente literário da turma do *Perfeito cozinheiro* parecia ser o grupo da contemporânea revista *Panóplia*, 1917-1918 ("mensário de arte, ciência e literatura"), cuidadosamente ilustrado e dirigido por Cassiano Ricardo e Pereira Duprat, que tinha entre seus principais colaboradores, numa primeira fase: Wenceslau de Queirós, Da Costa e Silva, Renê Thiolier, Spencer Vampré, nomes citados entre as brincadeiras ("lemos coisas do sr. Thiolier - montão confuso de excremento literário"; um poema de Paulo Setúbal colado numa das páginas do *Perfeito cozinheiro* teve o nome Setúbal travestido: Masturbal). Em 1918 o elenco de colaboradores da revista foi ampliado: Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Rodrigo Otávio Filho, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Paulo Setúbal, Nestor Vítor, Voltolino, etc. Quanto ao lendário Anatole France, tão cultuado entre os escritores brasileiros, nesse álbum sua leitura por Léo Vaz era sinônimo de apego ao século XIX.

A linguagem aforismática do manuscrito contou uma trágica história de amor e escreveu comicamente a crônica cultural do ano de 1918. A atividade de crítico teatral de Oswald de Andrade no *Diário Popular* e na *Gazeta* repercutiu nas páginas do *Perfeito cozinheiro*. Volta e meia comentavam as peças e o elenco das companhias estrangeiras em visita a São Paulo. Particularmente fizeram sucesso as atrizes da Comédie Française Sabine Landrag e Yvonne Mirval, também personagens do álbum. Marcante ainda para o jovem jornalista, foi a entrevista realizada com a dançarina russa Anna Pavlova, que rendeu várias piadas no livro e muita ciúmeira da sua musa principal; mas Oswald de Andrade tratou logo de minimizar: "Ela tem marido, cachorro, frio e boceja como qualquer de nós".

O termo de abertura do álbum, vazado em estilo meloso e decadente, próprio do João de Barros, explicou a função e utilidade do álbum - "livro mais útil e mais prático e mais moderno deste século de grandes torturados" - que, juntamente com a morgada e os vinhos importados, serviu de companhia na solidão; e funcionou catarticamente como "um tablado, com lonas, gangas claras e bandeirolas, para nós *clowns* desarticulados, rirmos da vida, da Ciclone..."

Embora muitos usassem vários pseudônimos ou apelidos, a maioria deles foi passível de identificação. Para aumentar a carga de mistério e se divertir, a Ciclone imitava a caligrafia de alguns amigos; nas páginas 15 e 16, por exemplo, Oswald posteriormente identificou as falas da sua musa escrevendo a lápis MC (Miss Ciclone). As intervenções do poeta modernista Guilherme de Almeida, com sua inconfundível caligrafia rebuscada, marcaram presença geralmente em forma de poema: à página 51, algumas estrofes da segunda parte do poema "Ars Amandi" do capítulo "Dança das horas", que integraram o livro *Messidor*; outra presença do Guy (como assinava Guilherme de Almeida) na página 81 trouxe o poema "Os últimos românticos", incluído com algumas variantes no capítulo deste mesmo título também do livro *Messidor*, lançado em 1919. Há algumas pistas de desentrosamento do poeta de Natalika no ambiente informal, descontraído e sobretudo muito alegre do estúdio. Ventania, após uma das intervenções do Guilherme, reclamou:

*outro gemido, outro queixume ... Guy ... deixa uma piada, uma piada rica para a gente rebolar entre as almofadas do Miramar, quando voltares, antes de nos ver, entregue o teu luto ao menino ascensor.*

Monteiro Lobato não fugiu à regra, vestiu-se de várias personagens: Frei Lupus (p. 22); Ancylostomo (p. 35); Conselheiro Acácio (p. 44); Irmão Ancylostomo (p. 47); Chico das Moças (p. 75); Lob, Rowita, Constante Leitor

(p. 164); Clone e Tutu Lambary Cuzcuz (pp. 174 e 175); por fim, Zé Catarro, na página de encerramento. Certamente as curtas e disfarçados aparições de Lobato se justificam pela sua posição social - autor consagrado de *Urupês*, dono de editora, editor da *Revista do Brasil*, etc. A propósito da dificuldade de se esclarecerem as entradas de Lobato no Diário, é interessante lembrar a observação de Edgard Cavalheiro, seu biógrafo, sobre a resistência do escritor em aparecer em público, a não ser sob o disfarce do pseudônimo. Imaginem o desconforto de Lobato, hoje, presenciando a edição desse álbum com sua participação identificada!

Viviano, Foguinho, ou ainda Viruta foi com certeza Edmundo Amaral, conforme depoimento do próprio cronista (*A Tribuna*, 27 mar. 1955). A confusão persiste em relação a Vicente Rao, advogado, amigo de Oswald, Ministro da justiça no Estado Novo e mais tarde Ministro das Relações Exteriores. Rao não se expõe, mas costumeiramente era citado por Oswald como integrante da turma da *garçonnière*. O artista plástico Ferrignac desfilava com o nome de Ventania, Chico Ventania e Jeroly. Por sinal, depois de Oswald foi o mais atuante e criativo membro do estúdio; o futuro delegado de polícia de Tatui, Pedro Rodrigues de Almeida, colaborador da revista modernista *Klaxon*, abriu o manuscrito com o nome de João de Barros, prometendo: arte e paradoxo, que fraternalmente se misturarão para formar, no ambiente colorido e musical deste retiro, o cardápio perfeito para o banquete da vida". As suas observações e as da Miss imprimiam as notações ingênuas e fim-de-século do álbum. Finalmente, Léo Vaz, o Bengala e Sarti Prado que se disfarçou de Miles nas páginas 158, 160 e 161. Não foi possível identificar a presença de Menotti del Picchia; duas vezes Miss Ciclone se referiu a Paulo (pp. 154 e 171). Na primeira pedia para Oswald mandar por Paulo suas coisas que ficaram no estúdio; da outra, ao escrever bilhetes para todos os "gravatas", enviou um também para Paulo. E Paulo Menotti del Picchia nas suas memórias fala sobre Dasy e Oswald como se tivesse encontrado os dois.



*Miramar* e sobretudo das obras antropofágicas. A experiência desse diário ajudou Oswald a se distanciar da atmosfera simbolista e melancólica das duas peças publicados em francês (*Leur âme* e *Mon coeur balance*), em colaboração com Guilherme de Almeida dois anos antes. A atribulada vida sentimental de Oswald teve como roteiros paixões fortes e passageiras de desfechos mercantes para o escritor. Experiências pessoais que, por terem sido importantes, impregnaram sua obra. Paralela à recriação desses tipos, na *Trilogia do exílio* estão desenhadas a estrutura fragmentária do mundo intelectual criticado também nos dois textos de vanguarda (*Miramar* e *Serafim*) de modo mais violento. A sátira aos literatos decadentes nasceu nas trocadilhascas intervenções que zombavam da risada literária do João de Barros, do estilo *bas-bleu* de Ciclone e particularmente nas estocadas em direção à revista *Panóplia* ("a Panopliafelina"). A figura da Miss é desenhada muito vagamente. Seus companheiros falam de uma "silhueta de mistério terminando na mecha interrogativa a cair sobre os formosos olhos ingênuos". E contribuem mais ainda para a indefinição do seu perfil: "Ela é multiforme e variável, na sua interessante unidade de mulher moderna".

Perfil este gravado por Brecheret com maestria no busto "Dasy" que Oswald, em dificuldades financeiras, foi obrigado a empenhar na Caixa Econômica e não conseguiu recuperar. (Hoje encontra-se no acervo artístico do Palácio do Governo do Estado de São Paulo). A imagem de mulher fatal transparecia nas observações dos "gravatas" sempre reconhecendo algumas marcas premonitórias: ..., as suas áridas pupilas tenebrosas, em cujo fundo parecia velar perpetuamente urna Quimera aterradora", "Dasy - outono fim de tarde". A certa altura do manuscrito, suas aparições tornaram-se repentinas e escassas e, quando acontecia, passava uma visão de mundo amargurada e pessimista: "uma ansiedade má que me tortura um pouco... Sinto a premeditação que a alma tem para a desgraça. Que será que tu tenho em mim". Sentimentos inusitados numa normalista de dezoito anos e conflitantes com a frivolidade e o vazio das discussões dos literatos. De

certo modo as duas atitudes se explicam. Pelo lado da jovem, provavelmente um pouco da sua melancolia e angústia se relacionasse com a situação social familiar: em São Paulo, morando de favor na casa de parentes, dependia da mãe que, por sua vez, experimentava um segundo casamento na pacata Cravinhos. Da parte dos seus cortejadores - literatos, pequenos burgueses - quase todos casados ou comprometidos afetivamente, o estúdio da Líbero Badaró era o espaço onde poderiam estar livremente, divertindo-se longe das amarras familiares; um esconderijo do qual as respectivas famílias não tinham conhecimento.



A "toda poderosa" Miss Tufão, com a sua "mecha fatal", exercia um tremendo fascínio entre seus companheiros. Os visitantes da *garçonnière* sentiam-se atraídos pela "feminilidade esquisita" dessa jovem de forte personalidade. Sintomáticos eram seus apelidos: além de Miss Tufão, Miss Zéfiro, Miss Terremoto, Miss Furacão, Miss Puticar, Miss Ciclone. Suas

reações e atitudes desconcertavam o conservadorismo comportamental desses homens, a começar pela irreverente apresentação a Oswald contada nas suas memórias. Na São Paulo *belle époque*, esses intelectuais tinham na cabeça modelos literários de heroínas européias: Manon Lescaut, Mimi Pinson; e vislumbravam no olhar desfalecido da normalista "esquelética e dramática" os sonhados modelos ou ainda as modernas *vamps* encarnadas nas telas da Paramount (Francesca Bertini, Lyda Borelli, June Caprice, etc.). "Nós todos somos como ela, a Ciclone, temos o prodígio inato de viver almas de ficção", observava Oswald. O desenvolvimento urbano do país, o progresso da imprensa e a repercussão do cinema determinaram mudanças nos padrões de comportamento feminino. O cinema basicamente impulsionou a liberação do corpo, com reflexos diretos na moda, diminuindo a quantidade de tecido no novo vestuário; a urbanização permitiu o acesso às novas profissões, causando muita manchete de jornal a vitória de algumas mulheres no mercado de trabalho exclusivamente masculino. Por outro lado, os movimentos feministas faziam eco no Brasil. E a Miss soube muito bem aproveitar-se dessas mudanças.

Para Dasy o contato com o pessoal do sobrado da Líbero Badaró abria a possibilidade de se informar, de conviver com gente diferente da mediocridade dos seus lentes ou dos parentes do Brás; de se abastecer de bons livros. Todavia, com uma postura altaneira desprezava as iniciativas de controle de sua vida pessoal e a sua exagerada discricção aguçava a curiosidade e enchia os seus fãs de ciúmes. Ciclone fazia coro lá fora, procuravam tornar aceitável o comportamento liberal da mulher na sociedade. Apesar de reconhecerem na Ciclone "um desenho moderno do sexo", no fundo permanecia o desejo de controle e de posse. Até na disputa cordial e interna dos "gravatas" havia ciúmes e, conseqüentemente, a indignação e os protestos verbais são sentidos: "Pelo que vejo o Lobato será obrigado a batizar Miss Ciclone de Dona Joana"; "Dasy - andorinha de dois verões - inquieta edificadora de ninhos", atacava o enciumado Miramar, ao

saber da viagem da Miss para Itaporanga com João de Barros. Mas "o grande vício ligeiro, a musa gravolhe" ninguém quer perder. Suas ausências foram lamentadas, seus retornos comemorados floridamente com rosa, ciúmes e observações em tom de reprimenda: "Ciclone voltou! No grande olhar desfalecido traz a vermelhidão tragicômica de velhas noites de libertinagem".

*O perfeito cozinheiro* sobreviveu praticamente um mês, depois da partida "da musa gravolhe" para Cravinhos. Os parentes com quem morava em São Paulo descobriram a sua ausência constante à Escola Normal e deram-lhe um ultimato. A certa altura do diário a Miss desabafou os motivos das suas escapulidas da Escola:

*fui à aula! Mas como envelheceram os meus pobres lentes (biconvexas)... cada vez mais chato e mais encardido fazendo uma profusa distribuição de "hinos nacionais" de sua lavra ...*

É em Cravinhos que Oswald vai reencontrá-la no dia da pátria, graças a uma providencial conferência arranjada por algum amigo ligado à Liga de Defesa Nacional para ser pronunciada num lugarejo próximo; provavelmente Sarti Amado Prado que foi membro da Liga e participou do Diário. Oswald não pertencia à Liga, cujas manifestações foram motivo de chacota no *Perfeito cozinheiro*:

*Passou por aí a procissãozinha do Lessa, do Steidel e da Sociedade Hípica ... O Paulino Piza... o Plínio Barreto. O Lobato diria que isso é que é guerra, o mais é história Os jornais amanhã vão afirmar que havia 20 000 pessoas. É mentira.*



A sessão cívica em Tijucópolis foi recriada com boa dose de humor por Oswald neste manuscrito e repetido nas *Memórias - Sob as ordens de mamãe*. No *Perfeito cozinheiro* contou a sua aventura patriótica, numa série de lances satíricos, levando o leitor forçosamente a compará-la com trechos das *Memórias sentimentais de João Miramar* e do *Serafim*. Não faltaram as cenas deliciosamente hilariantes, dignas de uma "première de Max Linder": o Pe. João solenemente tropeçando na

escada, Miramar de rabona, esperando a reação da platéia ao duvidoso término do discurso; a confusão do nome do escritor com o famoso sanitarista Osvaldo Cruz, etc.

O entediante exílio em Cravinhos da Miss Zéfiro terminou em fevereiro de 1919. Oswald, depois da morte do Sr. Andrade, montou na Rua Santa Madalena (Paraíso) uma casa para Dasy e a vó, onde as duas permaneceram até a morte da Ciclone, em 24 de agosto de 1919. Um casamento *in extremis* uniu o desesperado Oswald a sua Miss, vitimada por complicações decorrentes de um aborto mal feito. Foi sepultada no jazigo da família Andrade no cemitério da Consolação, conforme recorte de jornal colado na última página do *Perfeito cozinheiro*, recorte esse que arrematou essa trágica história de amor e acabou com o suspense em torno de certos nomes escondidos pelos pseudônimos. Não apenas a identidade da Miss foi revelada, mas a de todos os "gravatas" que, acompanhados de suas respectivas mulheres, enviaram flores para Maria de Lurdes Pontes de Andrade. O casamento, mesmo numa situação de desespero como aquela, apagou antigos ressentimentos e preconceitos.

*Artigo apresentado originalmente no seminário sobre a crônica realizado no auditório da Fundação Casa Rui Barbosa em 10/88, e publicado no livro A CRÔNICA (Ed. UNICAMP e FCRB).*

Fonte: Site de Maria Eugenia Boaventura

([www.unicamp.br/~boaventu/index.htm](http://www.unicamp.br/~boaventu/index.htm)).

## TESTE DO ESTILHAÇO

Genesis P Orridge

*Neste texto-manifesto já lendário, Genesis P Orridge - um pioneiro da eletrônica noise com sua banda Throbbing Gristle, precursor do rock industrial, mago, e agitador das primeiras raves que se tem notícia - , seguindo os passos de seus mestres na arte do cut-up, William Burroughs e Brion Gysin, estabelece a lógica do sample como holograma mágico-ritualístico.*

.....

Pode-se dizer que samplear, fazer loops, re-montar tanto materiais encontrados quanto sons *site-specific* (1) selecionados, por precisão ou relevância, para as implicações de mensagem de uma peça de música, ou uma exploração transmídia, é um fenômeno TodAlquímico, mesmo Mágico (2). Não importando quão curto, ou aparentemente irreconhecível, um sampler deve estar na percepção linear do TEMPO, ele deve, inevitavelmente, conter dentro de si, (e tornar acessível através dele) a soma total de absolutamente tudo que seu contexto original apresentava, comunicava ou de alguma forma tratava. Além disso, ele deve implicitamente incluir também a soma total de todo indivíduo de alguma forma conectado com sua introdução e construção dentro da cultura (hospedeira) original, e toda cultura subsequente (fabricada ou em mutação) que com ele, de qualquer maneira, meios ou formas, tenha tido contato, para sempre...(no passado, presente, futuro e zonas temporais

quânticas).

“Duas partículas que tenham estado uma vez em contato continuarão a agir como se estivessem informacionalmente conectadas, independente de sua separação no tempo e no espaço”. – Teorema de Bell.

Se despedaçamos um holograma e o espalhamos, perceberemos que em cada fragmento, não importando quão pequeno, grande ou irregular, veremos o holograma inteiro. Este é um fenômeno incrivelmente significativo. Se pegamos, por exemplo, um ESTILHAÇO de John Lennon, tal estilhaço conterà dentro dele, de uma forma muito real, tudo que John Lennon já experienciou, tudo que John Lennon disse, compôs, escreveu, desenhou, expressou, todo mundo que conheceu John Lennon e a soma total de toda e qualquer dessas interações; todos que já escutaram, leram, pensaram, viram, reagiram a John Lennon ou qualquer coisa remotamente conectada a John Lennon; toda e qualquer combinação passada e, presente ou futura das descritas acima.

Toda essa informação enciclopédica – e a viagem no tempo a isso conectada através da memória e de experiência prévia – acompanha um “estilhaço” de memória, e deveríamos saber que ele carrega consigo uma seqüência infinita de conexões e progressões através do tempo e do espaço. Tão longe quanto se deseje ir. Podemos todos agora atestar a capacidade de montar, através desses “estilhaços”, COMPOSTOS de qualquer era. Estes compostos estão basicamente RELEMBRANDO (3). Eles estão na verdade ultrapassando os usuais filtros da realidade consensual, por que existem numa forma aceitável (ou seja: TV/filme/músicas/palavras), e se propagando para seções “ahistóricas” do cérebro, acionando toda e qualquer reverberação

consciente e inconsciente relacionada com esse hieróglifo-estilhaço.

AGORA TEMOS INFINITA LIBERDADE DE ESCOLHER E MONTAR, E TUDO QUE MONTAMOS É UM RETRATO DO QUE SABEMOS OU DO QUE VISUALIZAMOS COMO SENDO. ESTILHAÇAMENTO HABILIDOSO PODE GERAR APARIÇÃO: ISTO É O “TESTE DO ESTILHAÇO”.

Estamos escolhendo estilhaços conscientemente e inconscientemente para representar nossos próprios padrões miméticos (DNA), nossas próprias aspirações e marcas culturais; estamos, num sentido verdadeiramente mágico, INVOCANDO aparições, talvez mesmo resultados, com o fim de confundir e provocar curtos-circuitos em nossas percepções e confiança no TODO.

Qualquer coisa, em qualquer meio imaginável, de qualquer cultura, que esteja gravado em qualquer formato e possa de qualquer modo possível ser tocado de novo é agora acessível e infinitamente maleável e utilizável por qualquer artista. Tudo está disponível, tudo está liberado, tudo é permitido. MONTAGEM é a linguagem invisível de nosso TEMPO. Infinitas escolhas de realidade são o presente do software para nossas crianças.

#### Notas

1. *Site-specific* é uma expressão muito utilizada nas artes plásticas para significar obras criadas tendo em vista o local específico em que será montada ou exibida, o mesmo valendo para instalações musicais, como referido por P. Orridge neste texto. (Nota do Tradutor).

2. É preciso ter em conta a linguagem de Genesis P. Orridge, que além de ser um criador de neologismos (*AllChemical*, por exemplo, traduzido como *TodAlquímico*), utiliza referências esotéricas arcanas (como o termo *magick* [magia ocultista], em vez do comum *magic* [magia ilusionista], e aqui traduzido como “mágiko”) e sua preferência por alterações excêntricas de pronomes e preposições inglesas, gerando um espécie de dialeto inglês esotérico-elisabetano-futurista, com *ov* no lugar de *of*, ou *thee* no lugar de *the*, expressões praticamente intraduzíveis, as quais, em virtude da falta de equivalentes em português, evidentemente não foram traduzidas tal como estão no original. (N. do Trad.)

3. Outra expressão intraduzível, *REMINDing*, cuja composição junta tanto o termo lembrar (*remind*) como mente (*mind*), uma brincadeira que pode incluir a possibilidade de re-fazer a mente (*Re + Mind*). (N. do Trad.)

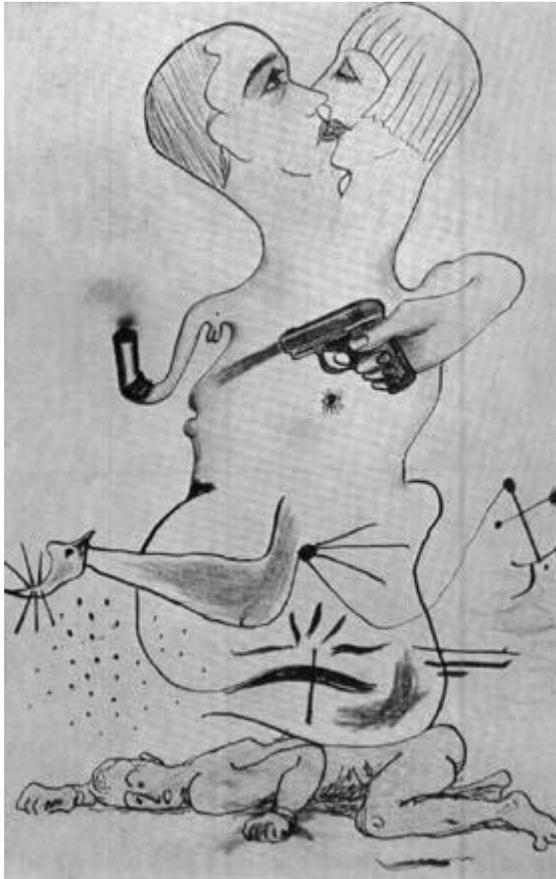
Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Head On ([www.envf.port.ac.uk/EMMA/MWM/headon.htm](http://www.envf.port.ac.uk/EMMA/MWM/headon.htm)).

Link: Site de Genesis P. Orridge ([www.genesisp-orridge.com](http://www.genesisp-orridge.com)).

## UM CADÁVER A CÉU ABERTO

J. C. Jerónimo & Paulo Bernardino Ribeiro



Man Ray, Yves Tanguy, Joan Miro, and Max Morise  
*Cadavre exquis. 1928*

A palavra é a matéria-prima da criação, é a primeira linha de materialização do pensamento. A associação íntima existente entre o pensamento e a palavra é condição necessária para que ambos assumam a sua expressão no real. Se tal não se verificar, o sentido essencial (que é a razão de ser desses dois) encontra-se irremediavelmente comprometido, por permanecer inacessível.

O sistema de comunicação estabelecido, o código linguístico, oprime e restringe o domínio absoluto da criatividade humana. Forçando as palavras a um funcionalismo do qual não se podem emancipar, pois que impoem uma forma rígida à organização que lhes é permitida, se limitam as possibilidades maravilhosas do pensamento criativo.

A técnica do Cadáver-Esquisito, na sua forma escrita (e assim denominado por ter sido inicialmente obtido como resultado da sua aplicação à frase o-cadáver-esquisito-beberá-o-vinho novo), foi introduzido no início do século XX pelo Movimento Surrealista francês, consistindo na colagem coletiva de palavras, a partir de um acordo inicial quanto à estrutura frásica, para a qual cada interveniente contribui no passo que lhe cabe, dobrando em seguida o papel para que os demais não tomem conhecimento do que foi escrito; de forma a cumprir a seguinte sequência: artigo, substantivo, adjetivo, verbo (receita que confere ao cadáver o epíteto de ortodoxo). Este método inaugura novas possibilidades no campo dos jogos de palavras ao serviço da Poesia.

O Cadáver-Esquisito, é a subversão dos trâmites convencionais da produção escrita. Com que objetivo? O de questionar as próprias palavras por dentro,

quer a sua estrutura e significado individual, quer a sua organização coletiva; pôr em causa e atacar o edifício pré-concebido de POEMA e de quem o escreve.

Celebrando a fórmula imortalizada por Lautréamont, da poesia feita por todos e não por um, o Cadáver-Esquisito é na prática o congregar das pessoas pelo exercício artístico. Este resulta como expressão coletiva das liberdades individuais, acabando definitivamente com o dogma exclusivista do criador-autor de poemas, compartimentado a uma só pessoa, o que se reduz apenas à produção de mártires e de ídolos. A assinatura deixa de ser o fetiche que, por si só bagatela, serve para inflacionar temporariamente o valor do que sendo poético não se traduz em letras de câmbio, títulos de tesouro, ou mercê de uns tantos iluminados espíritos supra-humanos.

À idéia de poeta, homem só, chorão anti-social, que esconde/mostra as entranhas com medo, sobrepõe-se a do poeta-guerreiro que sonha na rua abrindo o peito à luta em nome das suas próprias palavras, confiante na poesia que estas encerram ou libertam.

As variações do Cadáver institucional, válidas no seu pressuposto – ligação de imagens/ambientes, através da significação real de cada palavra deixada ao interveniente seguinte, como ponto de ligação entre o seu exercício e o antecedente – não só se mostram lícitas na forma, enquanto experiências-limite da desconstrução da linguagem, como superam as expectativas no ato da criação (pelo resultado final sempre surpreendente).

As Kabalas Fonéticas, o Cadáver-Esquisito heterodoxo, as Aves de Vento, enquanto variações do Cadáver-Esquisito ortodoxo, tentam por um lado a

abolição total da forma e do conteúdo, associando entre si palavras que nunca antes assim estiveram, nem da maneira como participam nos discursos coloquiais ou literários vigentes. No caso da Kabala Fonética, esgotando e retirando o significado total das palavras, baseando-se exclusivamente na sua fonética, para criar uma nova realidade cuja representação é inexistente no início.

No campo oposto, as Aves de Vento, partindo da restrição da forma, com um fim de isolar, dissecar, cristalizar, elevar a uma esfera agora surreal, para voltar a devolver esse significado incômodo ao cárcere do real. Limitando a forma para evidenciar um compromisso absoluto a nível do conteúdo, quando as palavras se reforçam mutuamente no encadeamento de associações vingativas e árduas, a reiterar o significado profundo que as une (por vezes pela contradição) no corpo conjunto do poema. Quando as palavras estão em confronto para resolver a crise de identidade a que são forçadas por cada interveniente, impondo-lhes uma dada direção conforme os seus desejos individuais.

A palavra é a fronteira que delimita esses dois campos em conflito e serve de diluição dessas mesmas regiões contraditórias, por ser a encruzilhada sobre a qual cada um decide por si e assume a responsabilidade de lhes atribuir um novo destino, uma nova direção, só possível graças à capacidade da percepção individual, e sem que o antecedente possa prever ou sequer adiantar-se a essa direção. Quanto maior o número de intervenientes neste processo, maior a desconstrução e reabilitação do universo dos significados possíveis.

O Cadáver-Esquisito acaba definitivamente com os exercícios de pura

investigação estilística (tanto pela métrica, como pela escolha matemática das palavras ou a obsessão pela rima), em que uns tentam isolar a arte, e em particular a poesia escrita, intelectualizando-a exaustivamente ao ponto da esterilidade.

A atividade lúdica proposta é libertadora de tensões, e convida tolerantemente à partilha dos pontos comuns e das discórdias, para a criação de um imaginário coletivo onde cada um contribui com a sua parte criativa, para a abolição do que é normativamente percebido como os opostos prazer/trabalho.

O real único funde-se com o surreal múltiplo, recupera a própria existência quotidiana, adicionando-lhe a renovação oferecida pelo sentido poético ao que diariamente nos ocupa através do trabalho, das paixões e anseios.

Este é o momento a partir do qual a criação se tornou possível nas mãos de todos.

Fonte: Revista Ventre ([www.terravista.pt/Ancora/7205/](http://www.terravista.pt/Ancora/7205/)).

## UM GUIA PARA USUÁRIOS DO DETURNAMENTO (1)

Guy Debord e Gil J. Wolman

Toda pessoa razoavelmente atenta em nossos dias está alerta ao óbvio fato de que a arte já não pode mais ser considerada como uma atividade superior, ou nem mesmo como uma atividade compensatória à qual alguém honradamente poderia dedicar-se. A razão para esta deterioração é o claro aparecimento de forças produtivas que necessitam de outras relações de produção e de uma nova prática de vida. Na atual fase da guerra civil em que estamos engajados, e em íntima conexão com a orientação que estamos descobrindo para certas atividades superiores por vir, acreditamos que todos os meios conhecidos de expressão irão convergir para um movimento geral de propaganda que terá que abarcar todos os aspectos eternamente interrelacionados da realidade social.

Há várias opiniões contraditórias sobre as formas e até mesmo sobre a verdadeira natureza da propaganda educativa, essas opiniões geralmente refletem uma ou outra variedade do reformismo político da moda. Basta-nos dizer que, em nossa visão, as premissas para revolução, tanto no aspecto cultural como no estritamente político, não apenas estão maduras como começaram a apodrecer. Não se trata aqui de voltar ao passado, o que é reacionário; até mesmo os “modernos” objetivos culturais são em última análise reacionários na medida em que dependem de formulações ideológicas de uma sociedade passada que prolongou sua agonia de morte até o presente. A única tática historicamente justificada é inovação extremista.

A herança literária e artística da humanidade é usada para propósitos de

propaganda partidária. É claro que é necessário ir além de qualquer idéia meramente escandalosa. A oposição à noção burguesa da arte e do gênio artístico tornou-se um chapéu roto. O bigode que Duchamp rabiscou na *Mona Lisa* não é mais interessante que a versão original daquela pintura. Temos agora que empurrar este processo ao ponto de negar a negação. Bertolt Brecht revelou em uma recente entrevista no *Françe-Observateur* que ele faz cortes no clássicos do teatro de forma a torná-los mais educativos, nesse aspecto ele está mais próximo que Duchamp da orientação revolucionária que proclamamos. É necessário destacar, contudo, que no caso de Brecht tais salutares alterações são estreitamente limitadas por seu infeliz respeito à cultura definida pelos parâmetros da classe governante — aquele mesmo respeito, ensinado tanto nos jornais dos partidos operários como também nas escolas primárias da burguesia, que induz até mesmo os distritos operários mais vermelhos de Paris a sempre preferir *El Cid à Mãe Coragem* [de Brecht].

Na realidade, é necessário eliminar todos resquícios da noção de propriedade pessoal nesta área. O aparecimento das já ultrapassadas novas necessidades por obras “inspiradas”. Elas se tornam obstáculos, hábitos perigosos. Não se trata de gostar ou não delas. Temos que superá-las.

Pode-se usar qualquer elemento, não importa donde eles são tirados, para fazer novas combinações. As descobertas de poesia moderna relativas à estrutura analógica das imagens demonstram que quando são reunidos dois objetos, não importa quão distantes possam estar de seus contextos originais, sempre é formada uma relação. Restringir-se a um arranjo pessoal de palavras é mera convenção. A interferência mútua de dois mundos de

sensações, ou a reunião de duas expressões independentes, substitui os elementos originais e produz uma organização sintética de maior eficácia. Pode-se usar qualquer coisa.

Desnecessário dizer que ninguém fica limitado a corrigir uma obra ou a integrar diversos fragmentos de velhas obras em uma nova; a pessoa pode também alterar o significado desses fragmentos do modo que achar mais apropriado, deixando os imbecis com suas servis referências às “citações”.

Tais métodos paródicos foram freqüentemente usados para obter efeitos cômicos. Mas tal humor é o resultado das contradições dentro de uma condição cuja existência é tida como certa. Como o mundo da literatura quase sempre nos parece tão distante quanto o da Idade da Pedra, tais contradições não nos fazem rir. É então necessário conceber uma fase paródica-séria onde a acumulação de elementos deturnados, longe de contribuir para provocar indignação ou riso em sua alusão a algum trabalho original, expresse nossa indiferença para com um inexpressivo e desprezível original, e se interesse em fazer uma certa sublimação.

Lautréamont foi tão longe nesta direção que ele ainda é parcialmente mal compreendido até mesmo pelos seus mais declarados admiradores. A despeito de suas óbvias aplicações deste método na linguagem teórica de *Poésies* — onde Lautréamont (utilizando as máximas de Pascal e Vauvenargues, particularmente) se esforça por reduzir o argumento, através de sucessivas concentrações, tão somente a máximas — um certo Viroux, três ou quatro anos atrás, causou considerável espanto ao demonstrar conclusivamente que *Maldoror* é um grande deturnamento de Buffon e de outras obras de história natural, entre outras coisas. O fato dos prosélitos do

*Figaro*, como o próprio Viroux, serem capazes de ver nisto uma justificação para desacreditar Lautréamont, e de outros acreditarem que tinham que defendê-lo elogiando sua insolência, apenas testifica a senilidade destes dois agrupamentos de parvos em elegante combate. Um lema como «o plágio é necessário, o progresso o implica» ainda é pobremente compreendido, e pelas mesmas razões que a famosa frase sobre a poesia, que “deve ser feita por todos”.

Aparte da obra de Lautréamont — que bem à frente de seu tempo foi em grande parte uma crítica precisa — as tendências para o deturnamento que podem ser observadas na expressão contemporânea são em sua maior parte inconscientes ou acidentais. É na indústria da propaganda, mais do que na decadente produção estética, onde estão os melhores exemplos.

Podemos em primeiro lugar definir duas categorias principais de elementos deturnados, levando em consideração se o ajuntamento vem ou não acompanhado por correções inseridas nos originais. Temos aqui *deturnamentos secundários* e *deturnamentos enganosos*.

O deturnamento secundário é o deturnamento de um elemento que não tem nenhuma importância em si mesmo e que tira todo seu significado do novo contexto em que foi colocado. Por exemplo, um recorte de jornal, uma frase neutra, uma fotografia comum.

O deturnamento enganoso, também chamado deturnamento de proposição-premonitória, é em contraste o deturnamento de um elemento intrinsecamente significativo que deriva de um diferente escopo de um novo contexto. Por exemplo, um slogan de Saint-Just ou um trecho de um filme

de Eisenstein.

Obras extensamente deturnadas são usualmente compostas por uma ou mais séries de deturnamentos enganosos e secundários.

Agora pode-se formular várias leis no uso do deturnamento.

*O mais distante elemento detornado é aquele que contribui mais nitidamente à impressão global, e não os elementos que diretamente determinam a natureza desta impressão.* Por exemplo, em uma metagrafia [poema-colagem] (2) relativa à Guerra Civil Espanhola, a frase que mais destaca o sentido revolucionário é o fragmento de um anúncio de batom: “Belos lábios são vermelhos”. Em outra metagrafia (“A Morte de J.H.”) 125 anúncios classificados expressam um suicídio mais notável que os artigos do jornal que o narram.

*As distorções introduzidas nos elementos detornados devem ser tão simples quanto possível, pois o impacto principal de um deturnamento tem relação direta com a lembrança consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos.* Isto é bem conhecido. Basta simplesmente notar que se esta dependência da memória insinua a necessidade de determinar o público alvo antes de inventar um deturnamento, este é apenas um caso particular de uma lei geral que governa não apenas o deturnamento mas também qualquer outra forma de ação no mundo. A idéia da expressão pura, absoluta, está morta; sobrevive apenas temporariamente na forma paródica na medida em que nossos outros inimigos sobrevivem.

*Quanto mais próximo de uma resposta racional menos efetivo é o*

*deturnamento.* Este é o caso de um número bem grande de máximas alteradas por Lautréamont. Quanto mais aparente for o caráter racional da resposta, mais indistinguível se torna do espírito ordinário da réplica, que semelhantemente usa as palavras opostas contra ele. Isto naturalmente não se limita à linguagem falada. Foi nesse sentido que contestamos o projeto de alguns de nossos camaradas que propuseram detornar um cartaz anti-soviético da organização fascista “Paz e Liberdade” — que proclamava, em meio a imagens de bandeiras sobrepostas dos poderes Ocidentais, “a união faz força” — acrescentando por cima em uma folha menor a frase “e coalizões fazem a guerra”.

*O deturnamento através da simples reversão é sempre o mais direto e o menos efetivo.* Assim, a Missa Negra reage contra a construção de um ambiente baseado em determinada metafísica construindo outro ambiente na mesma base, que apenas inverte — mas ao mesmo tempo conserva — os valores de tal metafísica. Não obstante, tais reversões podem ter um certo aspecto progressivo. Por exemplo, Clemenceau [chamado “o Tigre”] poderia ser chamado “o Tigre chamado Clemenceau”.

Das quatro leis fixadas, a primeira é essencial e se aplica universalmente. As outras três, na prática, aplicam-se apenas a elementos detornados enganosos.

As primeiras conseqüências visíveis da difusão do uso do deturnamento, fora seu intrínseco poder de propaganda, foram a revivificação de uma multidão de livros ruins, e a extensa (não intencional) participação de seus desconhecidos autores; uma transformação cada vez maior de frases ou obras plásticas produzidas para estar na moda; e acima de tudo uma

facilidade de produção que supera em muito, em quantidade, variedade e qualidade, a escrita automática que tanto nos chateia.

O deturramento não conduz apenas à descoberta de novos aspectos do talento; também colide frontalmente com todas as convenções sociais e legais, pode ser uma arma cultural poderosa a serviço de uma verdadeira luta de classes. A barateza de seus produtos é a artilharia pesada que derruba todas as muralhas da China do entendimento.<sup>(3)</sup> É um verdadeiro meio de educação artística proletária, o primeiro passo para um *comunismo literário*.

No reino do deturramento se pode multiplicar idéias e criações à vontade. No momento nos limitaremos a mostrar algumas possibilidades concretas em vários setores atuais da comunicação — estes setores separados são significantes apenas em relação às tecnologias atuais, com tudo tendendo a fundir-se em sínteses superiores com o avanço destas tecnologias.

Aparte dos vários usos diretos de frases deturnadas em cartazes, registros e radiodifusão, as duas aplicações principais de prosa deturnada estão em escritos metagráficos e, em menor grau, na hábil perversão da moderna forma clássica.

Não há muito futuro no deturramento de romances inteiros, mas durante a fase transitiva poderia haver um certo número de empreendimentos deste tipo. Se um deturramento fica mais rico quando associado a imagens, tais relações para com textos não são imediatamente óbvias. Apesar das inegáveis dificuldades, acreditamos que seria possível produzir um instrutivo deturramento psicogeográfico da *Consuelo* de George Sand, que poderia ser

relançada no mercado literário disfarçada sob algum título inócuo como “Vida nos Subúrbios”, ou até mesmo sob um título deturnado, como “A Patrulha Perdida”. (seria uma boa idéia reutilizar deste modo muitos títulos de velhos filmes deteriorados dos quais nada mais permanece, ou de filmes que continuam enfraquecendo as mentes dos jovens nos clubes de cinema).

A escrita metagráfica, não importa quão antiquada possa ser sua base plástica, apresenta oportunidades bem mais ricas para a prosa deturnada, como outros objetos apropriados ou imagens. Pode-se obter uma idéia do significado disso pelo projeto, concebido em 1951 mas eventualmente abandonado por falta de meios financeiros suficientes, que pretendeu fabricar uma máquina de fliperama arranjada de tal forma que o jogo de luzes e trajetórias mais previsíveis das bolas formaria uma composição metagráfica-espacial intitulada *Sensações Térmicas e Desejos de Pessoas que Passam pelos Portões do Museu do Cluny Cerca de uma Hora depois do Poente em Novembro*. Percebemos desde então que um empreendimento situacionista-analítico não pode avançar cientificamente por meio de tais obras. Não obstante, os meios permanecem satisfatórios para metas menos ambiciosas.

É obviamente no reino do cinema que o deturramento pode atingir sua maior efetividade e, para os que se interessam por este aspecto, sua maior beleza.

Os poderes do filme são tão extensos, e a ausência de coordenação desses poderes é tão evidente, que virtualmente qualquer filme que esteja acima da miserável mediocridade provê tema para infinitas polêmicas entre

espectadores ou críticos profissionais. Apenas o conformismo dessas pessoas lhes impede descobrir tanto a atração apelativa como as falhas berrantes dos piores filmes. Para ilustrar esta absurda confusão de valores, podemos observar que *O Nascimento de uma Nação* de Griffith é um dos filmes mais importantes na história do cinema por causa de sua riqueza de inovações. Por outro lado, é um filme racista e portanto não merece absolutamente ser mostrado em sua presente forma. Mas sua proibição total poderia ser vista como lamentável do ponto de vista do secundário, mas potencialmente meritório, domínio do cinema. Seria melhor deturná-lo em sua totalidade, sem a necessidade de sequer alterar a montagem, adicionando uma trilha sonora que faça uma poderosa denúncia dos horrores da guerra imperialista e das atividades da Ku Klux Klan que até hoje continua atuando nos Estados Unidos.

Tal detornamento — um tanto moderado — é em última análise nada mais que um equivalente moral da restauração de velhas pinturas em museus. Mas a maioria dos filmes merece apenas serem cortados para compor outras obras. Esta reconversão de seqüências preexistentes serão obviamente acompanhadas de outros elementos, musicais ou pictóricos como também históricos. Enquanto a reprodução cinematográfica da história permanecer em grande parte semelhante à reprodução burlesca de Sacha Guitry, alguém poderá ouvir Robespierre dizer, antes de sua execução: “Apesar de tantos julgamentos, a minha experiência e a grandeza de minha tarefa me convence que tudo está bem”. Se neste caso uma apropriada reutilização de uma tragédia grega nos permite exaltar Robespierre, podemos imaginar uma seqüência tipo-neorealista, no balcão de um bar de beira de estrada para caminhoneiros, por exemplo, com um

motorista de caminhão dizendo seriamente para outro: “Antigamente a ética se restringia formalmente aos livros dos filósofos; nós a introduzimos no governo das nações”. Percebe-se que esta justaposição elucida a idéia de Maximilien, a idéia de uma ditadura do proletariado.(4)

A luz do detornamento propaga-se em linha reta. À medida que a nova arquitetura parece ter começado com uma fase barroca experimental, o *complexo arquitetônico* — que concebemos como a construção de um ambiente dinâmico relacionado a estilos de comportamento — provavelmente deturnará as formas arquitetônicas existentes, e em todo caso fará um uso plástico e emocional de todos os tipos de objetos deturnados: arranjos cuidadosos de coisas como guindastes ou andaimes de metal substituirão uma tradição escultural defunta. Isto choca apenas os mais fanáticos admiradores dos jardins estilo-francês. Comenta-se que em sua velhice D'Annunzio, aquele suíno pró-fascista, mantinha a proa de um barco torpedeiro em seu parque. Sem considerar seus motivos patrióticos, a idéia de tal monumento não está isenta de um certo charme.

Se o detornamento fosse estendido a realizações urbanísticas, não seriam poucas as pessoas que seriam afetadas pela exata reconstrução em uma cidade de um bairro inteiro em outro. A vida nunca pode estar demasiado desorientada: o detornamento neste nível realmente a faria bela.

Os próprios títulos, como vimos anteriormente, são um elemento básico no detornamento. Isto resulta de duas observações gerais: que todos os títulos são intercambiáveis e que eles têm uma importância decisiva em vários gêneros. Todas as histórias de detetive “Série Noir” são extremamente

semelhantes, contudo basta simplesmente mudar continuamente os títulos para garantir uma considerável audiência. Na música um título sempre exerce uma grande influência, contudo a escolha é bem arbitrária. Assim não seria uma má idéia fazer uma correção final ao nome “Sinfonia Heróica” mudando-a, por exemplo, para “Sinfonia Lênin”.(4)

O título contribui fortemente no deturramento de uma obra, mas há uma inevitável ação contrária à obra no título. Assim pode-se fazer extenso uso de títulos específicos retirados de publicações científicas (“Biologia Litoral dos Mares Temperados”) ou militares (“Combate Noturno de Pequenas Unidades de Infantaria”), ou até mesmo de muitas frases encontradas nos livros ilustrados infantis (“Paisagens Maravilhosas Cumprimentam os Passageiros”).

Para encerrar, mencionaremos rapidamente alguns aspectos do que chamamos de ultradeturramento, quer dizer, as tendências para um deturramento que atue na vida social cotidiana. Pode-se dar outros significados a gestos e palavras, e isto tem sido feito ao longo da história por várias razões práticas. As sociedades secretas de China antiga fizeram uso de técnicas bem sutis de sinalização que abrangiam a maior parte do comportamento social (a maneira de organizar xícaras; de beber; de declamar poemas interrompendo-os em determinados pontos). A necessidade de um idioma secreto, de contra-senhas, é inseparável de qualquer tendência em jogo. No final das contas, qualquer sinalização ou palavra é suscetível de ser convertida em qualquer outra coisa, até mesmo em seu contrário. Os insurgentes monarquistas do Vendée, por conduzirem a asquerosa imagem do Sagrado Coração de Jesus, foram chamados de

Exército Vermelho. No domínio limitado do vocabulário político de guerra esta expressão foi completamente deturnada durante um século.

Fora da linguagem, é possível usar os mesmos métodos para deturnar roupas, com todas suas fortes conotações emocionais. Aqui novamente encontramos a noção de disfarce que é inerente ao jogo. Finalmente, quando alcançamos à fase de construir situações — a meta última de toda nossa atividade — todo mundo será livre para deturnar situações inteiras mudando deliberadamente esta ou aquela condição que as determina.

Não apresentamos estes métodos brevemente expostos aqui como algo inventado por nós, mas como uma prática geralmente difundida a qual nos propomos sistematizar.

Em si mesma, a teoria do deturramento bem pouco nos interessa. Contudo achamos que ela está ligada à quase todos os aspectos construtivos do período pré-situacionista da transição. Assim seu enriquecimento, pela prática, parece necessário.

Futuramente prosseguiremos no desenvolvimento dessas teses.

GUY DEBORD, GIL J WOLMAN

Notas

1. A palavra francesa *détournement* significa desvio, diversão, reencaminhamento, distorção, abuso, malversação, seqüestro, ou virar ao contrário do curso ou propósito normal. Às vezes é traduzida como

“diversão”, mas esta palavra gera confusão por causa de seu significado mais comum como entretenimento inativo. Como a maioria das outras pessoas que de fato pratica o deturramento, eu simplesmente preferi aportaruguesar a palavra francesa. (Nota do Tradutor) *Nota do Rizoma*: Embora traduzido por Raílton como “deturinação”, optamos pelo uso corrente, aqui neste site, do termo “deturramento”, já presente em outros textos sobre o assunto.

2. A metagrafia foi uma técnica de colagem gráfica inventada pelo romeno Isidore Isou e adotada pelo movimento do letrismo, por ele liderado. (Nota do Rizoma)

3. Os autores estão detornando uma sentença do Manifesto Comunista: “O baixo preço das mercadorias da burguesia foi a artilharia pesada que derrubou todas as muralhas da China, que forçou a capitulação do intenso, obstinado e bárbaro ódio aos estrangeiros”. (N. do Trad.)

4. Na primeira cena imagina-se uma frase de uma tragédia grega (Oedipus em Colonus de Sófocles) sendo colocada na boca de Maximilien Robespierre, líder da Revolução francesa . Na segunda, uma frase de Robespierre sendo colocada na boca de um motorista de caminhão.

5. Beethoven originalmente nomeou sua terceira sinfonia em homenagem a Napoleão (tido como defensor da Revolução Francesa), mas quando Napoleão coroou a si mesmo como imperador o compositor rasgou furiosamente tal dedicatória renomeando-a como “Heróica”. A alusão a Lenin nesta passagem (como eventualmente é mencionado em “estados operários” no “Relatório na Construção de Situações” de Debord) é um

vestígio de um vago anarco-trotskyismo nos primitivos letristas, em um período politicamente menos sofisticado.

Este artigo foi publicado no jornal surrealista belga *Les Lèvres Nues* #8 (maio de 1956).

Tradução de Railton Sousa Guedes, com base na versão inglesa de Ken Knabb (com ligeiras modificações da versão “Métodos de Deturramento” na Antologia Situacionista Internacional), e algumas alterações por parte do Rizoma.

Fonte: Arquivo Situacionista Brasileiro/Projeto Periferia ([www.geocities.com/projetoperiferia5/is.htm](http://www.geocities.com/projetoperiferia5/is.htm)).

## UÍLCON PEREIRA: UM VAMPIRO DE LETRAS PARA SEMPRE ÀSSOMBRADADO

Jorge Pieiro



"sou apenas um fabulador, e nada do que diz respeito à fabulação me é estranho, desde as piadas de barbeiro até o fineganês que James Joyce laboriosamente fabricou"

### rompante conceitual

O desentendimento humano evidencia toda a tragicomédia da vida. O Homem, personagem principal desse ato, é um destruidor de imagens, um iconoclasta de sua própria sombra, como se estivesse a praticar o não-Eterno no palco do Universo. Ao aplicar-se em construir máscaras, com as quais articula a palavra e o silêncio, finda por falsificar a coletividade, pela invasão da privacidade das ruas, dos parques, dos edifícios apinhados de escritórios, dos becos, do imaginário, enfim, por recriar aquilo que melhor representa o epicentro do furacão da longeva parição do inútil: a Literatura.

Se ousar emprestar à Literatura a pecha de vitrine de inutilidades, quero apenas reafirmar o conceito a generalizar-se de que no âmago dessa idéia existe a certeza de sua própria autofagia. Porém, deixando às claras, nada é mais verdadeira do que a sua autenticidade, por mais tola que seja. Então, vitrines são úteis à vaidade e ao padecimento de novas idéias. Todos somos iguais perante a regra, com as requisitadas exceções.

Nesse entremeio, o Homem se confunde com o que há de representativo no

artista ou em si próprio, personagem, para quem todos olham com exigência, desprezo, carinho ou admiração.

De todos os ângulos, é esse Homem-personagem que proporciona o ranger dos elos perdidos nos abismos de cada um, quando a sensibilidade torna-se resultado do consenso de toda uma existência. Outras vezes, a manifestação resulta apenas em gesto desafiador: medo, perplexidade ou desespero. Em qualquer dos casos, a simples revelação do silêncio ou sua alteração posta-se como produto de uma evidência, de algo mais extraordinário.

Como há evidências por todos os lados, o ser humano é um consumidor de desafios, tragédias e alegrias. Porém, é justo admitir que essas peripécias assumem aparências diversas, podendo confundir-se com a futilidade, a excrescência, a rebeldia, a suplantação de conceitos e, na melhor das situações, com a genialidade.

Não é exagerado afirmar que o que torna uma evidência humana genial é a sua forma de exprimir-se, de não se deixar exaurir pela própria forma de existir no estabelecimento de infinitas (im)possibilidades.

A um recriador da existência, quer seja um poeta, um contista, um romancista, o maior desafio é manter-se coerente com a sua própria perplexidade, negando a ignorância do mundo criado.

"será necessário que, em todo o processo, não haja uma só palavra de minha autoria"  
up, enquanto evaristo flaubert

### sobre quem pesam os silêncios

O poeta Joseph Brodsky afirmou que "a verdadeira história da consciência

começa com a primeira mentira de cada pessoa” (1). Se falo sobre Literatura, passo a convicção de que a verdadeira consciência é aquela que mente, reformula, reimprime soluções naturalmente falsificadas, no entanto, plenas de verossimilhança. Crente desse método, configura-se uma outra verdade, aquela mesma que interpreta o erro sem saber do acerto.

Ao tratar desses estranhamentos, vale dizer que muitos homens de letras superaram seus êxtases com esse tipo de composição. No entanto, só alguns, ao longo dos séculos, foram/são iniciados e incitados ao debate de mãos e leituras terceiras. Ora, o mesmo Brodsky conclui sobre a razão desses esquecimentos, desses desvanecimentos, desses enganos da lógica literária, melhor dizendo, da política literária: “quando um homem cria um mundo próprio, transforma-se num corpo estranho contra o qual se voltam todas as leis: a gravidade, a compressão, a rejeição, o aniquilamento.”

Mesmo assim, dentre aqueles que reproduzem a face irônica dos alvos, verdadeiros achados já são discutidos na mídia dos guetos literários. Há dentre eles personalidades e muitos fantasmas ainda. São vários e surpresas: Cervantes, por excelência, Mário de Andrade, talvez, Oswald, um pouco Murilo Mendes, alguns desenconchavos de Ítalo Calvino, de Borges, de Voltaire ou mesmo do Kafka aforístico, as impertinências de um Dalton Trevisan, as curiosas inflamações de um outro Leonardo Fróes, as margens de um Carlos Felipe Saldanha, a matemática intragável de Osman Lins, e mais...

Então, pesando o que interessa, contemplador, revelador, descendente fiel ou não dessas fontes, um escudeiro alimentou-se acertadamente pela lucubração da palavra em sua forma domesticada, tratando de torná-la mais uma vez lúcida e selvagem, motivado pela sua contraprodução. Quem assim a usou como referencial de vida, e a viveu dentro da estrutura do universo mínimo do fragmento apresentou-se como um “vampiro de letras”, um

autor surpreendentemente alheio ao modismo ou ao lugar comum da literatura brasileira. Refiro-me, ao paulista Uílcon Pereira (1935-1996).

"a linguagem da comunicação me permite cortes e eu corto. os retalhos funcionam como um jogo de computação gráfica. pátria esquartejada a que chamo poesia"

### **palavras distorcidas com pecado**

Michel Montaigne (1533-1592), da Renascença francesa, inventou o ensaio com os seus Ensaio e tornou-se o criador de uma importante forma de liberdade e de criação literária. Por seu turno, Uílcon Pereira desaponta o *status quo* e oferece, não como invento, mas peripécia rigorosa, proveniente de uma leitura abrangente, porém seletiva, a maravilhosa aventura de orgia entre musas, o seu tratado instrumental para o sublime e, queiram os deuses mais favoritos dessa tribo global, eternizado, a “educação pelo fragmento (alheio)”.

Assim se dá o prazer do texto em Uílcon, como a lembrar o que diz o escritor Antonio Porchia: “o que dizem as palavras não dura. Duram as palavras. Porque as palavras são sempre as mesmas e o que dizem não é nunca o mesmo”. O texto uílconiano é feito por palavras alheias, por isso mesmo, recicladas e revigoradas, oportunando seu efeito de durabilidade.

Não convém testar efeitos analíticos na obra desagregadora de UP. Seus textos se complementam à medida de sua lapidação e edição, parecendo construir-se como uma teia urdida sem pressa, nem tanto planejada – mero engano! Uílcon é um administrador paciente, rigoroso e, pasmem, também um autodestruidor que se utiliza de uma irônica veia de reflexos, não dispensando nem seus próprios textos.

UP é um refragmentador, é um deus de um des-lugar chamado de

Àssombrado, ao mesmo tempo em que é o orientador dessa babel, ou o demônio que tenta seus invisíveis personagens, ou ainda, o pronto-socorro das vítimas de todas as palavras recicladas de livros, enciclopédias, folhetins, notícias de jornal, bilhetes ou anúncios publicitários.

A repressão provocada pela sociedade, pelo mundo real, pelas idiossincrasias de autor e pela convivência com a inexistência de todos os lugares fictícios, ficcionados ou ainda ficcionáveis, permitiu ao autor, suponho, a criação desse não-lugar identificado apenas a partir de uma manifestação concreta do imaginável. Esse não-lugar, pode-se aluir, dá-se como um fetiche inconscientemente refletido pela própria significação de seus vocábulos justapostos: À / sombra / dado. Vale dizer que na ausência da luz elementar, a toque de surdina, ou quando todos os gatos são pardos e inevitavelmente irreconhecíveis, porém existentes, é quando a palavra aflora e jorra seu significado mais pungente. Àssombrado pode sugerir, ainda, o contradesejo do autor, ao assumir o seu sonho acordado...

A partir dessa premissa, a criação da população desse lugar não poderia ser outra a não ser a da multiplicação de várias imagens identificadas por vários nomes, mas que, pelo menos morfológicamente, têm repetidos a sua raiz *biut* - . Os personagens desse não-lugar se multiplicam em progressão geométrica, mas são clones de um só Biúte, Biutim ou Biutão (na realidade, forma local para a palavra inglesa Beauty). Daí a gênese desse mundo mitológico, com outra evolução, outra formação cadenciada e similar ao recontar do antigo testamento e seus sagrados desdobramentos.

"em Ruidurbano existe realmente uma desordem sem qualquer esperança, bolhas de sabão ou bolhas de ficção. ou antes: são lampejos claros sobre uma confusão interminável e é preciso aproximar-se muito para ver alguma coisa"

up, enquanto Roberto Mísil

Desde os romances da trilogia *No coração dos boatos* o mesmo modo de criar e de abordar temas é trabalhado pelo escudeiro de Quixote. O crítico Fábio Lucas, na orelha de "Outra inquisição" já advertira:

"Para entender o processo narrativo de Uílcon Pereira e dele extrair o prazer do texto, seria aconselhável, inicialmente, que o leitor renunciasse à expectativa de reencontrar o costumeiro relato causal/temporal e a tradição naturalista da transparência obtida com a exposição de antecedentes e das conseqüências de cada episódio. É preciso vencer o relativo *nonsense* dos intermináveis diálogos disparatados. E o leitor verá que, aos poucos, o significado vai-se estruturando, que o ritmo e a efusão de idéias do romancista vão-se impodo e transmitindo a embriaguez de um apazível jogo verbal."

Um momento valiosíssimo do autor pode-se encontrar nos textos de *Ruidurbano (romances para o século XX/1)* (2). Não fora a incapacidade da delimitação da mídia para aqueles autores descompromissados com os modismos ou ausentes das rodas literárias atuantes, UP demarca o seu poder de comunicação e estilo, elaborando entrevistas, nas quais é o próprio entrevistado, respondendo a todo aspecto de indagações dos seus próprios interlocutores. Faz assim, às vezes, um pastiche das idiotias de alguns pretensos repórteres sobre a criação literária. As explicações são sempre manifestações ricas e obsessivamente crivadas da mais fina dose de ironia.

No primeiro volume, como entrevistado para os mais diversos e imaginários meio de comunicação – *Folhicultura, Amiga de Capricho, revista cultural Mercúrio, suplemento literário do jornal O País, rádio Macondo* etc. - o autor-personagem Uílcon Pereira apresenta ao leitor as idéias fundamentais da obra. O iniciante desavisado ou desatento corre o risco de tentar

encontrar o livro, objeto real, em alguma livraria, o que se configuraria em situação grotesca, pois a intenção da obra já é a própria obra.

O segundo volume, por sua vez, traz uma longa “Entrevista entrevista” radiofônica e teórica, acompanhada de uma antologia “selecionada por alguns de seus homens-personagens, mesmo; publicação e distribuição organizada pela SAR – Sociedade dos amigos de Ruidurbano”. Neste caso, penso que houve um desvio de rota da obra, pela suposta quebra do seu ineditismo, o que, no entanto, provoca uma nova questão: a culpa é dos personagens e seus estiletos ou do arrebitamento do autor, rebeldia sobre rebeldia refletida?

Essa faculdade indiscutível de extrapolar o texto, de formatá-lo metalinguisticamente, de contribuir ironicamente com a revelação do mundo é a chave do valioso texto uílconiano. Uma boa maneira de realizar plenamente a leitura dos livros de UP é duvidar da preexistência dos fragmentos em algum original perdido na estante ou na memória.

Em 1995, publicou uma nova plaqueta: *Sobre arte moderna e contemporânea*, contozinhos sobre pintura e pintores, “14 continhos pipocas, andorinhas, pulos do gato”, como antecipou-me via aerograma nacional – uma mania de corresponder-se - em março/95.

Até que *A educação pelo fragmento* (Editora do Escritor), publicado no ano da sua passagem, em 1996, compôs-se de noventa e uma *apropriações*, *trans/passagens* e *inter/in/venções* entremeadas por *biutérias* ou citações de Glauco Mattoso, Aurélio Buarque de Holanda, Marshall McLuhan, André Gide, Hans Magnus Enzenberger, Pascal, Goethe, Ítalo Calvino, Jean Dubuffet, Friedrich Schlegel, Novalis, Leyla Perrone-Moysés, Octavio Paz, Claude Lévi-Strauss e Gaston Bachelard...

Fora o auge do autor, no que diz respeito à tão propagada educação pelo fragmento. Meio profético, pois ali reuniu todas as suas biutices. O livro realmente verdadeiro que veio a lume, depois de todas as plaquetas e investidas. Depois dele, apenas os inéditos, guardados “na gaveta da escrivinha, à espera de um editor lúcido e corajoso”.

A difícil e cruel conclusão desse processo literário pode, uílconianamente, sofrer uma inter/invenção a partir de um trecho do conto “O pomo de ouro do eterno desejo”, de Milan Kundera. Digo que:

“o alvo da procura da solução de Àssombradado e seus personagens, à medida que passam os anos, é muito menos o seu encontro e cada vez mais a procura em si. com a condição de que se trate de uma busca antecipadamente inútil, podemos a cada dia perseguir um número infinito de lugares e personagens e dessa maneira transformar a caça numa caça absoluta do caos. É, Uílcon del Tietê se coloca, agora, na situação da caça absoluta.” (3)

Nenhuma outra forma de insistir na eternização de Uílcon Pereira.

"Uma ave rara nestes ninhos de conformismos, resignação, mesmice. Tornei-me algo pitoresco e folclórico, aqui, no pântano da literatura oficialasca e comercial, na qual impera a cópia enrustida, disfarçada, com medo de dizer o seu próprio nome e origem."

#### **de outros palavras**

“É preciso vencer o relativo *nonsense* dos intermináveis diálogos disparatados. E o leitor verá que, aos poucos, o significado vai-se estruturando, que o ritmo e efusão de idéias do romancista vão-se impondo e transmitindo a embriaguez de um aprazível jogo verbal. Então, o leitor

estará cativo de uma impressionante aventura literária. O centro de gravidade é a tumultuada realidade brasileira, o nosso terceiromundismo, o desfrute e as armadilhas da vida, o desprograma do caráter nacional.”  
Fábio Lucas

“Seus textos empreendem uma espécie de arqueologia narrativa, na medida em que retomam fios que pareciam meio extraviados da ficção atual.”  
Deonísio da Silva

“A própria idéia de ficção se descaracteriza na medida em que é redimensionada e, por que não dizer, triturada num liqüidificador mental engendrado pelo autor.”  
Camilo Mota

“Uílcon retoma a sua maior marca – textos breves, brevíssimos, e a viagem, a lances de palavras medidas, pelo pastiche, a fraude literária com gosto borgiano, o poema inclassificável. Difícil discernir onde começa o conto e termina o ensaio, onde o gosto pela prosa resume a tensão da mais pura poesia. Ignorado pela mídia, Uílcon Pereira é o que há de melhor no Brasil. Um mestre – em segredo.”  
Wilson Bueno

“O que é preciso ressaltar é que Uílcon realiza a verdadeira intertextualidade, ou seja, efetua aquilo que se identifica com o cerne, a essência do trabalho intertextual – o exercício de transformação do texto complementando o ato de absorção, segundo a definição de Julia Kristeva.

As citações, a reprodução freqüente de textos alheios colocam-se com tanta propriedade e em lugar tão adequado, que esse acerto na colocação é que se pode encarar como transformação do texto – que Uílcon realiza com

maestria.”  
Elisa Guimarães

“Biúte é um contrapersonagem, atestado da identidade parodial do brasileiro; um Macunaíma em metalinguagem sob o signo do vampirismo de estilo na aldeia global kitsch. O ‘inconsciente coletivo póstudo’ fragmentado pelos ruídos da Babel: paródias, paráfrases, cópias, colagens, citações.”  
Márcio Almeida

Gênese 1, 27:  
"Deus criou biute à sua imagem, à imagem e semelhança de Deus os criou; macho e fêmea os criou"

#### **fac-símile**

Este “O Conto” foi enviado para o Relato (4) em fevereiro de 95, com a seguinte nota: “traduzo, para você e relato, em primeiríssima mão brasiluca:

#### **O CONTO (5)**

Este conto transcorre sempre na obscuridade. Como está escuro, os personagens que aparecem nele estão invisíveis. Como não se vê, ninguém pode garantir que na realidade apareçam no conto. Claro que o conto poderia ter diálogo. Mas não se vê os que falam, quem diz o quê, quando, onde e a quem. Assim, de antemão, perde qualquer sentido toda a conversação. Portanto, o conto carece de diálogo. Não há personagens nem diálogo. Não se desenvolve para nenhum lado. – Ou em todas as partes? Em nenhum momento específico. – Ou sempre? A única coisa certa é que está sempre escuro, até o ponto em que tudo está escuro definitivamente. Trata-se do meu conto, mas poderia também ser o teu. De qualquer modo, é um conto muito curto. Na realidade, não passa do título.

"quem não sabe, inventa

eu hoje estou em Àssombradado  
 não tenho nada a dizer  
 e o estou dizendo  
 e isto é biúte biuteful biutefull"

#### **nota bibliográfica**

No coração dos boatos (trilogia)  
 Outra inquisição, 1982  
 Nonadas, 1983  
 A implosão do confessorário, 1984  
 Re-lances do livro de Biúte, 1986  
 A educação pelo fragmento (plaqueta), 1988  
 Ruidurbano: entre/vistas, 1992  
 Ruidurbano: uma antologia, 1993  
 Sobre arte moderda e contemporânea, 1995  
 A educação pelo fragmento, 1996

#### **notas de apoio**

1. Trechos retirados de BRODSKY, Joseph. Menos que um (ensaios). São Paulo, Cia. das Letras, 1994. páginas 14 e 80.
2. Foram publicados dois volumes em papel reciclável, pela Editora Macondo, de São Paulo. O primeiro, "Ruidurbano: entre/vistas" (1992); o segundo "Ruidurbano: uma antologia (1993).
3. O texto encontrado em KUNDERA, Milan. Risíveis Amores (4ª ed.), Rio,

Nova Fronteira, 1985, p. 26. é o seguinte: "Pensei que o alvo desta procura, à medida que passam os anos, é muito menos a mulher e cada vez mais a procura em si. Com a condição de que se trate de uma busca antecipadamente inútil, podemos a cada dia perseguir um mínimo infinito de mulheres e dessa maneira transformar a caça numa caça absoluta. É, Martin, se colocava na situação da caça absoluta."

4. O "Relato" foi uma folha mensal publicada por Jorge Pieiro, entre 1992 e 1995, que conduzia experiência fragmentárias. Atualmente, em versão eletrônica, via Internet.

5. UP deu a sua palavra d'honra, afirmando que "O Conto" não era biuteria. Acrescentou: "Richard Wagner (pode?) nasceu em 1952, na Romênia (outro vampiro das letras?). Estudou Germanística e trabalhou como professor de alemão e jornalista. Desde 1987 vive em Berlin. Publicou novelas, contos, ensaios e poesia. Apesar do juramento, a dúvida!

.....

#### **Pequena Antologia**

##### **magias parciais do Livro de Biúte**

este é um trabalho em curso, ainda no canteiro de obras. publico re-lances para sondar um pouco as reações dos leitores são inter/in/venções a partir de material já encontrado-escrito. saqueio os textos alheios de maneira consciente, declarada e explícita. para mim, não há mais propriedade privada na Bibioteca de Babel. o programa é bastante claro e óbvio: paródias, pastiches, citações, paráfrases, cópias, colagens, superposições e montagens a inspiração vem diretamente de

Gustave Flaubert, o sonho de um livro onde nenhuma palavra fosse de sua autoria. segui à risca, até as últimas conseqüências, mesmo levando em conta que (sem dúvida) “é preciso ser louco e triplamente frenético para empreender um livro como esse!”

duas exceções apenas, ato falho, gesto de liberação porque afinal ninguém é santo nem de ferro: de quando em quando, permito-me inserir na matéria-prima (todos os impressos até hoje veiculados, contemporâneos ou clássicos, esotéricos ou públicos, de Guimarães Rosa aos artigos na Folha de São Paulo), como forma de apropriar-me, de tomar posse do rico material preexistente – marcas pessoais e intransferíveis:

**Biúte**, personagem central/descentrado, herói da nossa gente, desejando saltar das páginas e fazer concorrência ao registro civil

**Àssombrado**, cenário em metamorfose constante, a meio caminho entre o sítio do Picapau Amarelo e Yoknapatawpha County, entre uma aldeia global kitsch e o inconsciente coletivo pós-tudo.

alojo, assim, nos fragmentos produzidos por outras pessoas, na base da surpresa e do estranhamento, uma visão de mundo e um imaginário próprio, sem qualquer preocupação ensiante ou censura moral todas as pessoas que já escreveram podem fornecer o **som**, os estilhaços de frases e pragrafos já consolidados pelos recursos tipográficos, essas letrinhas mágicas, fascinantes, instigantes, deflagradoras; eu, em compensação

(e para recompensá-los, fazendo-os novos e atuais, vívidos e participantes, comunicativos e contemporâneos)

cuido de impregná-los de muita **fúria**, muita paixão, ironia ou emoção, fantasia, horror e error

eis aqui o tempo das inter/in/venções

por um exemplo – eu hoje estou em Àssombrado

e não tenho nada a dizer

e o estou dizendo

e isto é biúte biúte

“não existe mais o conceito de plágio; se estabeleceu que todas as obras são obras de um único autor, que é intemporal e é anônimo”, Borges havia anunciado

mas quem estabeleceu: Quem?

### **travessia infinita**

a cerca de trezentos ou quatrocentos metros das pirâmides de Tlön e Uqbar (edificadas no delta do Tietê, para atrair um número ainda maior de turistas e arqueólogos), tomei

um punhado de areia,

deixei-o cair silenciosamente um pouco mais longe e disse

em voz baixa: “estou modificando hoje o deserto artificial que Biúte nos legou”

o fato era mínimo, porém as engenhosas palavras eram exatas, e pensei: toda a minha vida tinha sido necessária para que pudesse dizer-las.

a memória daquele momento é uma das mais significativas da minha expedição a Àssombrado, na companhia de Marcolo Borges em balão, atlas e gôndola

### **o homem político é um animal**

de vila em vila, Perry White corre Àssombrado, para garantir sua reeleição à Câmara Federal

decidido a liquidar com as possíveis dúvidas sobre a conquista de mais um mandato, programa um comício espetacular, uma demonstração pública de indiscutível força. e deixa a organização de tudo nas mãos de seu amigo Biúte – uma figura muito popular na cidade, que fazia política somente por prazer e gosto pelas festas ruidosas

na hora marcada, Perry White desce de seu carro no centro da Praça Contraponto, imponente no seu terno branco. mas não vê o amigo. e também não enxerga os cobiçados eleitores. depois de muito procurar, encontra-o no bar A Rainha do Frango Assado, jogando truco e escopeta, enquanto discute se melancolia dava ou não dava ibope junto às mulheres

- como vai, garoto?

- vamos levando com a barriga, Perry.

- onde está o povão, para eu começar o discurso?

- olha, deputado, eu consegui tudo: oradores, a banda de música, os fogueteiros e o palanque. contratei mesmo uns rapazes, do bando do Remo Franco, para aplaudir nos momentos principais.

- mas e o povo? o povo, Biutão?

- ah, doutorzinho, se fosse para trazer o povão, o candidato não seria você: seria eu...  
e vão embora, sem comício e sem reeleição

### **uma das fábulas mais fabulosas**

era um homem engenhoso. tinha fabricado uma máquina voadora e convidou um mundo de gente para o ver elevar-se no ar. à hora fixada, com tudo a postos, subiu para a barquinha e pôs o motor a trabalhar. a máquina estourou logo com a infra-estrutura em que assentava, e enfiou-se pela terra abaixo, de tal modo que o aeronauta mal teve tempo de saltar do seu assento

- palavra de honra – comentou Biúte – fiz tudo quanto era preciso para demonstrar a exatidão dos pormenores. os defeitos – continuou, olhando

para a construção de tijolos, completamente destruída – lá estes são mesmo estruturais, são puramente fundamentais

satisfeitos com esta declaração, os espectadores organizaram imediatamente uma nova coleta de fundos para o nosso Homem Engenhoso construir uma segunda máquina, desta vez no Campo dos Ambrósio, em Bierce, uma das portas de acesso a Àssombradado

### **COMO MELHORAR O MUNDO:(VOCÊ SÓ TORNARÁ AS COISAS PIORES); ou PRIMEIRA LIÇÃO DE FILOSOFIA DAS CIÊNCIAS HUMANAS**

seguiram as trilhas e os caminhos, até que descobriram na orla do Bosque dos Indianos Anônimos, ali no final da grande avenida da Dr. João gaiola, as ossadas de um leão morto

disse o irmão de Biúte, homem que havia estudado quase todas as ciências:

“vamos por à prova, hoje, a minha sabedoria. aqui está m animal morto. vou devolver-lhe a vida, com os meus conhecimentos. eu sei ordenar e juntar os ossos. eu sei dispor a pele, a carne e o sangue. eu sei mesmo, difundir-lhe o sopro vital”

e assim falando, juntou os ossos, dispôs a pele, a carne e o sangue. quando já estava prestes a restituir-lhe a vida, Biúte o impediu , dizendo-lhe: “mas é um leão, meu caro Pancha, se você o ressuscitar ele nos matará” o irmão replicou , com desprezo pelo caçula que não fora além das primeiras letras e ds noções de aritmética, no grupo Júlio Lucante, o primeiro de Àssombradado:

“oh, sujeito babaca e caretão! Jamais permitirei que a ciência fique estéril em minhas mãos, nunca deixarei que a sabedoria permaneça inútil em minha cabeça”

respondeu então o moço discreto

“pois, nesse caso, espera só um momento, eu vou subir naquela árvore”

e assim foi: o leão recobrou a vida, deu um salto e devorou Pancha, o irmão pretensioso. porém Biúte desceu do abrigo quando o animal se afastou, e regressou ao palácio dos sete pisos, ostentando por todo o corpo os sinais de felicidade

### **a ponte entre o Homem e o Além-do-Homem**

rígido e frio, eu era um ponte, uma ponte estendida sobre o abismo. deste lado estavam as pontas dos pés, do outro as mãos, que eu metera pelo barro adentro a fim de segurar-me. as abas de minha casaca tremulavam-me nos flancos. lá no fundo corria, ruidoso, o gélido Tietê, rio de cinzas de rosas. turista algum passeava por aquelas alturas intransitáveis; a ponte ainda não figurava nos mapas e guias de Àssombradado. assim, ali estava eu à espera, cumpria-me aguardar certa ocasião – num anoitecer de verão, em que o riacho murmurava – ouvi passos de um ser humano. vindo até mim, até mim. só podia tratar-se do jovem Biúte Korvo, conforme rezavam as mais antigas profecias de nossa tribo. estica-te, ponte; coloca-te em posição, busca compensar-lhe a insegurança do passo; depois, dá-te a conhecer e, como um vingador das montanhas, arroja-o para o fundo dos abismos ele chegou. percutiu-me com a ponta de ferro da sua bengala. em seguida, ergueu com ela as abas de minha casaca e arrumou-as sobre mim. correu a ponta da bengala pelo meu cabelo ramalhudo e deixou-a ficar ali por longo tempo. enfim, pulou com ambos os pés bem no meio do meu corpo. surpreso, totalmente ignorante, experimentei dor intensa quem era ele? uma criança? uma figura de pesadelo? um salteador? um suicida? um exterminador? um deus dançarino? um novo explorador de vales e cordilheiras de Àssombradado? então, virei-me para olhá-lo bem nos olhos uma ponte virar-se...

Fontes: Ensaio – Usina de Letras ([www.usinadeletras.com.br](http://www.usinadeletras.com.br)).

Antologia - *Re-lances do livro de Biúte*, João Scortecci, São Paulo, 1986.

## UNIVERSITÁRIOS LANÇAM FRENTE PRÓ-XEROX

Fábio Takahashi



Alunos de universidades públicas e particulares lançam hoje um movimento nacional para defender a liberação do uso de xerox de livros nas instituições.

O lançamento do movimento "Copiar Livro é Direito", que já tem adesões de estudantes da USP, PUC-SP, FGV (Fundação Getúlio Vargas) de São Paulo e do Rio, Mackenzie, Ibmecc-RJ e Universidade São Judas, será na FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP), com uma oficina aos calouros sobre direitos autorais. Estão previstas também palestras em diversas instituições do país.

Também será enviado às escolas e às editoras um manifesto, dizendo que a intenção é "trazer à discussão as dificuldades enfrentadas por estudantes, professores e pesquisadores, impossibilitados de fotocopiar livros por conta de ações arbitrárias e abusivas colocadas em prática desde 2004".

O movimento se refere à Associação Brasileira de Direitos Reprográficos,

que representa as editoras. A entidade vem pedindo ações policiais de busca e apreensão de xerox de livros nas universidades --foram 158 em 2005.

"Estamos brigando pelo o que já é legal, ou seja, o direito ao acesso à informação", disse o presidente do diretório acadêmico de administração e economia do Mackenzie, Gabriel Sidi, 20.

O tema divide universidades e editoras. O primeiro bloco defende que não é possível fazer um curso superior sem as fotocópias, pois a leitura exigida é muito grande e não há condições de se comprar todos os livros.

Um levantamento feito pelo diretório de administração da FGV aponta que um estudante no primeiro semestre teria de gastar R\$ 2.000 para comprar as obras pedidas pelos professores.

A polêmica é potencializada porque a Lei de Direitos Autorais, de 1998, não estabelece um limite para xerox de livros. Fala apenas que não há ilegalidade se a fotocópia for de "um só exemplar, de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este sem intuito de lucro".

Para os universitários, um pequeno trecho pode ser um capítulo de um livro ou um artigo de uma revista científica. Além disso, o aluno ou pesquisador não visa lucro ao pedir uma xerox, por isso, não fere a legislação.

### Outro lado

A ABDR (associação que representa as editoras) afirma que pretende conhecer o movimento dos estudantes universitários que defende a cópia de livros, mas avalia que a proposta não discute o principal problema dessa questão.

"Temos de ver como está o acesso ao conhecimento. Com as bibliotecas mal equipadas, os alunos são obrigados a recorrer às cópias", afirma o advogado da associação, Dalton Morato --ele foi escolhido pela presidência da entidade para falar sobre o assunto.

De acordo com os cálculos da ABDR, o setor perde anualmente R\$ 400 milhões devido às fotocópias (mesmo valor do faturamento das editoras). "Com as perdas nas vendas, as editoras têm menos interesse em publicar as obras", declara Morato.

A entidade afirma que a tiragem média das obras era de 5.000 exemplares há cinco anos, número que caiu para mil atualmente. Em um círculo vicioso, menos exemplares fazem com que o preço dos livros suba, dificultando o acesso às obras.

Morato refuta a posição de que as bibliotecas não têm como atender totalmente aos alunos. "Não precisa ter uma obra para cada um, nem todos pegam o livro ao mesmo tempo. Um livro para cada dez estudantes já é razoável", diz o representante. "Além disso, faltam até livros padrões [usados durante todo o semestre ou o ano], que custam só R\$ 50."

A associação lançou em outubro do ano passado campanha que dá 40% de desconto no preço dos livros para as bibliotecas. O retorno até agora foi tímido: apenas 20 instituições adquiriram livros pelo programa, apresentado a cerca de 400 escolas.

(22/02/2006)

Fonte: Folha de São Paulo (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/>).

## VOCÊ NÃO EXISTE - Surgido no Brasil, movimento ativista NÃOEU (NOID) tenta reposicionar o individuo

Vitória Araújo

Dias atrás um estranho e-mail caiu na minha caixa postal. O remetente se auto-intitulava Vitoriamario. Pelo fato de ser meu/minha xará despertou-me atenção redobrada. O e-mail apresentava o seguinte título “Vazio – Empty – Vide” e o conteúdo era uma página em branco.



Decidi então, mesmo com uma leve impressão de que poderia estar perdendo meu tempo, tentar entender do que se tratava. A principio, mesmo conhecendo ações de gênero antiarte, achei que não passasse de gozação de alguém, que por pura falta do que fazer, quisesse caçoar dos outros como a velha e famosa piada do “Conhece o Mário?”.

Bastou uma leve pesquisa num destes sites de busca e logo percebi indícios de que se tratava de algo a mais do que mera apropriação de uma infame chalaça pseudo-picante-anti-picasso. O tal pseudônimo está diretamente ligado ao atual ativismo político-cultural de ponta encontrado na rede: Zapatismo, Hackerismo, Critical Art Ensemble, Luther Blissett, Hakim Bey, Aliança Neoista, Zerowork, Nadaismo, Anarquismo entre outros “ismos” de inúmeros istmos contra-culturais.

Em meio aos inúmeros sites apontados pela pesquisa encontra-se um zine intitulado *Apodrece e Vira Adubo* que contém uma avalanche de intervenções e textos no mínimo extravagantes. São plágios, *detournments*, colagens, *combines*, *found art* ou *found text*, intertextos e apropriações que vão de entrevistas, manifestos (inúmeros), textos literários, proposições

artísticas, ensaios sociológicos, releases de grupos musicais e até notícias nonsense como a suposta execução de um bruxo em plena praça pública ou o pirata que vivera no litoral do Paraná nos idos de 1900 conhecido como Vitoriamario (talvez daí o nome Vitoriamario).

Entre as muitas dislexias provocantes cito uma que resume bem o espírito da coisa:

*Hoje não fiz nada. Quem sou? Quem se importa? O que importa é: Quem é você? Perdido na frente de pixels e um uma caixa cheia de pó de fósforo procurando respostas para sua existência? Quer seu rosto neste espelho? Quer sua foto = a minha foto? Um nome um pai perverso um útero fálico pra se guardar. Me critique, me xingue, este não é seu espaço, me mostre o seu: pois quero violá-lo! Não me venha com leis dialéticas de sentido. Seja-me. Já! APAREÇA VITORIAMARIO!!!*

Pode-se dizer que Vitoriamario é o propulsor de um novo movimento contra-cultural cuja essência baseia-se na tentativa da completa eliminação do maior de todos os mitos que o homem já construiu, o Mito da Identidade.

Este, segundo a visão vitoriamariana, é de todos os tabus que nos cercam o mais enalacrado, e, portanto, o mais difícil de ser desmantelado. O referido mito na verdade é uma espécie de variação pós-imperialista do Mito de Narciso, onde o protagonista é o próprio individuo.

É elevando cada um ao status de mito que Vitoriamario irá desenvolver suas teorias as quais o individuo não passa de um carcereiro de seu próprio significado supervisionado pelas esferas do poder (estado, igreja, família, guetos, colisões virtuais, etc.) reguladoras dos códigos morais, estéticos, políticos, etc.

Em meio a esta total descrença faci-narcísica é que surge o movimento NÃOEU (NOID) com sua biruta tentativa de reposicionar o homem sem qualquer descompasso psíquico ou referencial, uma vez que para Vitoriamario o homem não é um sintoma como os discípulos de Freud o definem ou como a sociedade do consumo o quer.

*Suas possibilidades são infinitamente superiores e magníficas, uma vez recombinadas por uma outra escala (nédrica) de valores signo-simbólicos automaticamente surgirá uma nova dinâmica dada pela vitória da percepção humana. (ct. Vitoriamario).*

O movimento aponta em seus ensaios critico teóricos entre muitas coisas a banalização de toda e qualquer auto-referência, recombinação simbólica desconstrução de comportamentos egocêntricos, fim às reverências, destruição completa da história linear, dos conceitos de originalidade e autoria.

Como ações e intervenções o NÃOEU atua em renomeações de arquivos mp3, plágio de textos e documentos (inclusive de outros grupos ativistas), terrorismails poéticos e projeções e criação de vídeos. Tudo isto podendo ser encontrado em muitos dos sites Vitoriamario.

Dentro da história da contra-cultura outro mito pop virtual lendário que desenvolve suas críticas e ações com base no individuo é Luther Blissett. Surgido em Bologna (Itália) no início dos anos 90 manifesta-se através de ações de guerrilha psíquica com o fino propósito de minar as próprias estruturas e instrumentos coercitivos midiáticos.

**Vitoriamario é você!**

Diante do que propõem movimento NÃOEU, seja ele utópico ou não, vale dizer que é mais uma tentativa da possível transformação do comportamento humano para muito além dos moldes ególatras por hora reinantes nas sociedades espetaculares atuais.

Endereços Vitoriamario:

<http://radiomacumba.vilabol.uol.com.br>

<http://apodrece.vilabol.uol.com.br>

<http://www.scheloribates.cjb.net/>

Fale com Vitória Araújo : [vitoriaaraujo2002@yahoo.com.br](mailto:vitoriaaraujo2002@yahoo.com.br)

[ 30/09/2002 ]

Fonte: Fraude ([www.fraude.org](http://www.fraude.org)).

