

PLÁGIO UTÓPICO, HIPERTEXTUALIDADE E PRODUÇÃO CULTURAL ELETRÔNICA

Critical Art Ensemble

[texto publicado em: *Distúrbio Eletrônico*. São Paulo: Conrad Livros, 2001. pp. 83-105.]

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 Rembrant 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 recombinar 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 recombinar 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 microfilmes, 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 hipermídia (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 biogêneo 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 cotidiana, 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.)

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

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 escrevê-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: "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.)