

**REMIX CULTURE: O TEXTO COMO EXEMPLO
DE MUTABILIDADE E PERMANÊNCIA**

**REMIX CULTURE: THE TEXT AS AN EXAMPLE OF
MUTABILITY AND PERMANENCE**

**Cleber Nelson Dalbosco¹
Tania Mariza Kuchenbecker Rösing²**

RESUMO: Partimos da ideia de que textos são produtos culturais e trazem sempre dois potenciais: a mutabilidade e a permanência. As pessoas são agentes de mudança e acabam modificando ou criando novas interpretações para qualquer produto cultural. A permanência é a capacidade de um produto cultural atravessar o tempo de seu lançamento original, de continuar influenciando ao longo do tempo, mesmo quando não exista mais em quaisquer suportes materiais. O que pretendemos aqui demonstrar é que essas duas características são complementares. Afinal, todo e qualquer produto cultural está sempre sujeito à mutabilidade e à permanência. Assim, neste artigo, exploramos algumas ideias do historiador Roger Chartier (2005, 2007, 2017), e do escritor Alberto Manguel (1997), buscando relacionar os conceitos aqui expostos— mutabilidade e permanência – como uma maneira de compreender a cultura da remixabilidade (*remix culture*) proposta por Lawrence Lessig (2008) e a cultura da convergência, por Henry Jenkins (2008).

Palavras-chave: Mutabilidade. Permanência. Texto. *Sampler. Remix culture.*

1. INTRODUÇÃO

A mutabilidade é marca de algo que está vivo. Aliás, é a marca de algo que está em transição permanente. Mudar é condição necessária e inexorável a qualquer ser ou materialidade existente. No presente artigo, partimos da ideia de que a mutabilidade é uma necessidade permanente e própria da expressão humana. A língua, por exemplo, não deixa de ser uma face expresiva desse mecanismo. Afinal, muda todos os dias, de tempos em tempos, com ou sem esforço. Semelhante são as sociedades e o comportamento dos seres nelas inseridos. As expressões, por exemplo, são signatárias do tempo, classes sociais, formações e agrupamentos de pessoas. São como pedras de rio e, enquanto águas passam, vão rolando e mudando de forma.

As narrativas trilham caminhos semelhantes, e, pode-se dizer que elas não vivem na solidão e impactam apenas um único sujeito. Pode-se perceber isso ao considerarmos o comportamento de pessoas tão díspares, de diferentes épocas, contextos e realidades, que acabam sendo porta-vozes, mesmo que involuntárias, das ideias expostas em uma narrativa ou texto. Sem saber, aquela ideia, tal como um vírus, se espalha e acaba por contaminar a todos. Pouco importa se são frases repetidas e (re)citadas dos mais diversos autores, se constitui em

¹ Doutor em Letras pela Universidade de Passo Fundo. Professor nos Cursos de Artes e Comunicação da Faculdade de Artes e Comunicação da UPF. e-mail: clebernelson@yahoo.com

² Doutora em Teoria Literária pela PUCRS. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo. e-mail: tmkrosing@gmail.com

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 215-228, jul./dez. 2018. Recebido em: 18 mar. 2018. Aceito em: 07 jul. 2018.

oralização pública, se são citadas *ipsis litteris* ou se constituem apropriações descomprometidas. O fato é que não deixam de ser textos e, portanto, cambiáveis ao mesmo tempo que permanentes.

2. QUESTÃO DE (SOBRE)VIVÊNCIA: O AUTOR COMO CRIADOR

Roger Chartier, traçando um paralelo entre “o texto e o tecido”, expõe uma citação de Goldoni – autor de peças teatrais – que confessa, aquela que talvez seja uma das permanentes preocupações de um autor: viver de sua arte, mesmo que para isso tenha que fazer coisas que ele mesmo não aprecie de todo, contanto que seja capaz de ser apreciada por outros. Portanto, podemos questionar: os criadores/autores criam para si ou para os outros?

A maioria dos Comediantes Italianos me pedia apenas *canovaccios*. O público estava acostumado com eles, a Corte mal os aturava. Por que eu me recusaria a me conformar com isso? ... Consegui mais do que podia acreditar. Mais, independentemente do sucesso de minhas peças, eu quase não as via, porque amava a boa comédia e ia ao Teatro Francês para me divertir e me instruir. (2007, p. 213).

Longe de configurar a totalidade dos autores, essa passagem serve para ilustrar a paradoxal situação de um autor que fica na constante disputa entre aquilo que aprecia e aquilo que produz porque lhe pagam. Para conseguir viver de sua arte, é necessário que sua criação possa encontrar um público e agradá-lo. Eis aquilo que poderia ser referido como o “eterno dilema” do reconhecido artista/criador de produtos culturais “populares”, ou seja, ganha dinheiro, mas aprecia algo que ele não consegue ou, então, está impossibilitado de produzir. É a luta entre o de que ele pessoalmente “gosta” e aquilo que “vende”.

É certo que todo artista sempre teve um primeiro contato com algo que chamou atenção e lhe causou emoção estética. Não é incomum que isso provenha de alguma coisa que estava ao seu alcance, com o qual tenha tido contato repetidas vezes. Poderíamos questionar: há algo mais presente e evidente do que os produtos populares, muitos deles produtos amplamente acessíveis e massificados? Amplamente disponíveis, apresentando, na maioria das vezes, uma estrutura familiar de fácil reconhecimento e com características identificáveis, tais produtos cumprem este papel e acendem a fagulha da atenção, ao mesmo tempo, que despertam para a manifestação de gostos e preferências. Como se não bastasse isso tudo, ainda apelam à emoção.

Ao longo de uma série de contatos, bem como de reiteradas exposições ao mesmo formato/estilo de obra, um apreciador pode vir a sentir-se inclinado para a criação artística. Eis, portanto, sua condição de sujeito em estado de mediação, pois se apropria, interpreta e (re)contextualiza a criação com a qual originalmente teve contato. Tudo, pode-se inferir, parte de uma espécie de familiaridade, onde se somam efeitos de verossimilhança. A arte, especialmente a

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 215-228, jul./dez. 2018. Recebido em: 18 mar. 2018. Aceito em: 07 jul. 2018.

de apelo mais “popular”, apropria-se dos elementos “familiares”, pois isso torna o sucesso mais “possível” e, até mesmo, “palpável”. Há, inclusive, o quesito da “necessidade de identificação”. Afinal, quantas vezes não acabamos consumindo aquilo que justamente conhecemos?

Assim, podemos dizer que quase toda produção criativa é destinada a um público que viabiliza a existência do artista/criador e de sua obra. A condição inerente ao criativo é a de tentar agradar ao maior público possível. Reside aí, também, a peculiaridade de imposições culturais, onde o contexto e as práticas inscrevem uma espécie de conduta a ser seguida pelos artistas ligados a um estilo, forma ou modelo estabelecido. Chartier exemplifica isso:

Assim, a comédia visa, pela metáfora, à contradição fundamental de toda prática literária nas sociedades do Antigo Regime: como conciliar, de fato, um modelo aristocrático de honra, que pressupõe a liberdade e o desinteresse, com a necessidade de viver (ao menos parcialmente) do trabalho? (2007, p. 225-226).

Pode-se, por inferência, ter-se que não é apenas no Antigo Regime que esse “modelo aristocrático de honra” existirá. Ele não deixa de permanecer e de povoar certo imaginário contemporâneo de que a arte, para ser arte, necessita estar descomprometida de qualquer preocupação financeira e que, qualquer sucesso vindouro neste sentido, é resultante de uma espécie de “acaso”, fruto de um reconhecimento dado pelo público em virtude da incomparável “genialidade” do seu autor. Não destoia disso o próprio Goldoni, citado por Chartier, que, em certa altura de suas “Memórias”, apresenta a singular frase: “Um homem de letras, digamos, deve ser livre, deve desprezar a servidão e a falta de dinheiro”. (2007, p. 226).

Nessa acepção, criativo deve ser uma espécie de ente que sobrevive pela necessidade estrita de se expressar, e não com interesses de caráter material. Quando um autor elabora uma obra capaz de romper radicalmente com a expectativa e elementos familiares com os quais o público está acostumado, estará ele gerando potencial frustração em seu público. Presume-se que, em tal condição, a obra e o autor irão, por algum tempo, receber críticas daqueles que estavam acostumados aos modelos/padrões anteriores, até que, quem sabe um dia, passem a ser assimilados como uma “fase” do autor/criador.

Há, também, de se considerar outra peculiaridade comum no comportamento de certos públicos: a acusação de “se vender” ao mercado. Toda vez que um autor, entendido como mais “restrito” alça diferentes voos, vindo a ser adotado pelo amplo público, passa a ser, em parte, hostilizado pelos sujeitos leitores/conhecedores que acompanhavam sua obra desde o início. Contraditoriamente, isso é o mesmo que acrescentar novos admiradores e perder antigos fãs. É tornar-se mais “popular” ao mesmo tempo que se torna “comum”.

Pode ser que o rompimento com os padrões estabelecidos possibilite a criação não apenas de um nova obra e modelo, mas também de um novo público hábil capaz de identificar e manipular os novos preceitos e indicações estabelecidas. Contudo, nem sempre é isso que acontece. E mesmo quando algo “novo” que tenha surgido passa a ser copiado, logo isso começa a se configurar como um novo padrão, e, portanto, passa a estar dentro de um novo sistema de expectativas, demandas e respostas, prontas a serem usadas para julgar o autor e sua carreira.

Trata-se, ao mesmo tempo, de recepção e sociedade. Afinal, não ocorre recepção sem público, bem como não existe público sem um contexto onde interferem fatores sociais, culturais e econômicos. As influências são ora evidentes, ora escamoteadas, e nem tudo é facilmente perceptível. Um estilo, qualquer que seja, não se transmite se não for potencialmente capaz de influenciar, sendo passível de modificar a percepção e, ao mesmo tempo, servir de “molde”. Disso podem resultar sistemas de comparação constante, visto que o molde serve de exemplo, de parâmetro e fator de julgamento. Podemos mencionar que toda e qualquer comparação só acontece em relação a alguma coisa, a algum modelo.

3. *SAMPLERS*; NÃO SÃO NOVIDADE

Na contemporaneidade, tomando-se o exemplo dos DJ's e produtores de música eletrônica, é comum a utilização de *samplers*. No panorama desse tipo de produção musical, verifica-se a presença dessa prática consistindo no processo de seleção de trechos de outras obras sonoras, onde cada trecho é cortado e colado em repetição sequencial. Ou seja, um *sampler* pode ser uma sequência de bateria – o mais comum dos tipos de *sampler* – de uma música, da qual são recortados apenas, por exemplo, três ou quatro segundos. Copiado e colado repetidas vezes, pode essa sequência de poucos segundos preencher dois minutos, vinte, sessenta, etc. Funciona, esse pequeno trecho original, como elemento básico – a “base” – para a nova música que está sendo composta.

Nota-se, portanto, semelhança com o conceito de *samplers* evidenciado por Chartier, que contextualiza na metáfora aproximativa entre “o texto e o tecido”, entre o fiar – e, por decorrência, o bordar – e o elaborar de textos dramáticos, a existência dos “moldes” como necessários à prática de (re)criação e (re)elaboração.

Sobre os *samplers* (espécie de moldes, de modelos) as moças escrevem com a agulha as letras do alfabeto, os números, uma oração e, às vezes, um texto curto, como o que mistura, como as escritas inábeis da época, letras maiúsculas e minúsculas [...] O *sampler* em geral indica o nome daquela que o bordou, a data do trabalho e,

eventualmente, o nome daquela a quem a peça foi dedicada: mãe, tia, amiga. Ele permite a afirmação de uma identidade feminina que não tem ainda espaço para se fazer reconhecer e fundamenta as cumplicidades entre as moças que bordam juntas. (2007, p. 244).

Os *samplers*, isto é, modelos servem, portanto, de elementos que permitem, para além da prática, a assimilação de um estilo, ao mesmo tempo que oferecem certo parâmetro a ser seguido, como uma espécie de “cola” para a qual se recorre como forma de manter o padrão. Serve, inclusive, como uma forma de inscrição social e histórica. Afinal, as bordadeiras que faziam uso dos *samplers* deixavam neles marcas suas, bem como o nome e a data. É algo que poderia vir a ser (re)visto por alguém no futuro.

Palavra especial a ser destacada da citação de Chartier é “mistura”, pois é sob este preceito que os produtores de música eletrônica embasam a suas práticas criativas. O termo anglofônico *mix* é traduzível como “mistura”, embora originalmente seja a forma contracta de *mixed*, isto é, “misturado”. Aquilo que tais produtores comumente fazem é nomeado *remix*, ou seja, uma “remistura”, visto que selecionam partes de diferentes músicas e trechos de obras sonoras tentando adequar ou modificar frequências, acrescentar efeitos e nunaces capazes de comunicar novas propostas sonoras e criar novas obras musicais.

Dessa maneira, vemos o exercício de uma proposição criativa que se faz por “moldes”. Parte-se do “molde” como elemento primeiro, como unidade celular, de um processo que não surge do “zero”, e nem, tampouco, é a mera referência ou cópia de estilo. É a apropriação, pura e simples, que através do “remisturar” gera novos produtos. Assim, não se trata de “homenagem”, mas de apropriação de elementos como método de criação. É possível afirmar que seja uma espécie de “roubo” que visa, desde o início, não a subtração, mas o acréscimo. Afinal, a obra original continua existindo, apenas parte dela foi “emprestada” e viabilizou o feitio de uma nova obra que, por sua vez, poderá vir a ser reapropriada por outros e remisturada novamente, gerando uma infinidade de novas sonoridades.

Voltando-se ao artigo de Chartier, tem-se a evidência de que tanto o escritor quanto o “desenhista de tecidos” criam “moldes”. Em ambos os casos, são criadores que estabelecem parâmetros que poderão ser seguidos por outros profissionais. Numa situação, é o desenhista que cria aquilo que será confeccionado pelos tecelões, noutra, é o escritor/autor que elabora o “modelo”, isto é, a peça que será encenada pelos atores.

Vive, assim, a humanidade pela constante criação, incorporação, adequação, e (re)leitura de moldes. A criação não se dá num todo vazio, mas é, antes disso, depositária de uma série de manifestações que tem suas raízes em ideias anteriores. O ato de “remisturar”, consciente ou não, é que permite a existência do reelaborar. Cada época cria sua maneira de lidar com

situações, temas e elementos culturais, partindo daquilo que estava disponível. Mesmo quando visa a “romper” com o anterior, explicita uma oposição ao que já existe, e por assim ser, acaba “citando”, mesmo quando nega.

4. O TEXTO E A MUTABILIDADE: O PÚBLICO E O ENTORNO

Textos, num sentido amplo, bem como as narrativas, são cambiantes, embora existam suportes capazes de assegurar certa permanência, como por exemplo os papiros, as tábuas de cera, os rolos de couro em que a escrita foi grafada, os livros, entre outros. Já a compreensão, o significado de algumas palavras e expressões talvez jamais, serão (re)traduzíveis aos tempos de agora. Há esta ruptura de épocas que, por vezes, inviabiliza a compreensão do contexto e suas nuances. Alberto Manguel, expõe algo que tangencia essa proposição,

[...] as leituras de um texto não são rigidamente ditadas pelo próprio texto. Qualquer texto escrito, diz o crítico francês Jacques Derrida, “é legível mesmo se o momento de sua produção estiver irrevogavelmente perdido e mesmo que eu não saiba o que seu suposto autor conscientemente pretendia no momento de escrevê-lo, isto é, quando abandonou o texto à sua deriva essencial”. (1997, p. 212).

Parece criar contradição a passagem supracitada, em que Manguel invoca Derrida. Mas há de se ter que, talvez, o conceito de “legível” em Derrida esteja remetendo ao ato de identificar os códigos gráficos visuais que caracterizam a presença material do texto, ou seja, aquilo que se pode atribuir como legibilidade. No entanto, legibilidade é diferente de comunicação. Algo pode ser claramente legível, ter boa impressão, porém, se o leitor não for capaz de interpretar, a leitura será inviabilizada. É como se, para o entendimento “total” de um texto, não bastasse a decodificação de seus caracteres escritos, mas, necessário fosse o constante mergulho “arqueológico”, numa tentativa de decodificação mais exata. Não deixa de ser um sistema que, para penetrá-lo, exige não a posse de uma chave, mas o conhecimento profundo de como e por que a chave foi feita.

As diferentes culturas e línguas, os diversos estilos, formas de apresentação e suportes também não deixam de configurar os “dentes” da chave que permitiriam a entrada no mundo de um texto/narrativa. Pode-se dizer que não há, portanto, depois de algum tempo, a segura e absoluta certeza do que aquilo queria “verdadeiramente” dizer. O que se tem é a possibilidade de aproximações, algumas acessíveis, e outras eternamente distantes, do que estava sendo dito com aquelas palavras e expressões. Assim, a permanência é sempre parcial, podemos inferir. Qualquer pretensa totalidade somente seria possível na presença viva do autor original, e somente se o

mesmo estivesse disposto a colaborar, disposto a responder questões de forma clara e objetiva, e mais, se não se encontrasse em condição de qualquer censura ou coação.

Sendo a autoridade sobre seu próprio texto, um autor é um sujeito que nem sempre quer estar em evidência, nem sempre está disposto a ser interrogado e ainda, talvez nunca queira qualquer contato ou questionamento sobre o que pretendia com essa ou aquela obra. Talvez um autor queira apenas expressar alguma ideia, sem maiores pretensões. Ou, quem sabe, não seria esta a maior das pretensões? Mas, de qualquer forma, pode o autor jamais querer qualquer contato ou tentativa de acesso. Ser recluso faz parte da prática de alguns artistas, gerando auras de mistérios, curiosidades e, por isso mesmo, certa procura, demanda e leitura de sua obraⁱⁱ.

Há de se ter, portanto, o panorama da contemporaneidade em relação ao consumo de produtos culturais, onde o vício pela ideia de celebridade e o decorrente comportamento por parte dos fãs em buscar contato, seja lá qual forma de contato, parecem ser a necessidade de muitos leitores. É lugar, quase comum, a ideia de consumir e ostentar o contato tido. Não se trata unicamente de contato com a obra, mas de um contato para além dela, presencial muitas vezes. Uma espécie de necessidade de afirmação, “ele, ou ela, existe, pois estive lá e vi.” Isso, contudo, não deixa de ser importante, pois humaniza e potencializa a percepção das obras e seus criadores.

Ao mesmo tempo, vive-se o panorama da cultura da remixagem, onde apropriações, sem qualquer critério ou respeito com a autoria, disseminam uma série de trechos de obras, frases de impacto, elementos estilísticos que remetem a outros autores. Não se trata somente de emular e parafrasear, trata-se, mais enfaticamente, de apropriação, consciente e inconsciente, com a finalidade de transformar aquele conteúdo em outra coisa, e de alguma maneira torná-lo “seu”.

Lawrence Lessig, professor de direito na Universidade de Harvard, coloca em questão a prática sobre os direitos autorais, quando são feitas apropriações de partes de obras, defendendo a necessidade da liberdadeⁱⁱⁱ para criação de novas obras. Sem desconsiderar o panorama contemporâneo, o autor traz a discussão sobre dois conceitos de sociedade e respectivas formas de produção/assimilação de cultura, sendo uma a *RO culture* e a outra a *RW culture*. Em termos gerais, a *RO culture* é a cultura do *read only*, ou seja, é uma cultura de consumo tão somente, visto que nela os indivíduos apenas “leem”, isto é, consomem o que é produzido. De acordo com Lessig, (tradução nossa):

Esta leitura, no entanto, não é suficiente. Em vez disso, eles (ou pelo menos os "jovens do dia") adicionam à cultura que leem criando e re-criando a cultura em torno deles. Eles fazem este re-criar usando as mesmas ferramentas que o profissional usa [...]. Cultura neste mundo plano é compartilhada de pessoa para pessoa^{iv}. (2008, p. 28).

Já na *RW culture*, fazem-se presentes o ato de ler (*read*) e o ato de escrever (*write*). Não se trata apenas de “escrita”, na acepção estrita do termo, mas amplia-se ao universo de manipulações de mídia, incluindo também o texto, se assim for desejado. O exemplo mais evidente desse processo de (re)escrita se faz no universo da música eletrônica dançante. DJ’s e, especialmente, produtores de música eletrônica não hesitam em se apropriar de trechos de outros artistas – compositores, gravações dos mais diversos estilos musicais, bem como trechos sonoros de filmes, seriados de televisão, frases de discursos políticos, e ainda, ruídos dos mais diversos – com o intuito de dar ao seu produto uma outra cara.

Nisso, apesar da possível infração de “direitos autorais”, percebemos aspectos positivos: a criatividade sendo constantemente estimulada, a possibilidade sempre evidente de transformar conteúdos e gerar novos significados, a mutabilidade e reatualização de obras. Uma “massa” de trechos de outras obras, prontamente reconhecíveis, caso provenham da cultura *pop*, ou então, “obscuras” e restritas, são soldadas e agrupadas quase que randomicamente, onde a ordem é estabelecida pelo gosto, intuição e intenções do produtor/DJ.

Na literatura e nas produções artísticas contemporâneas é perceptível a proliferação dessas manifestações de apropriação, de empréstimo de trechos, e de “remixibilidades”. Algumas têm pretensões estéticas, mercadológicas e sociais, porém, há outras que são simplesmente a manifestação pessoal de apreço por um determinado estilo, forma ou, então, admiração pura e sincera pela obra de um autor, seus livros e personagens. Não deixa de ser uma forma de homenagem, advinda, quem sabe, da necessidade de expressar sentimento em relação aos “originais”. É deste modo que fãs acabam estendendo ou criando outras obras derivadas.

Poderíamos afirmar que o que diferencia a mera apropriação do “roubo” é a intenção. O sucesso mercadológico de uma obra, que presta “homenagens”, fazendo a apropriação de elementos, contextos e personagens de outras obras, gera o comportamento de procura e detecção, seja pelos fãs das obras originais, seja pelo próprio mercado. Quando detectado, o uso não autorizado de trechos, por mais que estejam apenas “enfeitando” a obra derivada, passa a ser motivo de disputas judiciais, mercadológicas e de propriedade intelectual. Caso não obtenha sucesso, a obra derivada que presta as “homenagens” jamais existiu.

Nota-se, portanto, algo típico e relacionável ao contexto de recepção. É evidente que todo processo de recepção está inscrito em um determinado tempo e espaço definidos. Porém, há de se considerar que algo só faz sucesso porque foi amplamente recebido, acolhido e comentado. Para que isso ocorra, é imprescindível que tenha sido capaz de agradar e cativar um

público. Mais, o público em questão deve ter gerado potenciais resultados^v satisfatórios. Caso contrário, ninguém se preocuparia com uma ou outra apropriação aqui ou acolá.

Há, também, situações em que as apropriações, exemplares de uma cultura de remixibilidades, são feitas sem quaisquer preocupações maiores com qualquer possível sucesso ou demanda mercadológica. Nisso poderíamos destacar as manifestações criativas de fãs, as ditas paródias e *fanfictions* que, nomeadas assim ou não, representam o manifestar de um comportamento típico de apropriação. Embora podendo ser descomprometidas em relação ao potencial mercadológico, não visando publicação editorial formal, e por vezes nem sequer trazendo o nome dos interatores/participantes^{vi}, tais expressões denotam o caráter de aquisição simbólica, própria de quem foi impactado por uma determinada obra. Henry Jenkins, permite a exemplificação, quando cita filmes que se apropriam do conteúdo narrativo, estético e estilístico da série de filmes “Guerra nas Estrelas”:

Os fãs sempre foram os primeiros a se adaptar às novas tecnologias de mídia [...] Os fãs são o segmento mais ativo dos públicos das mídias, aquele que se recusa a simplesmente aceitar o que recebe, insistindo no direito de se tornar um participante pleno. Nada disso é novo. O que mudou foi a visibilidade da cultura dos fãs. A web proporciona um poderoso canal de distribuição para a produção cultural amadora. Os amadores têm feito filmes caseiros há décadas; agora esses filmes estão vindo a público. (2008, p. 181)

Destaca-se a condição tecnológica contemporânea, uma vez que ela permite que as manifestações criativas de apropriação individual ganhem visibilidade. É nisso, talvez, que resida a preocupação de alguns produtores originais, que logo se defrontam com o conteúdo de suas obras remixados por “não profissionais” e, conseqüentemente, ganhando espaço midiático, simbólico e, também, mercadológico. É o que Jenkins ainda explicita: “Quando a Amazon disponibilizou os DVDs de *George Lucas in Love* (1999), talvez a paródia mais conhecida de *Guerra nas Estrelas*, vendeu mais do que o DVD de *Guerra nas Estrelas Episódio I: A Ameaça Fantasma* (1999), na primeira semana.” (2008, p. 181).

É evidente que se trata de um exemplo isolado, não sendo suficientemente determinante para afirmar que isso causa um impacto na arrecadação ou na força de mercado que uma série amplamente conhecida, como é caso de “Guerra nas Estrelas”, possui. Porém, não deixa de ser significativo que uma manifestação criativa derivada, não oficial, tenha ganho proeminência no mercado de bens culturais, inclusive conseguindo a adesão de parte dos fãs da série original. Mesmo que sejam apenas algumas características estéticas, referências aos personagens e seus criadores, ou seja, fragmentos da obra original, ainda assim, servem como exemplos de apropriação simbólica.

É significativo considerar essas possibilidades decorrem de oportunidades criadas pelo uso e avanço da tecnologia de criação ligada ao caráter expressivo das nas mídias digitais. Chartier, embora contextualizando as características do texto digital, não deixa de ser emblemático ao considerar as características da era “digital”. Conforme o historiador francês,

O desafio do futuro limita-se, fundamentalmente, à capacidade de esse texto desgovernado do mundo digital superar ou não a tendência ao derrame, à fragmentação que o caracteriza. [...]. Os textos eletrônicos, tal como os conhecemos, são um texto móvel, maleável, aberto, no qual o leitor pode intervir no conteúdo mesmo [...]. Nesse processo, é fundamental para uma reflexão sobre a literatura visto que se apaga a assinatura dos textos, o nome do autor; aqui os textos estão constrictamente modificados por uma escritura coletiva, sucessiva, polifônica, que anuncia todo sentido da realidade ao sonho de Foucault sobre o desaparecimento, que considerava desejável, a apropriação individual dos discursos. (2005, p. 78)

Assim, denota-se uma situação constante de apropriações em que o relativo descompromisso com a citação da autoria expõe a velocidade da era eletrônica/digital. A proliferação do sentido, do conteúdo torna-se mais evidente do que propriamente a identificação de quem teria dito, escrito ou inscrito. É uma relação que se faz similar ao que ocorre no dia a dia das conversas orais que, por se darem no “calor da hora”, não se preocupam em citar autores, identificar procedências e afiliações. É, basicamente, uma fala, frase ou expressão, tal qual dito popular, que vai passando adiante.

Poderíamos afirmar que, ao espectador/leitor interessado, as vezes uma única frase tem mais impacto do que uma obra toda. São casos em que o poder de uma frase gera pensamentos antes jamais considerados, vindo a habitar a “biblioteca mental” do sujeito. É significativo que, em alguns momentos, frases lidas e apenas rememoradas sem maiores preocupações com “quando” e “quem disse”, passam a integrar as ideias e a expressividade do espectador/leitor. Isso explicita algo que é típico do processo de tomada de contato, assimilação e familiarização com os produtos culturais: ideias são contantemente assimiladas mesmo quando não saibamos de onde, originalmente, elas tiveram início.

5. CONTEÚDO: A PREVALÊNCIA DO PRAZER

A literatura, assim como outras manifestações artísticas, exhibe a característica de gerar efeitos de prazer. O prazer pode tanto ser a fruição, a “degustação” que a experiência estética possibilita, como, inclusive, a posse da materialidade da obra. Mas, se tratando de literatura, nem sempre forma e conteúdo são indissociáveis, e, nesse sentido, convém considerar alguns aspectos que tangenciam a forma e o conteúdo.

Da forma tem-se a materialidade, o suporte, a expressividade que o material físico é capaz de carregar. Trazer um extenso livro “na cabeça”, isto é, tê-lo decorado integralmente – caso isso seja humanamente possível – é diferente de trazê-lo em mãos. Mais: em tempos correntes, livros continuam sendo livros mesmo quando têm suas páginas convertidas para arquivos digitais, como é o caso contemporâneo da leitura que se opera em telas de computador, *tablets*, telefones celulares ou em dispositivos próprios dedicados a essa modalidade de leitura, como, por exemplo, o *Kindle*, *Kobo* e *Levi*ⁱⁱⁱ.

Não se nega que cada materialidade, cada suporte para a efetivação da leitura, reserva suas peculiaridades e gera diferentes efeitos e experiências em seus respectivos leitores. Porém, a forma material de apresentação do texto, embora sendo capaz de acrescentar “sentidos” diferentes, nem sempre anula a sua essência, isto é, o seu conteúdo. Todo e qualquer suporte/materialidade é capaz de potencializar efeitos de percepção no leitor. De qualquer modo, desde que preservada a essência temática e as características estilísticas e estéticas mais evidentes, o suporte, por si só, jamais aniquilará a temática, tornando impossível a assimilação do conteúdo de uma obra.

Não queremos aqui, igualmente, inventariar a gama de diferentes prazeres que as diferentes formas dos livros, gêneros e narrativas, por exemplo, são capazes de gerar em seus respectivos leitores. Porém, é imperioso atentar para a preponderância do conteúdo como elemento principal de significância de qualquer obra. Afinal, pouco importa se uma determinada narrativa está num livro impresso ou, então, numa tela sensível ao toque dos dedos; que para ler num formato impresso seja necessário projetar luz sobre a página, enquanto que no outro, digital, a luz é projetada pela própria tela em direção ao leitor. Há de se valorizar aquilo que, talvez, seja constantemente esquecido: que a leitura é um contato com um conteúdo. Uma vez acessado, esse conteúdo, mesmo que de modo fragmentado, passa a fazer parte da “biblioteca mental” do indivíduo que com ele tomou contato. Há, nesse processo, a característica de potencial apropriação de conteúdo.

Por que algumas obras são esquecidas pelos seus leitores tão logo que as tenham terminado e outras parecem residir, como que “para sempre”, na memória dos leitores? Pode-se atribuir isso ao contato, à forma, ao contexto da época em que a obra foi publicada. Pode-se, também, estimar que isso se deva ao sucesso de público, afirmando que está a obra propagada pelos veículos de mídia, que divulgaram e influenciaram sua demanda e constante rememoração. Mas, é comum que um leitor, mesmo que não tenha gostado de uma obra, guarde com ele algum traço, uma palavra, frase ou sentido daquilo que leu. Mesmo que tenha guardado um sentido “avesso”, “torto”, “errado”, que, igualmente, não tenha conseguido reter o significado principal

objetivado pelo autor; mesmo que tenha, devido a uma leitura muito superficial e precária, entendido o oposto do que a obra propunha, ele terá, de algum modo, se apropriado da obra.

Ainda que não constitua uma apropriação material – pode ser que o leitor não seja o dono do suporte que possibilitou a respectiva leitura do conteúdo –, a leitura não deixa de ser um ato de apropriação. É, antes de qualquer coisa, uma apropriação simbólica, que oportuniza contatos, impacta, cria efeitos e torna possíveis alguns resultados. Chartier, contextualizando a respeito, em “A autoridade sobre o texto e o prazer de ler”, assinala que “[...] nem o desejo de ler nem o prazer na leitura parecem depender do crédito atribuído à edição ou à confiança concedida ao editor” (2014, p 117.).

Nota-se, portanto, que talvez a maior preocupação com a autoria, com a procedência, não reside no leitor. Exceto por alguns casos de leitores aficionados e apaixonados fãs, arriscaríamos afirmar que a autoria tem pouca ou nenhuma importância. Pode-se dizer que é o efeito, o sentimento, a experiência associada e vivenciada que importa ao leitor/interator. A materialidade, os suportes podem e certamente influenciam, porém, não circunscrevem o valor que, por exemplo, uma narrativa tem para um determinado público que com ele é capaz de se identificar.

Mesmo quando um autor tenha reconhecidamente um estilo próprio, há de se ter que nem todas as suas obras terão a mesma qualidade, já que a mutabilidade também afeta a existência pessoal de qualquer sujeito, sobretudo, de um criativo. Não se trata de simples passagem dos anos, do “envelhecer”, mas, também, da “mudança dos tempos”. É por isso que alguns autores, sucessos de uma geração, acabam não logrando a continuidade do sucesso, e, tempos depois, se encontram completamente esquecidos. Pode-se aqui reiterar que, quando não lidos, logo são esquecidos.

Apropriações são, portanto, mecanismos de mutabilidade e, ao mesmo tempo, de permanência. É mutabilidade porque apresenta “novas” características, proposições estéticas e suportes diferenciados. É permanência porque na base de tudo está o conteúdo, que não deixa de ser o conjunto de características que foram percebidas como únicas e singulares, e que acabaram servindo de referência para outras obras, feitas por “profissionais” – entenda-se aqui, mercado – ou pela iniciativa de alguns fãs entusiasmados com a possibilidade de também criar algo, mesmo que derivado. Em tempo, é interessante destacar que Jenkins enfatiza: “Como Lawrence Lessig observa, a lei foi reescrita para que ‘ninguém possa fazer com a Corporação Disney o que Walt Disney fez com os Irmãos Grimm’”. (2008, p. 188).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mutabilidade e permanência são os elementos indissociáveis na existência de qualquer forma de manifestação cultural. Os produtos da cultura – pouco importando se provenientes da “alta” ou “baixa” cultura – “contaminam-se” frequentemente. Aliás, só mudam e permanecem aqueles que continuaram vivos, isto é, que permaneceram de alguma forma, seja através de remixagens ou de apropriações simbólicas, nas mais diversas formas e suportes. O “remoldar” não é o mesmo que aniquilar, mas, pelo contrário, é ter uma chance de permanecer na cultura, de continuar significando e sendo capaz de evocar e despertar os mesmos sentimentos e emoções humanas, independentemente da forma em que venham a ser materialmente apresentados.

No fundo, o que resta de uma leitura não é o estilo, a forma, a elegância ou o suporte em que foi apresentada. A força reside na ideia proposta, capaz de significar para os indivíduos e para público, bem como na capacidade de ter relevância e acrescentar à existência um significado singular. Não é algo mensurável, se assemelha mais com a natureza dos sentimentos humanos: algo abstrato e extremamente variável. O sentimento e o valor pessoal são intransferíveis. A leitura, considerando a dimensão do indivíduo que lê, não deixa de ser um ato específico, único, restrito e singular, sendo, por sua vez, inalcançável em termos de mensurabilidade. Afinal, a leitura é o espaço do reconhecimento, da afirmação e de expansão da capacidade intelectual e cognitiva, não importa em quais suportes, épocas; não importa se é original ou *remix*.

Abstract: We start from the idea that texts are cultural products and always express two potentials: mutability and permanence. People are agents of change and end up modifying or creating new interpretations for any cultural product. Permanence is the ability of a cultural product to go through the time of its original release, to continue influencing over and over, even when it no longer exists in any material medium. What we want to demonstrate here is that these two characteristics complement each other. After all, every cultural product is always subject to mutability and permanence. Thus, in this article, we explore some ideas of the historian Roger Chartier (2005, 2007, 2017), and of the writer Alberto Manguel (1997), seeking to relate the concepts discussed here - mutability and permanence - as a way to understand the remix culture proposed by Lawrence Lessig (2008) and the culture of convergence, by Henry Jenkins (2008).

Keywords: Mutability. Permanence. Text. Sampler. Remix Culture.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. A leitura do contexto do século XXI. p. 72-86. In: RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker; RETTENMAIER, Miguel; WESCHENFELDER, Eládio Vilmar (Coord.). *Vozes do terceiro milênio: a arte da inclusão*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005. 527 p.

_____. O texto e o tecido: Anzoletto e Filomela. p. 205-249. In: _____. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007, 335 p.

_____. Os poderes da impressão. p. 103-127. In: _____. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schlesinger. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014, 352 p.

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 215-228, jul./dez. 2018. Recebido em: 18 mar. 2018. Aceito em: 07 jul. 2018.

JENKINS, Henry. Guerra nas Estrelas por Quentin Tarantino?: Criatividade alternativa encontra a indústria midiática. p. 180-226. In: _____. *Cultura da convergência*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008, 380 p.

LESSIG, Lawrence. The cultures of our past. p. 23-35. In: _____. *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2008, 328 p.

MANGUEL, Alberto. Primórdios. p. 205-213. In: _____. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 405 p.

ⁱ O termo “mixagem” é utilizado para se referir, em produção musical, ao ato de “misturar” proporcionalmente os sons dos instrumentos musicais gravados separadamente. Após este procedimento há a masterização (*master*), que consiste na adequação do volume e parâmetros de som de cada instrumento, a fim de obter uma equalização balanceada, dando a cada instrumento a sua expressividade sonora própria.

ⁱⁱ Exemplos de autores notoriamente reconhecidos como “reclusos” são, por exemplo: J. M. Coetzee, J. D. Salinger, Thomas Pynchon, ou os brasileiros Dalton Trevisan e Rubem Fonseca.

ⁱⁱⁱ Ver: LESSIG, Lawrence. *Free culture: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. New York: Penguin Press, 2004, 346 p. Versão digital gratuitamente disponibilizada pelo próprio autor em: <<http://www.free-culture.cc/freeculture.pdf>>.

^{iv} *This reading, however, is not enough. Instead, they (or at least the “young people of the day”) add to the culture they read by creating and re-creating the culture around them. They do this re-creating using the same tools the professional use [...] Culture in this world is flat; it is shared person to person.*

^v A grafia, substituindo a letra “s” por um sífrão, quer fazer referência explícita ao dinheiro. Afinal, quantos criativos – incluem-se aí todas as categorias artísticas, inclusive os autores literários – só criam porque vislumbram alguma rentabilidade monetária? Embora, por vezes, possam, em entrevistas, esboçar preocupações com a formação da cultura e da sociedade, não são poucas as situações em que tais preocupações são deixadas de lado, sobretudo, quando estão sendo bem pagos para não se preocupar. Poderíamos dizer que enquanto há demanda e mercado garantido, é mais difícil que existam preocupações.

^{vi} “A interatividade refere-se ao modo como as novas tecnologias foram planejadas para responder ao feedback do consumidor. [...] As restrições da interatividade são tecnológicas. Em quase todos os casos, o que se pode fazer num ambiente interativo é determinado previamente pelo designer. [...] A participação, por outro lado, é moldada pelos protocolos culturais e sociais. [...] A participação é mais ilimitada, menos controlada pelos produtores midiáticos e mais controlada pelos produtores de mídia.” (JENKINS, 2008, p. 182-183).

^{vii} Suportes que viabilizam a leitura eletrônica (*e-readers*) tentando emular a sensação visual de leitura em papel, comercializados, respectivamente, pelas livrarias Amazon.com, Livraria Cultura e Livraria Saraiva.