

Escrita não criativa e neuro-estética: conceitos, aspectos, possibilidades

Non-creative and neuro-aesthetic writing: concepts, aspects, possibilities

Sergio Marccone Santos*
Universidade Federal do Paraná
sousergiomarccone@gmail.com

RESUMO: Uma das premissas da escrita não criativa prevê que o procedimento (o copie e cole) seja tão ou mais importante que o resultado final da obra, legando à audiência o entendimento que melhor lhe aprouver (GOLDSMITH, 2015). Queremos discutir formas desse “entendimento”, considerando alguns conceitos da neurociência, em particular os que se detêm sobre a relação mente, corpo e estética – a neuro-estética. Com o desenvolvimento das ciências cognitivas, passou-se à discussão dos processos artísticos, na qual termos como “emoção”, “sentimento estético”, “empatia” etc., foram vistos como objetos que funcionam segundo regras identificáveis na naturalização da relação espectador-obra-autor (COUCHOT, 2018). Exporemos o “não original” a isso, arriscando comentar obras como *Traffic* (2007), *Trânsito* (2016) e *Hillary: The Hillary Clinton emails* (2019), de Kenneth Goldsmith, *Statement of facts*, de Vanessa Place (*apud* Goldsmith, 2015), e a instalação *Uma e três cadeiras* (1965), de Joseph Kosuth.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita não criativa. Neuro-estética. Kenneth Goldsmith. Vanessa Place.

ABSTRACT: One of the premises of non-creative writing provides that the procedure (copy and paste it) is as or more important than the final result of the work, leaving the audience with the understanding that best suits them (GOLDSMITH, 2015). We want to discuss forms of this “understanding”, considering some concepts of neuroscience, in particular those that focus on the relationship between mind, body and aesthetics - neuro-aesthetics. With the development of the cognitive sciences, the discussion of artistic processes began, in which terms such as “emotion”, “aesthetic feeling”, “empathy” etc., were seen as objects that function according to identifiable rules in the naturalization of the spectator-work-author relationship (COUCHOT, 2018). We will expose the “non-original” to this, risking comment on works such as *Traffic* (2007), *Trânsito* (2016) and *HILLARY: The Hillary Clinton emails* (2019), by Kenneth Goldsmith, *Statement of facts*, by Vanessa Place (*apud* Goldsmith, 2015), and the installation *One and three chairs* (1965), by Joseph Kosuth

KEYWORDS: Reading the non-original. Neuro-aesthetic. Kenneth Goldsmith. Vanessa Place.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (CAPES 6); Mestre em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia.

Introdução – escrita não criativa, neuro-estética

La lección del poema es la experiencia al leer el poema
Kenneth Goldsmith (2015)

A ideia de “escrita não criativa”¹, tal como abordada no livro *Uncreative writing: Managing language in the digital age*, do professor e poeta Kenneth Goldsmith, de 2007², baseia-se em trabalhos vanguardistas que produziram subversão aos conceitos de arte, autoria e fruição ao longo do século XX, como o *readymade Fountain* (1917), de Marcel Duchamp, que consistia na transposição de um urinol para a sala de museu³. A importância de trabalhos como esse, para Goldsmith, encontra-se na oportunidade de pensar produtos literários baseados na coleta, reunião e edição de textos já existentes, fazendo do gesto o bastante para ser tomado como obra (AZEVEDO; CAPIVERDE, 2018, n.p.);⁴ e também porque, em projetos assim, a noção de apropriação – hoje tão aliada ao corriqueiro *copie e cole* presente na internet –, já germinava. Duchamp não partiu de materiais *criativos* originais mas daqueles que já existiam, apropriando-se de um objeto que, ao ser *copiado* (do cotidiano) e *colado* (num museu), trocava seu valor de uso pelo valor estético.

Então, o que parece saltar aos olhos nas produções “não criativas” é o procedimento, considerando que é em torno da *cópia* dos materiais, e do deslocamento e assentamento entre plataformas, que gira a ideia. *Grosso modo*, os trabalhos consistem na eleição do material a ser *copiado* e na escolha do local que o alojará, não raro acompanhados da divulgação do procedimento: qual a origem do texto, como foi formatado, quais os motivos da escolha etc.

A “literatura conceitual” leva em conta, sobretudo, os textos produzidos em rede e na Rede (na internet), no qual o uso corriqueiro do *copie e cole* aproxima escritores

¹ Também chamada “não original” ou “literatura conceitual”.

² Utilizamos uma edição argentina de 2015.

³ O escopo teórico de Goldsmith passa, ainda, por artistas e grupos vanguardistas atuantes ao longo do século XX, como o grupo *Oulipo*, as obras e os textos do vanguardista Sol Lewitt, a ideia de *détournement*, a poesia concreta e artistas plásticos como Yoko Ono e Andy Warhol.

⁴ Em pesquisa de mestrado, discutimos que tais obras possuem um caráter de *inacabamento*, uma vez que os materiais utilizados em suas produções podem ser coletados a partir do que se encontra à disposição do autor sem, necessariamente, ter a condição *original* (SANTOS, 2019). Além disso, o fato de artistas tornarem acessíveis aos públicos “os arquivos do processo pelo qual o objeto ou o evento que compôs ou preparou chegou a acontecer” (LADDAGA, 2013, p. 211), assim como a aproximação entre artistas e não artistas em função de projetos colaborativos (idem, 2012). Tais processos modulariam a figura autoral em favor do que Marjorie Perloff chama “gênio não original”, aquele que prescinde de material *novo* para compor suas obras, voltando-se para citacionalidades, enxertos, *remixes* etc., todos baseados em apropriações (2013).

a programadores de computador quanto à administração e ao manejo de bases de dados e bibliotecas virtuais. Tal prática permitiria aos autores prescindirem de escrever de forma “criativa” ou “original” dada a vasta quantidade de textos já existentes. “Como atravesso esse matagal de informação – como o administro, como o analiso, como o organizo e como o distribuo – é o que distingue minha escrita da sua”, diz Goldsmith (2015, p. 21).⁵

A produção tem como referência o estatuto da arte conceitual, o qual, desde as origens dadaístas propunha deslocar o interesse do objeto para a ideia, impondo uma vasta discussão sobre a importância da cognição em lugar da contemplação das formas e do estilo. A obra estaria “pronta” a partir do planejamento e decisões adotados previamente pelo artista, cuja visibilidade do resultado final corresponderia à mostra das etapas do processo de produção baseadas no procedimento. Dessa maneira, eleição e contextualização teriam tanto ou mais importância que o resultado final.

Para a literatura, a forma encontrada por Kenneth Goldsmith para torná-la conceitual foi *copiar* textos lutando contra as tentações de intervir e alterar a linguagem do arquitexto, com o intuito de ser “o menos criativo possível” (2015, p. 173).⁶ A intenção foi levada a termo quando *copiou*, entre outras, uma edição inteira do jornal *The New York Times*, transformado em *Day*, em 2003 (só as ações da Bolsa de Valores lhe renderam mais de 200 páginas), e *Traffic* (2007), no qual transcreveu 24 horas de boletins de trânsito de uma rádio da cidade de Nova Iorque em um feriado prolongado. Goldsmith considera a obra de 81 páginas “enfadonha” e “ilegível” o suficiente para satisfazer o empreendimento, afirmando que “na escrita conceitual, a ideia ou o conceito [tornar-se-ia] uma máquina que faz o texto” (apud PERLOFF, 2013, p. 244-247). Assim como o urinol, objeto do cotidiano que no novo contexto museográfico remeteria o espectador à subversão tanto do local quanto ao *status* (inusitado) da obra, Goldsmith buscaria na ilegibilidade do conteúdo reforço ao procedimento, visando um “público que reflete” em vez de leitores (GOLDSMITH, 2015, p. 151).⁷

⁵ “Cómo atravieso este matorral de información – cómo lo administro, cómo lo analizo, cómo lo organizo y cómo lo distribuyo – es lo que distingue mi escritura de la tuya” (GOLDSMITH, 2015, p. 21). Todas as traduções são nossas.

⁶ “Mi meta consistía en ser lo menos creativo posible, una de las restricciones más difíciles que un artista puede plantearse” (GOLDSMITH, 2015, p. 173)

⁷ “Pasamos de asumir un público lector a acoger un *público que reflexiona*. [...] Si entiendes el concepto (y los conceptos son sencillos), puede dialogar con este tipo de escritura sin que importe tu lugar

Chamando a atenção para o fato de que o texto não criativo libere o leitor para o entendimento que melhor lhe aprouver, numa tentativa de retirar da vanguarda a pecha elitista, Goldsmith afirma não se preocupar com o resultado da obra já que o importante residiria no jogo descrito acima: a manipulação e a administração da massa de linguagem presente no mundo, sobretudo com a expansão da internet, tornando possível a criação de obras “tão expressivas e significativas como as que têm sido construídas de formas mais tradicionais” (2015, p. 41).⁸ Entender o procedimento, e fazê-lo seria bastante simples, bastaria ao leitor, garante Goldsmith (2015, p. 151).

Apoiado na premissa duchampiana de que o agente conclusivo da obra é o espectador⁹ (ZANINI, 2018, p. 64), gostaríamos de discutir algumas formas desse *entendimento* por parte do leitor, considerando alguns conceitos da neurociência, particularmente do ramo que se dedica à relação entre a mente e o corpo com o prazer estético – a neuro-estética. A partir da abordagem que prevê o observador como seu próprio objeto, a intenção do ensaio é expor aspectos da fruição a estudos emergentes da cognição. Portanto, depois de contextualizarmos brevemente os estudos cognitivos, passaremos a caracterizar algumas reações relacionando, sempre que possível, mente, corpo e arte.

De acordo com Edmond Couchot, a partir da segunda metade do século XX as ciências cognitivas, ou ciências e tecnologias da cognição, floresceram com o objetivo de “naturalizar” a mente, a saber, estudá-la como um objeto de estrutura definida que funciona segundo regras identificáveis;¹⁰ para estudiosos, aspecto não abordado pela tradição filosófica dominante, geralmente voltada para a dualidade entre o mundo material da física e da biologia, e o mundo imaterial e mental da cultura, das crenças e da arte (2018, p. 9-10).

geográfico, tu nivel de ingresos, tu educación o tu estatus social. Eis una escrita aberta a todo el mundo” (GOLDSMITH, 2015, p. 151, grifos do autor).

⁸ “Tan expresivas y significativas como aquellas que han sido construidas de formas más tradicionales” (GOLDSMITH, 2015, p. 41).

⁹ Diz ainda Walter Zanini: “Anteriormente conceituado por Marcel Duchamp como um dos polos determinantes da criação artística, o receptor alcançou condições de reconhecimento substancial em movimentos de vanguarda que precederam as concepções artísticas da década de 1960” (2018, p.19). “Importa e muito o fato de, não mais sendo produzida para os efeitos tradicionais da contemplação, a problemática conceitualista incluir a relevante questão da participação ativamente integradora do espectador” (2018, p. 172).

¹⁰ As neurociências se utilizam de equipamentos de imagem para mapear as zonas cerebrais no intuito de subsidiar suas pesquisas. Neste trabalho, por questões de espaço, suprimimos ao máximo as citações aos nomes de áreas cerebrais e afins onde ocorrem, no âmbito da neurofisiologia, os processos que desencadeiam este ou aquele fenômeno.

Nascidas em um contexto informático, as neurociências se embasam no postulado de que os estados mentais têm um efeito causal no comportamento que proporcionam uma correlação entre o pensamento e o cérebro, o mental e o neural, propostas que acabaram por invadir áreas como a teoria da arte e a estética, até então restritas à filosofia, com questionamentos sobre a possibilidade de se naturalizar também a arte ao tratá-la como objeto biológico de origem não transcendental (COUCHOT, 2018, p. 11).

Embora com conclusões de caráter provisório, as neurociências abrem uma clareira nos estudos dessas áreas a partir de uma reflexão sobre os processos de recepção das obras de arte – o que se passa no cérebro e no corpo do amante da arte –, e nos processos de criação artística – o que se passa no cérebro e no corpo do artista (COUCHOT, 2018, p. 11). Com isso, termos como “atenção cognitiva”, “emoção”, “sentimento estético” e “empatia” foram revistos na tentativa de explicar a relação entre o autor, responsável pelas condutas estéticas operatórias, a obra (o objeto externo), e o leitor, agente das condutas estéticas receptoras.

Tendo em vista a proposta conceitual de privilegiar o procedimento em lugar do resultado, e a abertura dada pela literatura não criativa à reflexão como reação cognitiva, a questão que se apresenta no primeiro momento é: como as *emoções* emergiriam da obra não criativa?

Uma *cópia* pode se mostrar “enfadonha” ou “ilegível” a depender das escolhas do autor, como sugere Goldsmith a respeito de *Traffic*. Nela, como já dito, foram transcritas, em 81 páginas, informações sobre o trânsito da cidade de Nova Iorque durante as 24 horas de um fim de semana prolongado, a partir de boletins feitos pela *Wins Jam Cam* e transmitidos pela rádio WINS 1010 AM, começando assim:

12:01 Bem, juntamente com o grande feriado de fim de semana, começamos com o show de terror do rio Hudson agora. Grandes atrasos no Holland Tunnel de qualquer maneira com as obras nas estradas, apenas uma faixa estará passando. Você está falando de pelo menos vinte a trinta minutos de tráfego de qualquer maneira, possivelmente até mais do que isso. Enquanto isso, o Lincoln Tunnel, não está grande coisa o retorno para Jersey, mas ainda é sua melhor opção. E o GW Bridge é a pior opção possível.¹¹

¹¹ “12:01 Well, in conjunction with the big holiday weekend, we start out with the Hudson River horror show right now. Big delays in the Holland Tunnel either way with roadwork, only one lane will be getting by. You’re talking about, at least, twenty to thirty minutes worth of traffic either way, possibly even more than that. Meanwhile the Lincoln Tunnel, not great back to Jersey but still your best option. And the GW Bridge your worst possible option” (GOLDSMITH, 2007, p. 3).

Do ponto de vista do “prazer estético”, *i.e.*, de uma espécie de recompensa atribuída ao cérebro dotada ou não de sentimento negativo (COUCHOT, 2018, p. 59), o que apreendemos da associação entre o privilégio dado ao procedimento em lugar do resultado e o julgamento de leitura da obra como “enfadonha” ou “ilegível” é que a barafunda textual proveniente das transcrições dos boletins de trânsito seria tão terrível quanto a sensação de se estar parado nele ou em qualquer outro lugar no qual se estabelece o paroxismo de se ter um veículo e encontrar-se imóvel, como atesta Marjorie Perloff ao comentar a obra em *O gênio não original. Traffic*, diz ela, seria “uma representação vívida da vida contemporânea” (2013, p. 256).

Há alguns anos, Goldsmith ouviu da escritora e advogada Vanessa Place a leitura de “documentos legais repugnantes ou eticamente problemáticos como literatura” (GOLDSMITH, 2015, p. 152).¹² Tratava-se da leitura de *Statement of facts*, de 2010, cópia de processos judiciais cujos relatos atrozes, ao saírem das páginas das ações e ganhar ares literários, mudavam a condição do professor de Penn de membro passivo do público – um “espectador inocente”, segundo Place (apud GOLDSMITH, 2015, p. 158) –, a um “membro ativo do jurado” capaz de esboçar seus próprios juízos sobre os casos (GOLDSMITH, 2015, p. 158).¹³ Este é um trecho que fala do caso de abuso entre Chavelo e sua sobrinha Sara.

Uma vez, a mãe de Sara notou que a roupa de sua filha estava molhada e cheirava a sêmen. Perguntou a Sara a respeito, mas Sara disse que não sabia como havia acontecido, despistando [...]. A última vez que o recorrente tocou Sara foi em casa. (RT 1303) As partes pudendas de Sara lhes doíam quando o recorrente as tocava: sentia como se fossem “empurradas”. Também lhes doía quando ia ao banheiro. [...] “Como quando se põe álcool numa ferida, só que pior (PLACE *apud* GOLDSMITH, 2015, p. 156).¹⁴

Para Goldsmith, páginas *copiadas* de processos judiciais ganhavam, ali, um forte valor judicativo disparado pelos dispositivos legais, sociais e morais despertados

¹² “Documentos legales repugnantes o éticamente problemáticos como literatura” (GOLDSMITH, 2015, p. 152).

¹³ “Miembro activo del jurado” (GOLDSMITH, 2015, p. 158)

¹⁴ “Una vez, la madre de Sara notó que la ropa de su hija estaba molada y olía a semen. Le preguntó a Sara al respecto, pero Sara dijo que no sabía cómo había llegado y se retiró [...]. La última vez que el apelante tocó a Sara fue en casa. (RT 1303) Las partes privadas de Sara le dolían cuando el apelante la tocaba: sentía como si las ‘empujaran’. También le dolían después, cuando iba al baño. [...] Cómo cuando pones alcohol sobre una herida, pero peor” (PLACE *apud* GOLDSMITH, 2015, p. 156).

pela leitura, fazendo-o mudar da condição de simples leitor ou público frente à performance, para alguém que compunha o júri (2015, p. 158).

Ao que parece, haveria uma relação comum entre a sensação de enfado em *Traffic* e a emoção experimentada na leitura de Place: a entrega ao leitor à própria formação de seu juízo, considerando que “não é trabalho dos escritores conceituais ditar o significado moral ou político das palavras dos outros” (GOLDSMITH, 2015, p. 152)¹⁵ mesmo com a eleição dos materiais eivada de intenções.

Mas, seria possível apontarmos, através das teorias neuro-estéticas, a forma como os leitores conseguimos dar significado moral a uma *cópia*? Talvez sim.

Nesse sentido, duas outras questões, cujas respostas poderão ser tão embrionárias quanto as teorias que as cercam, se impõem servindo de partida para este artigo. São elas: como se daria a relação entre a escrita não original e as formas de percepção do leitor, tomando a premissa de ser ele o próprio objeto? E se “a lição do poema é a experiência de ler o poema”, como afirma Goldsmith (2015, p. 148),¹⁶ em que consistiria tal experiência?

Para melhor discuti-las, falemos mais sobre alguns aspectos da relação humana com a arte, cuja pauta percorre as sensações provocadas pelas emoções e pelo prazer.

1 Atenção cognitiva, emoção, sentimento estético

A arte procede às sociedades e às culturas. Nem todos os povos têm a noção de arte como temos. Dessa forma, o *corpus* de análise das ciências cognitivas não se limita ao domínio da arte e seus artefatos rotulados e valorizados como obras de arte; antes, amplia seu significado muito além da noção de objeto e produto. “Foi a partir do estudo da percepção e da criação desses artefatos – dentre os quais a pintura e a escultura ocupam um lugar importante – que a neuro-estética se constituiu” (COUCHOT, 2018, p. 54).

Para que uma abordagem naturalista da arte tomasse corpo, passou-se a examinar, juntamente com os artefatos artísticos, os comportamentos disseminados fora da criação artística que envolviam processos cognitivos estéticos específicos. A

¹⁵ “No es trabajo de los escritores conceptuales dictar el significado moral o político de las palabras de los demás” (GOLDSMITH, 2015, p. 152)

¹⁶ “La lección del poema es la experiencia al leer el poema” (GOLDSMITH, 2015, p. 148).

partir de levantamentos que não se pretendiam definidores de qualquer essência da arte, tomou-se conhecimento de um conjunto de condições cognitivas necessárias à emergência das chamadas “condutas estéticas” relacionadas ou não à arte.

Isso acarretou a abrangência, para os estudos em questão, de certos artefatos que, quando criados ignoravam a arte, como máscaras, cantos, danças ou objetos de culto; artefatos industriais, como ferramentas e instrumentos; naturais, como sítios arqueológicos e paisagens, dos quais muitos, a partir de um dado momento, passaram a obras de arte pela história da arte e pela museografia.

Então, quando se está diante da beleza de um luar ou de um quadro, ou ouvindo uma sinfonia ou o canto dos pássaros, embora sejam atos distintos e provoquem reações diversas em nós, haveria uma singularidade sugerida por traços comuns, efeitos de *stimuli* exteriores, que afetariam diretamente o cérebro, esse não mais entendido como limitado a receber informações do mundo exterior, mas aquele que se projeta no mundo através de uma “atenção cognitiva” (COUCHOT, 2018, p. 55-56).

A “atenção cognitiva”, caracterizada por uma sede de informação que permite nos situar e atuar no mundo, se dirige a “alvos” – um objeto, uma mesa, um acontecimento etc. –, em busca de dois efeitos: melhorar o tratamento das informações que emanam do alvo, eliminando as que forem exteriores a ele. Ela age como um “filtro seletivo” sob o comando do indivíduo, sendo orientado por determinada estimulação externa automaticamente provocada pela identificação do alvo (COUCHOT, 2018, p. 55-56).

Com efeito, a experiência pessoal, a memória, o humor, o ambiente cultural influem na atenção diante do mundo, fazendo que o interpretemos de maneira diferente do que é, pois, “quer seja determinada por uma decisão do indivíduo, quer seja provocada pelo aspecto de um objeto, ao selecionar seu objeto, a atenção estética provoca naquele que a exerce um estado afetivo particular, um prazer mais ou menos intenso, uma satisfação”, diz Couchot (2018, p. 59).

Embora sejamos a sede de hábitos perceptivos adquiridos ao longo da vida, o sucesso da interação com os objetos vai depender da rapidez e da fiabilidade de nossas reações, por isso um *ready-made* faria que a atenção do espectador ficasse abalada face aos hábitos tradicionalmente legados pela educação estética. Isso pressupõe um mecanismo de inibição no conjunto de rotinas. Se virmos uma cadeira o que nos ocorre primeiramente é sentar, fazê-lo não seria possível diante da

instalação *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth, que consiste no objeto à frente de uma foto que o reproduz, mais sua descrição dicionarizada em um cartaz (1965). Num primeiro momento, seríamos impulsionados, através de nosso repertório motor, a sentarmo-nos naquilo que foi “copiado” do cotidiano e “colado” na obra. No entanto, somos impedidos ante a função que desempenha no contexto museográfico, devido ao bloqueio da memória procedural, responsável pelos procedimentos gestuais e automáticos, como andar ou sentar.

Mutatis mutandis, diante de textos não originais, como *Traffic*, embora incitados a refazer o percurso “Ctrl +C/Ctrl + V” do autor, associando a *cópia* ao arqutexto; somos “interditados” de lê-lo na mesma clave do “original”, vez que estamos diante de material formatado em um novo contexto imposto pelo autor (um novo espaço, um novo tempo); daí, à possibilidade de novas inferências a partir do uso de representações, lembranças, crenças individuais, afetos etc.

Assim, quando falamos em arte, o mecanismo de bloqueio torna-se dependente dos próprios dispositivos artísticos, já que cada um deles desencadeia processos inibidores específicos que favorecem a tomada de consciência no nível coletivo da função crítica e comunicacional, além da busca pelo prazer (COUCHOT, 2018, p. 138).

O prazer estético – diferentemente do medo, que está relacionado à evolução–, não está ligado a nenhum circuito neuronal específico, mas a uma espécie de recompensa atribuída ao cérebro que nasce da satisfação de uma atenção morfotrópica (modificações produzidas por substituições químicas) dirigida para um alvo (COUCHOT, 2018, p. 138).

Esse prazer, autoprodutor e autoteleológico, tem o índice de satisfação girando em torno de si mesmo (COUCHOT, 2018, p. 62), e pode ser sentido das mais diversas maneiras. O gozo pela escuta de uma música não será o mesmo provocado por um quadro, uma vez que cada variante de prazer estaria ligada ao aparecimento de outras emoções como alegria, bem-estar, excitação, surpresa, contentamento, e sua intensidade mais ou menos forte.

O prazer, então, seria uma qualidade constitutiva de certas emoções a desencadear tantas outras. Para o neurocientista António Damásio, prazer e emoção se relacionam a fenômenos que ocorrem no corpo e na mente. Ele diz: “enquanto as emoções constituem ações acompanhadas por ideias e certos modos de pensar, os

sentimentos são principalmente percepções daquilo que nosso corpo faz durante a emoção” (2011, s.p.).

Sendo assim, diante de uma obra com corpos supliciados, ou assistindo a certos filmes de terror, verificamos que as emoções emergentes não se resumem somente a atos da imaginação. Ao contrário, tais estados afetivos se traduzem por modificações de humor, pela frequência cardíaca, pela excitação e reações do sistema neurovegetativo, bem como por comportamentos expressivos verificáveis em movimentos da fisionomia e do corpo. Contudo, haveria uma submissão desses estados ao tratamento cognitivo, desviando os efeitos habituais de desprazer para o prazer estético.

Dessa forma, quando juntamos prazer estético com a variedade de estados afetivos, inicia-se uma atividade cognitiva complexa relacionada à atenção: o “sentimento estético”. De caráter idiosincrático, aproxima-se à emoção devido à variedade de aspectos que assume a partir dos artefatos que o alimentam. Ler um poema pode gerar um sentimento de extrema perturbação, ao passo que escutar uma ópera pode causar leveza. Interessa-nos perceber que tais sentimentos seriam formados a partir de uma cadeia que envolve emoções e prazeres, juízos e conceitos.

Não existe uma hierarquia cronológica sistemática entre a emoção, o prazer, o sentimento estético e as ressonâncias cognitivas (ideias, conceitos, juízos de valor) que uma atenção estética satisfatória propicia. A emoção e o prazer são sempre fortemente entrelaçados com apreciações, ideias e julgamentos (COUCHOT, 2018, p. 60-61).

Então, ao que parece, o sentimento estético é dotado de competências que variam, e se imiscuem, de acordo o contexto. Por isso, compreendemos que a fruição do não original – suas emoções, prazeres e sentidos –, tal como abordada aqui, encontrar-se-ia imbricada ao conceito, como bem sintetizam Fitterman e Place: “senti-mental [é] a união de sentido e conceito” (2018, p. 115).¹⁷

Tomemos o livrinho *Trânsito*, de Leonardo Gandolfi e Marília Garcia (2016), resultado da transcrição de boletins de trânsito de uma rádio da cidade de São Paulo. Em sua ficha catalográfica lemos que a obra é fruto de uma “dublagem” – “uma

¹⁷ No original, “senti-mental: the union of sense & concept”. Robert Fitterman e Vanessa Place atribuem a frase à obra *Baroque Reason: The aesthetics of modernity*, de Christine Buci-Gluckman: “[...] interstices of reason and feeling - to the ‘senti-mental’ [interstícios da razão e do sentimento - para o ‘senti-mental’]” (1994, p. 160).

espécie de tradução do procedimento” – feito por Goldsmith em *Traffic* (GANDOLFI; GARCIA, 2018, n.p.). A dupla de autores brasileira não copiou o texto do professor de Penn, tampouco o traduziu de uma língua a outra, mas adaptou o seu procedimento – de *copiar* 24 horas de boletins de trânsito na cidade de Nova Iorque – para a capital paulista, no intuito de “tornar legível [a] cidade, tanto em termos de cartografias quanto no sentido de compreender melhor este universo” (GANDOLFI; GARCIA, 2018, n.p.). Eis um trecho do livro:

17:14 Túnel Maria Maluf, por favor, Estele San Juan. Ronald, lentidão e vários pontos de parada. Mas isso só no sentido da Avenida Presidente Tancredo Neves de onde eu falo agora. Não é todo o trecho que tá travado, mas já vai ficando cada vez mais difícil o caminho. No sentido oposto, na direção da Avenida dos Bandeirantes, o túnel Maria Maluf, por enquanto, funcionando bem, não há grandes dificuldades. (GOLDSMITH, 2016, 21-22).

Em nossa experiência de leitura, primeiramente, voltaríamos a atenção para a recontextualização operada entre as mídias: a obra saía do rádio para o livro impresso. Em seguida, como se deu a eleição e o manuseio do material para dar forma à obra, forçando-nos procurar referências, e.g., quanto ao gênero literário ou por outras informações que melhorassem nossa relação com um material que fugia à nossa “educação estética”; desejo atendido pela direção oferecida através dos *posts* produzidos pela dupla de autores no blogue da editora “Luna Parque”, depois publicado em livro coletâneo de artigos sobre a escrita não criativa (GANDOLFI; GARCIA, 2018, s.p.). Lá, encontramos informações de que os autores escolheram um tempo específico, das 16h05 às 19h12, captados de dez em dez minutos, diferentemente de seu arquiteito, *Traffic*, composto de 24 horas de boletins. Que mantiveram o nome Kenneth Goldsmith na capa, baralhando as questões sobre autoria a partir da tentativa de uma “indistinção de vozes”, bem como optaram pelo formato *pocket book* ao invés das (“enfadonhas”) 81 páginas da versão americana. Essas características, *grosso modo*, comporiam os aspectos relativos ao conceito da obra, aprimorando a qualidade da atenção dispensada ao material. Partindo para a leitura de mais um trecho, como

16:45 Esse pirocôptero eu não lembro, o pirulito pirocôptero. Sim, tinha uma hélicizinha no pauzinho do pirulito. Ah, tá. Já o sorvete de massa é o melhor, principalmente se for daquele de maquininha com os vidros coloridos e tal, mas todos têm o mesmo sabor. Se não, focos

resolve o problema, né? Flocos resolve porque flocos é honestíssimo, ele combina com tudo: quer misturar cobertura de chocolate? flocos. Misturar mel? flocos. Leite Ninho? flocos [...]. Impressionante, é um sorvete universal (GOLDSMITH, 2016, p. 15),

perceberíamos que não só o texto é legível, como desperta sentimentos (afetos). Estão aí elementos caros ao imaginário de vários brasileiros, como o brinquedo pirocôptero e guloseimas como o sorvete de flocos, além de marcas como “Leite Ninho”. Isso sugere que diante de obras de arte em geral, a ação do indivíduo com o mundo transitará pela atenção cognitiva e pela emoção, fazendo que os artefatos artísticos repercutam diretamente no corpo de quem os percebe excitando-o fisiológica e sinesteticamente.

As hipóteses até aqui aventadas começam a sugerir possibilidades de entendimento, do ponto de vista neuro-estético, para os sentimentos despertados nas leituras de obras como *Traffic* e *Trânsito*. Vejamos, agora, como os estudos sobre a empatia pode nos ajudar relacionando a escrita não criativa com a tríade autoria-obra-audiência.

2 Empatia

As emoções – tristeza, cólera, desgosto, medo, surpresa e alegria –, embora se apresentem *a priori* em número limitado, possuem algumas subcategorias, como o ciúme e a vergonha, e, ainda, as que dependem da cultura, como bem-estar, mal-estar, calma, tensões, pulsões, motivações, estados de desgosto ou de satisfação. Já as emoções estéticas, fugindo, por vezes, das manifestações produzidas exclusivamente pelo meio exterior, podem ser sentidas a partir de uma atitude puramente racional, de crença ou julgamento, como quando desencadeadas por abstrações e conceitos, qual a arte conceitual (COUCHOT, 2018, p. 165).

Malgrado tais caracteres, as emoções não possuem somente o papel de adaptação do indivíduo ao mundo exterior ou de satisfação na busca hedonista pelo prazer estético. Elas assumem um papel importante na comunicação interindividual permitida pelo acesso às emoções do outro através de *stimuli* visuais, como expressões do rosto e atitudes corporais ou sonoras.

Essa comunicação com o outro faz-nos sentir reproduzindo, emulando as emoções de terceiros a partir da observação. Estamos falando da “empatia”, cujo

desencadeamento se dá através das propriedades do objeto e não do estado psíquico próprio do observador (COUCHOT, 2018, p. 166).

Das pesquisas feitas pelas ciências cognitivas com vistas a explicar a emoção, como a sentida com o desempenho de atores em peças ou filmes, passou-se ao aprofundamento do estudo do fenômeno empático observando-se, em um de seus componentes, a adoção da perspectiva subjetiva do outro de forma controlada e intencional cujos estados mentais, como intenções, crenças e emoções, a partir da ação dos chamados “neurônios-espelhos”, nos possibilitariam reconhecer ações e intenções dos outros através de uma “ressonância motora”.

Quando vemos alguém fazer algo, como levantar a mão, a zona neuronal que controla o mesmo gesto se ativa em nosso cérebro gerando uma simulação interior da ação. Seu papel principal seria permitir a compreensão do significado de atos dos outros sem mediação reflexiva, conceitual ou linguística (COUCHOT, 2018, p. 233-241), como quando assistimos, em um circo, a apresentação de um acrobata pendurado alto e observamos as sensações de medo e de perigo geradas em nós fazendo-nos suar as mãos pela ousadia de suas piruetas ou iminência de queda. Os neurônios-espelhos entrariam não só codificando o ato observado como também a intenção, inclusive emocional, de sua execução devido à antecipação, por parte do observador, dos atos sucessivos possíveis.

Para a arte, tida como comunicação simbólica intersubjetiva com conteúdos emocionais variados e múltiplos, a empatia intervém como diálogo intersubjetivo entre espectador, obra e autor, passando de uma relação diádica, que liga o espectador à obra, para uma relação triádica, que inclui o nome do autor (COUCHOT, 2018, p. 254-255).

Com isso, diante de uma *cópia* passaríamos a uma forte relação empática com o criador da obra, a partir da observação dos traços gestuais empreendidos por ele. O autor não criativo é, antes de tudo, um leitor (como nós), e é essa pista que tendemos tomar. “Copiar” e depois “colar” em um novo dispositivo são gestos que induziriam engajamento empático, ativando em nós a simulação do repertório motor correspondente ao movimento (a eleição, a cópia e o traslado) dos materiais.

Ao ouvirmos a transcrição de ações judiciais em *Statement of facts*, processos de simulação seriam disparados no cérebro emulando o gesto do autor. O conjunto dessas observações – a lida diária com os casos na justiça, a apropriação, a transformação em obra literária, a declamação –, enfim, o manejo, é base

essencial para acessarmos o conteúdo emocional e intencional do texto, bem como sua eficácia artística, como fez Goldsmith, sem prejuízo para o papel dos fatores históricos e contextuais.

A obra não seria uma simples transferência de informações para nós, mas, devido à ligação intersubjetiva que inclui os gestos do autor, seu caráter passaria de propriedade intrínseca a relacional.¹⁸ Durante a audição, Goldsmith viveu a sensação de ter sofrido uma “coerção passiva”, através de “uma espécie de lógica jurídica” operada por Place que o fez mudar de leitor/espectador a membro do jurado (GOLDSMITH, 2015, p. 158).¹⁹ Os relatos, por dizerem respeito a grupos sociais específicos que demandam por e na justiça, ampliariam a comunicação intersubjetiva dotando-o com a capacidade de cultivar os estados mentais comuns a agressores e vítimas, permitindo-lhe estabelecer juízos legais e morais.

Assim, suspeitamos que o processo de leitura de Goldsmith passaria por intrincadas redes que envolveriam: a emoção espreada pela mente e pelo corpo; a empatia incitada pela “imitação” dos gestos perpetrados pela autora, amplificada para os grupos envolvidos nos relatos; e o sentimento estético provocado pelo entendimento do mecanismo da obra (o conceito) em conjunto com emoções, juízos críticos, ideias e conceitos subjetivos.

Consideremos, ainda, a exposição de Kenneth Goldsmith *Hillary* : The Hillary Clinton emails, feita na Bienal de Veneza em 2019, na qual mostrava, pela primeira vez, os polêmicos e-mails de uma conta oficial do governo, enviados pela então secretária de Estado norte-americano entre os anos 2009 e 2013, que geraram, entre

¹⁸ Cada um a seu modo, críticos apontam mudanças no aspecto relacional autor-obra-espectador, ocorridas desde meados do século passado. O francês Nicolas Bourriaud afirma que, a partir da proximidade entre coisas e pessoas, produz-se um “regime de encontro casual intensivo” que “tem como tema central o estar juntos, o ‘encontro’ entre observador e quadro, a elaboração coletiva de sentidos”, e arremata: “Deixemos de lado o problema da historicidade desse fenômeno: a arte sempre foi relacional em diferentes graus [, ...] bandeiras, siglas, ícones, sinais criam empatia e compartilhamento, geram vínculo” (2009, p. 21). O argentino Reinaldo Laddaga observa a junção de artistas e “não artistas” em projetos que unem o fazer artístico a mudanças tangenciais nos locais das obras, alterando a relação autor-obra-espectador em favor da colaboração (2012, p. 10-11). Julio Plaza e Monica Tavares afirmam que, através do caráter progressivo da tecnologia, passou-se a uma valorização imaterial das obras provocando uma problematização nos conceitos de artista, autor e poética. A técnica deixou de ser somente um modo de produção para se tornar um modo de percepção do mundo, imposta pela “sinergia de funções” requerida pelo uso da imaginação, do *software* e do *hardware* (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 72). Interessa-nos a ideia, afim a nossos propósitos, de uma “elaboração coletiva de sentidos” presente nas observações.

¹⁹ “Place utilizó una coerción pasiva – una especie de lógica jurídica – para generar un cambio em mí [...]” (GOLDSMITH, 2015, p. 158)

outras coisas, investigações do FBI e ataques durante a campanha à presidência da república feitos por seu adversário, o presidente Donald Trump.

A obra consiste na impressão de mais de 60.000 páginas dispostas sobre uma mesa, numa instalação que lembra um *bureau* da sede oficial do governo americano. Alguns meses depois de inaugurada a exposição, a ex-candidata democrata sentou-se ali e começou a ler os próprios e-mails.²⁰ Se a disposição do material já denotava um sentido de exagero quanto à celeuma causada pelo conteúdo, a performance estrelada por Clinton reforçava a ideia ironicamente. A leitura dava seguimento ao gesto de apropriação, provocando mais uma instabilidade na linguagem: aquilo que outrora seria anátema, agora se assumia publicamente como a purgar delitos.

O conceito não só expunha de onde vinha a apropriação do conteúdo, como tinha a voz de seu agente principal, “ao vivo”, reforçando-o através da leitura e abrindo-o a outros sentidos. Ao tornarem-se públicos, impressos inclusive em papéis coloridos,²¹ e lidos pela “autora”, os e-mails de Hillary Clinton se descolavam da frieza das denúncias e ataques que os envolvia, para, tornados literatura, expor a possível falácia que girava em torno deles.

A autoria da obra, a essa altura modulada pela presença da ex-secretária, acabava por ganhar ares hiperrealistas, de “um realismo além do realismo”²² (GOLDSMITH, 2015, p. 151), provocados pela empatia que permitia ao espectador acessar, de forma simulada, os traços gestuais, os conteúdos e emoções autorais. Ao fim e ao cabo, sobraria ao leitor mais atento a sensação de que *cópias* teriam um alto teor político.

Além disso, a presença da “autora” nos permite falar sobre a chamada “ressonância temporal imediata” provocada no espectador quando está diante de uma arte “viva”, produzida em sua presença, como na performance da Bienal. A obra passaria a ser vivida, por quem a assiste, como de seu próprio presente e instante, sem intermediários, graças à ação de neurônios-espelhos: a leitura dos e-mails,

²⁰A presença de Clinton teve grande repercussão na imprensa de vários países. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/09/12/us/politics/hillary-clinton-emails-art.html>. Acesso em: 27 mar. 2020.

²¹ Trata-se de uma versão da exposição chamada *Hillary Rainbow*. Além dela, também há uma versão em livro impresso.

²² Goldsmith associa a escrita não criativa ao projeto do escritor francês Emile Zola (1840-1902), quando, através da série *Los Rougon-Macquart* (1871-1893), composta de vinte obras, procurou descrever a totalidade da vida na França com a pretensão de “transcender a mera ficção”. “Inspirada en Zola, la nueva escritura es un realismo más allá del realismo: es hiperrealista, un fotorrealismo literario. [Inspirada em Zola, a nova escritura é um realismo além do realismo: é hiperrealista, um fotorrealismo literário.]” (GOLDSMITH, 2015, p. 151).

entrando em ressonância imediata com a audiência, sugerindo possibilidades que o ordinário não abarcaria.

Assim, os laços empáticos provocados pela leitura de Clinton uniriam a audiência – sobretudo pela atenção cognitiva dispensada por simpatizantes democratas –, através de dois sistemas ressonantes conjugados: sua presença e a récita da obra, ambos permitindo focalizar tanto a política quanto a *performer*. Essa dupla projeção ofereceria ao espectador a possibilidade de mudar de referencial espacial e de perspectiva, e mais, adotar o ponto de vista do outro “vendo através dos olhos” do intérprete aquilo que vê (COUCHOT, 2018, p. 311-312).

Ao se projetar na mente e no corpo da ex-primeira-dama, o espectador mudaria sua forma de sentir a partir do compartilhamento da experiência vivida por ela, entrando em ressonância temporal com os fatos que envolvem os e-mails. Embora cada gesto perpetrado na performance não permita reconstituir as longas cadeias causais dos fatos, ao ouvinte é facultada a possibilidade de se situar no fluxo do tempo e do espaço dos acontecimentos.

Levar mais de 60.000 e-mails da caixa postal da ex-secretária de Estado a uma bienal de artes é um procedimento que está fortemente relacionado à intencionalidade (política) do autor. Embora a intenção de uma obra não deva sempre corresponder de forma homóloga com a do leitor, os e-mails de Clinton, impressos, expostos e lidos, demonstram o “peso nas tintas” engendrado pela autoria na produção da obra para gerar estímulos.

Algumas considerações

Com o olhar voltado especialmente para a audiência, vimos que nossa atenção cognitiva é lançada sobre o mundo com o intuito de dar-lhe sentido, melhorando aquilo que está diante de nós. Transformamos nosso olhar em atenção estética com o objetivo de sentirmos prazer, espécie de recompensa, fazendo que a atenção se autorreproduza e encontre finalidade em si mesma. Acessamos o sentimento estético, tanto a partir de crenças, ideias e conceitos quanto por emoções, tornando o julgamento de valor artístico uma associação, também, de humores, gostos e prazeres.

Comentamos que emoções se manifestam através da empatia, qualidade que nos permite sentir, de forma simulada, não só o perigo do acrobata que desafia a

gravidade e o sofrimento de personagens na TV, como também estabelecer uma relação com a obra a partir da emulação dos passos do autor, acessando as condições emocionais e intencionais do texto.

Por último, reiteramos que, por mais que se entregue o entendimento de obras não criativas a bel-prazer do espectador, a escolha do material por parte do autor, sobretudo na Rede, sua transcrição e assentamento, possuem intenções, quer afetivas, quer políticas etc., para com a audiência. Nesse sentido, cabe-nos dizer que obras, como as conceituais aqui focadas, possuem uma densidade material produzida do trabalho de um agente, mesmo tendo o cunho “originalidade” manchado em favor da “cópia”. Com efeito, quanto à fruição, passamos, de um modo geral, a uma diminuição das etapas entre produção e recepção, uma vez que estamos, a todo o tempo, (re)produzindo (inclusive memes, apócrifos e *fakes*), enxertando, cortando, copiando, colando, remixando, baixando e “pirateando”; digitando, editando, imprimindo, comprando e vendendo livros *on-line*, entre outras atividades; enfim, agindo sobre textos e modificando-os em rede (coletivamente) e na Rede (interativamente), operações às quais autoria e recepção se confundem. Assim, o que está em jogo nessas obras, é uma problematização da tríade autoria-obra-fruição em razão de práticas emergentes, das quais os estudos aqui tratados, sob o prisma da naturalização da relação dos indivíduos com as obras de arte, podem contribuir para melhor entendimento dos mecanismos.

Referências

SANTOS, S. M. *Escrita não criativa e internet: autoria e obra na contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). 2019, Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <<https://bit.ly/2IR27dZ>>. Acesso em: 5 set. 2020.

AZEVEDO, L.; CAPIVERDE, T. da S. (org.). *Escrita não criativa e autoria – Curadoria nas práticas literárias do século XXI*. e-galaxia, 2018. *E-book kindle*. Não paginado.

BORRIAUD, N. *Estética relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BUCI-GLUCKSMANN, C. *Baroque reason: The aesthetics of modernity*. Londres: SAGE Publications, 1994.

COUCHOT, E. *A natureza da arte*: O que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. Tradução Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

DAMÁSIO, A. *E o cérebro criou o homem*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. *E-book kindle*. Não paginado.

FITTERMAN, R.; PLACE, V. From *Notes on Conceptualism*. In: FITTERMAN, R.; PLACE, V. *Postscript: Writing after conceptual art*, Toronto/Denver: University of Toronto Press, 2018, p. 108-116.

GANDOLFI, L.; GARCIA, M. Sobre a dublagem de *Trânsito* (depoimento). In: AZEVEDO, L.; CAPAVERDE, T. da S. *Escrita não criativa e autoria – Curadoria nas práticas literárias do século XXI*. e-galaxia, 2018. *E-book kindle*. Não paginado.

GOLDSMITH, K. *Escritura no-original – Gestionando el lenguaje en la era digital*. Tradução Alan Page. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

GOLDSMITH, K. *Traffic*. Utah: Editions Eclipse online, 2007. Disponível em: <http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/Goldsmith_Traffic.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2020.

GOLDSMITH, K. *Trânsito*. Dublado por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2016.

GOLDSMITH, K. *HILLARY: The Hillary Clinton e-mails*, 2019. Disponível em: <<https://time.com/5675575/hillary-clinton-emails-artexhibition/>>. Acesso em: 24 fev. 2020.

KOSUTH, J. *Uma e três cadeiras*. Instalação em madeira, impresso e prata coloidal, medindo 82cm x38cm x 53cm (cadeira), 91cm x 61cm (fotografia), 61cm x 76cm (painel com texto), 1965. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/81435>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

LADDAGA, R. *Estética da emergência: A formação de outras culturas das artes*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PERLOFF, M. *O gênio não original: Poesia por outros meios no novo século*. Tradução Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2013.

PLAZA, J.; TAVARES, M. *Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais*. São Paulo: FAEP-Unicamp/Ed. Hucitec, 1998.

Recebido em 15/10/2020

Aceito em 05/12/2020

Publicado em 20/12/2020