



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

**DÉBORA MOLINA**

**AUTORIA NO SÉCULO XXI:  
ESCRITA NÃO CRIATIVA E GÊNIO NÃO ORIGINAL.**

Salvador  
2017

**DÉBORA MOLINA**

**AUTORIA NO SÉCULO XXI:  
ESCRITA NÃO CRIATIVA E GÊNIO NÃO ORIGINAL.**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciene Almeida de Azevedo

Salvador  
2017

**DÉBORA MOLINA**

**AUTORIA NO SÉCULO XXI:  
ESCRITA NÃO CRIATIVA E GÊNIO NÃO ORIGINAL.**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luciene Almeida de Azevedo

Banca examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Luciene de Almeida Azevedo (UFBA)  
(Orientadora)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Sayonara Amaral de Oliveira (UNEB)  
(Membro externo)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Milena Britto de Queiroz (UFBA)  
(Membro interno)

À Universidade pública.  
Contra o desmonte da educação no Brasil.  
#Fora Temer

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço minha orientadora Luciene Azevedo por sua dedicação, apoio, leituras, puxões de orelha e, sobretudo, sua paciência.

Aos meus professores que com muita competência estimularam-me a chegar até aqui.

Aos meus colegas de grupo pelas discussões, comentários e debates.

À FAPESB e ao CNPQ pelo financiamento desta pesquisa, fazendo com que esse trabalho fosse passível de ser concluído.

À minha mãe, Maria Gilda, por ser meu alicerce e exemplo de vida.

Ao meu irmão, Pedro, por me apoiar sempre.

Ao meu companheiro, Caleb Macedo, pela parceria de sempre e por ter ouvido, lido, corrigido cada trecho desse trabalho.

Ao meu amigo Adilson Souza pelas trocas de conhecimento dentro e fora da academia, por me dizer as palavras certas nas horas certas.

À Vera Lucia, minha sogra, que sempre me ajudou e apoiou minha estadia na Bahia.

À Cristina Fernandes que me acolheu e me acalmou no momento em que mais precisei.

À Thaine Pinheiro por me socorrer num momento difícil.

À Neila Ramos pelas conversas e estímulos.

A todos que de algum modo contribuíram para realização desse trabalho.

“THE BAD ARTISTS  
IMITATE, THE GREAT  
ARTISTS STEAL.”

~~PABLO PICASSO~~  
BANKSY

## RESUMO

A proposta desse trabalho consiste em refletir acerca da concepção de autoria no que diz respeito ao autor de escrita não-criativa, atuando como um gênio não original. As principais fontes teóricas são, então, o livro de Kenneth Goldsmith (2011), criador do termo “escrita não criativa” e a proposição da crítica americana Marjorie Perloff (2013) sobre a possibilidade de pensarmos uma nova condição do autor no contemporâneo como um “gênio não original”. A dissertação propõe-se, então, a partir dessas noções, a reconhecer um processo criativo no procedimento da apropriação, da técnica do recorte e cole e defender a hipótese de que há uma ambiguidade da condição autoral no presente, pois se por um lado pode-se afirmar o esvaziamento do papel do autor nas produções da escrita não criativa, por outro, é possível reconhecer que o novo papel assumido pela autoria nessas produções também pode ser responsável pela construção de um nome de autor para o campo literário, como acontece com Leonardo Villa-Forte, cujos projetos *Paginário* e *MixLit* são aqui analisados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrita não criativa, Gênio não original, Leonardo Villa-Forte.

## **ABSTRACT**

The purpose of this work is to reflect on the conception of authorship with regard to the author of non-creative writing, acting as a non-original genius. The main theoretical sources are, therefore, the book by Kenneth Goldsmith (2011), creator of the term “uncreative writing” and the proposition of the American critic Marjorie Perloff (2013) on the possibility of thinking a new condition of the author in the contemporary like a “unoriginal genius”. The dissertation proposes, then, from these notions, to recognize a creative process in the procedure of appropriation, the technique of the cut and paste and defend the hypothesis that there is an ambiguity on the authorial condition in the present, so if one can affirm the absence on the author's role in the productions of uncreative writing, on the other hand, it is possible to recognize that the new role assumed by authorship in these productions can also be responsible for the construction of an author's name for the Literary field, as Leonardo Villa-Forte, whose projects *Paginário* and *MixLit* are analyzed here. Key Words: Uncreative writing. Unoriginal genius, Leonardo Villa-Forte.

**Key Words:** Uncreative writing. Unoriginal genius, Leonardo Villa-Forte

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Delírio de Damasco. Verônica Stigger.	32
Figura 2 - Delírio de Damasco. Verônica Stigger.	33
Figura 3 - Delírio de Damasco. Verônica Stigger.	33
Figura 4 - Mixlit 68: Os espaços.	62
Figura 5 - Mixlit 56: Em Casa.	63
Figura 6 - Mixlit 16: Repercussão no infinito.	64
Figura 7- Paginário #25	66
Figura 8- Página de divulgação. Leonardo Villa-Forte.	70
Figura 9 - Matéria O Globo – Paginário.	71
Figura 10- Mesa de lançamentos, Livraria Travessa.	73
Figura 11 - Comentário João Gilberto Noll	75

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>2</b>	<b>ESCRITA NÃO CRIATIVA</b>	15
	2.1 Copiar e colar é criar?	16
	2.2 Literatura Conceitual	23
	2.3 Pós-Produção e Remix	27
	2.4 Escrita não criativa no Brasil	30
<b>3</b>	<b>O AUTOR DE ESCRITA NÃO-CRIATIVA: O GÊNIO NÃO-ORIGINAL.</b>	36
	3.1 Do nascimento da concepção de gênio em Schopenhauer	37
	3.2 O apagamento da figura do autor	40
	3.3 A concepção de gênio não-original	51
<b>4</b>	<b>AS AMBIGUIDADES DA CONDIÇÃO DO AUTOR NO SÉCULO XXI.</b>	56
	4.1 O retorno do autor	57
	4.2 O Remix Literário de Leonardo Villa-Forte.	60
	4.3 A afirmação do autor Leonardo Villa-Forte	68
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	77

## 1. INTRODUÇÃO

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – senão *O Quixote*. Inútil acrescentar que ele nunca contemplou uma transcrição mecânica do original, não pretendia copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, p 55, 2000).<sup>1</sup>

No conhecido conto de Borges, *Pierre Menard, autor del Quixote*, o narrador personagem nos conta a história de um famoso escritor, Pierre Menard, que se propôs a fazer algo pouco usual no que diz respeito à literatura: escrever um texto que coincidissem palavra por palavra e linha por linha com as de Miguel de Cervantes. Embora as palavras de Menard sejam exatamente as mesmas de Cervantes, o narrador ressalta ainda que não se trata de uma cópia, mas de um outro texto que inclusive, a seu ver, era superior ao escrito no século XVI. O quadro exposto por Borges nos inquieta um pouco, afinal, o que seria então um texto que é exatamente igual ao outro, mas não se trata de uma cópia? Obviamente, quando escreveu seu conto, Borges não poderia imaginar que nos dias atuais haveria alguma concepção de escrita que pudesse nomear a proposta de Menard, e ainda conferir algum sentido que, mesmo sem querer, viesse a explicar que tipo de autor é esse “autor copiadador / não-plagiador”.

A escrita não-criativa – *Uncreative writing* – tematizada pelo polêmico Kenneth Goldsmith, trata de uma ideia de escrita que não se vale mais da genialidade, inventividade e criatividade, mas, sim, da cópia, do roubo e da apropriação. Poeta laureado pelo Museu de Arte Moderna, Goldsmith compreende que as novas tecnologias podem estar causando uma mudança significativa no campo da escrita literária e conseqüentemente acabarão por redefinir concepções rígidas como a de autoria e a de texto literário. Assim sendo, Goldsmith defende uma poética da apropriação, técnica na qual a criação parte da cópia literal de um texto. O que redefine, então, essa criação baseada pela cópia, é justamente o novo contexto em que ela será inserida.

No mesmo caminho, Nicolas Bourriaud, em seu livro *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, define que a concepção de arte hoje está relacionada ao que nomeia de *Pós-produção*, termo técnico utilizado pelas produtoras de vídeo, música, tv etc para fazer referência ao tratamento que um produto recebe após estar registrado – a inserção de

---

<sup>1</sup> No quería componer outro Quixote – lo qual es fácil – sino *el Quixote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes (Tradução nossa)

legendas de um filme ou a edição de cenas, por exemplo. Através do termo, Bourriaud pretende dar conta do processo artístico contemporâneo que já não lida mais com materiais primários, como a tela em branco, a argila ou o mármore, mas com produtos que já estão elaborados, estão em circulação.

Para ambos os críticos, a ideia de cópia e apropriação não sugere necessariamente copiar no sentido de resultar no mesmo produto, mas a possibilidade de criar um novo objeto totalmente diferente de sua fonte. Assim como um Pierre Menard que copia palavra por palavra, mas não executa necessariamente uma cópia (pois, segundo o autor narrador, o que configura a diferença é o contexto relacionado à época em que cada obra foi escrita), o escritor apropriador, o gênio não original, ao copiar algo, não cria / produz o mesmo material, pois, é justamente a transposição para um outro contexto que confere a essa obra um estatuto de novidade.

Como sugere Marjorie Perloff em seu livro *O gênio não-original: poesia por outros meios no novo século*, estamos lidando agora com a proposta de uma nova *inventio* em que o fazer literário, que esteve sempre relacionado às noções de escrita criativa, dá espaço também para a reflexão de uma escrita que não esteja mais relacionada com as noções de criatividade, ao menos não no sentido com o qual estamos acostumados, mas as novas perspectivas que têm como base uma criação que se vale da escrita dos outros, um autor que copia e reelabora um texto a partir da manipulação desses dados apropriados. Assim, as noções de escrita não criativa e de gênio não original serão apresentadas com mais vigor no primeiro e segundo capítulos da dissertação.

As discussões suscitadas pela escrita não criativa e pela ideia de gênio não original podem indicar um esvaziamento da noção de autoria. Concebida no século XVIII, a concepção de autor que esteve sempre marcada pela capacidade de criação a partir da genialidade do autor, nos dias atuais, encontra uma reconfiguração. O autor de escrita não criativa aparenta fazer outra coisa que não tem relação alguma com o que entendemos enquanto autor de um texto literário, já que parte de uma técnica que não cria uma palavra sequer, e acaba assim contrapondo-se à ideia de autor como origem, como criador inventivo de uma obra.

É sabido que ao longo do século XX surgiram diversificadas análises sobre o apagamento do autor como gênio. Textos como *A morte do autor*, de Barthes, e *O que é um autor*, de Foucault, tematizaram o apagamento da instância autoral. Barthes sugere que nenhuma escrita é original, sendo ela sempre oriunda dos mil focos da cultura, desmitificando, assim, a concepção de autor como um deus que cria todas as coisas a partir de sua inventividade. Já Foucault,

explorando a função-autor, nos demonstra que a configuração da ideia de escritor está relacionada ao funcionamento desse nome dentro da ordem do discurso, assim, o autor não é quem cria um texto, é quem exerce uma função relacionada a sua obra.

Se a concepção sob a ótica da escrita não criativa apaga a noção de autoria, conforme era atribuída à ideia de autor genial, o que seria essa reconfiguração da noção de autor no contemporâneo? Marjorie Perloff sugere, como vimos acima, um termo que contemple a autoria que se vale de textos dos outros para construir seu próprio texto, sendo ele, então, o gênio não original: a nova funcionalidade da criatividade de autoria não está mais relacionada à capacidade do autor de criar algo novo a partir de uma inspiração, mas de inovar através da montagem de um material proveniente da colagem e do uso de citações.

No Brasil, podemos encontrar algumas produções não originais, pois são objetos que partem do uso de fragmentos de outras obras, de frases que já estão em circulação. Angélica Freitas, no livro *O útero é do tamanho de um punho*, cria uma série de poemas nomeados ‘3 poemas com auxílio do google’, essas produções são compostas de frases pesquisadas no *google*, que foram selecionadas pela autora e utilizadas para fazer poesias que descrevam o que pensam sobre a mulher na sociedade contemporânea. Verônica Stigger publica um pequeno livro, chamado *Delírio de Damasco*, utilizando frases ouvidas nas ruas, como também frases postadas no *facebook* e no *twitter*. Sem acrescentar uma palavra a mais, ambas as autoras compõem obras a partir do recorte e cole.

Neste trabalho, comentaremos a produção de outro autor: Leonardo Villa-Forte inicia sua carreira literária através do projeto *MixLit: O dj da literatura*, que trata de criações que partem da cópia e da colagem de excertos literários de terceiros para compor seus contos e poesias postados no blog do projeto. Bastante popular pelas suas investidas no âmbito da escrita não criativa, Villa-Forte oferece oficinas de remix literário, compõe um projeto chamado *Paginário* e possui também dois livros de escrita criativa publicados pela Editora Oito e meio, como veremos com mais detalhes no terceiro capítulo desse trabalho.

Neste sentido, no quadro da produção contemporânea, Villa-Forte assume uma posição bem peculiar no que diz respeito à função-autor, pois se para muitos a concepção de escrita não criativa indica uma noção de autoria esvaziada, para Villa-Forte, essa mesma escrita é responsável pela projeção do seu nome enquanto autor no campo literário brasileiro.

Em *O Retorno do autor: relatos de e sobre escritores contemporâneos*, Ana Claudia Viegas tematiza a ideia da presença do autor no contemporâneo, afirmando que hoje as investidas do autor no campo literário não partem somente da sua performance textual, mas também

do modo como lida e atua no campo midiático.

Elencando algumas produções brasileiras consideradas como escrita criativa e comentando um pouco melhor a trajetória e a produção de Villa-Forte, esta dissertação pretende apresentar e discutir as noções de escrita não criativa e gênio não original a fim de tematizar uma nova possibilidade de inscrição autoral no século XXI.

## 2. ESCRITA NÃO-CRIATIVA.

No livro, *O gênio não-original: poesia por outros meios no novo século*, Marjorie Perloff, renomada crítica literária norte-americana, tematiza a ideia de escrita não criativa a fim de apostar em uma outra representação para o estatuto do autor. A escrita não criativa consiste na elaboração de textos através da apropriação de outras fontes já existentes, neste sentido, a concepção de autoria está mais ligada à capacidade de curadoria e seleção de excertos do que à competência da originalidade da produção escrita.

Como sabemos, a cultura da apropriação não é nenhuma novidade no campo das artes, desde o movimento vanguardista do início do século XX, que tem como figura fulcral Marcel Duchamp, a reutilização de materiais já disponíveis tem sido um recurso corrente na prática artística. Entre tantos exemplos, estão os famosos *ready-made*, processo artístico no qual Duchamp retira objetos produzidos em larga escala industrial e os insere em espaços institucionalizados de arte, trazendo, desta maneira, importantes questionamentos para o âmbito artístico, diluindo concepções sobre o que é arte, originalidade e autoria.

Além do campo artístico, tal expressão também reverberou no domínio das letras: alguns autores de literatura elaboraram projetos de escrita que continham em seu corpo textos alheios, textos costurados por citações, como é o caso do célebre poema *The Waste Land*, de T. S. Eliot, lançado em 1922, e a também renomada obra, *Os Cantos*, de seu contemporâneo e amigo Ezra Pound. Ambos utilizaram recortes, citações e trechos em outras línguas para construir seu próprio texto, trazendo ao movimento modernista uma outra maneira de conceber o texto literário.

Atravessamos o século XX e obtivemos variados exemplos de escrita literária que utiliza outros textos e outras fontes em seu corpo. Walter Benjamin, através de seu projeto *Passagens*, com suas inúmeras citações é um exemplo. E hoje, já no século XXI, as relações com a prática da escrita e leitura tomaram proporções inimagináveis.

Com a internet e o uso de computadores pessoais tivemos acesso a diversificadas bibliotecas digitais, notícias, propagandas, *blogs*, redes sociais, etc. A acessibilidade e rapidez na busca de outras fontes podem ser efetuadas a qualquer momento nas telas dos nossos computadores, *smartphones* e *Tablets*. O montante de textos que acessamos diariamente deixou-nos imersos em um grande ecossistema digital e textual<sup>2</sup>, uma gama de informações que se

---

<sup>2</sup>Termo cunhado por Kenneth Goldsmith no livro *Uncreative Writing* (2011, p 65). Ele utiliza a palavra ecologia digital para falar sobre a quantidade e diversidade de textos que a tecnologia e a internet nos oferecem.

tornou inviável contabilizar. E, entre tantos *links* e *hiperlinks*<sup>3</sup>, a pergunta que temos de fazer hoje, parafraseando Nicolas Bourriaud, não é mais o que podemos criar de novo, mas o que se pode criar com tudo isso que já temos? É através de uma pergunta como essa que Kenneth Goldsmith, professor da Universidade da Pensilvânia, inicia seu livro *Uncreative Writting*, a fim de pensar sobre uma ‘poética’ da apropriação.

## 2.1 – Copiar e colar é criar?

Quando se fala em autoria, dentre as tantas imagens capazes de representar o trabalho do autor, é possível imaginar um sujeito solitário em frente ao computador, ou máquina de escrever, olhando para a página em branco à espera de inspiração. Embora palavras como inspiração e genialidade tenham surgido no contexto do século XVIII e sido desconstruídas ao longo do século XX, não há como negar que essa representação de autor permanece ainda muito presente em nosso tempo.

Contradizendo tal imaginário, o autor hoje se renova dentro da imensidão de possibilidades de escrita. Na era da informação, o dinamismo das plataformas digitais, a grande quantidade de ferramentas de busca e a instantaneidade das relações pessoais através das redes sociais estão imbricados ao contexto cultural no atual século XXI. Nossa subjetividade está cada vez mais entrelaçada ao universo virtual, o mundo e as relações estão mudando com a tecnologia. Dentre tantas inquietações trazidas pelas modificações culturais de nosso tempo, torna-se pertinente a questão: os conceitos de Literatura e autoria, também refletem tal mudança?

Lançado no Brasil pela UFMG em 2013, o livro *O gênio não original: poesia em outros meios no novo século*, da autora Marjorie Perloff, manifesta-se a favor de uma nova concepção para o estatuto do autor e aposta na escrita não criativa, embasada em uma poética da apropriação. Neste sentido, Perloff entende que a criação não depende da originalidade da escrita, mas de uma nova concepção de genialidade, gênio não original, um novo paradigma de criação que a autora chama de uma nova *inventio*, na qual o autor atua copiando, apropriando e reciclando a produção artística de outros autores. Assim, genialidade e originalidade são redefinidas: “as práticas atuais da arte têm seu próprio momento e *inventio* particulares, podemos desassociar a palavra original de sua parceira, a palavra gênio” (PERLOFF, 2013, p. 54). Deste modo, a crítica sugere que a concepção do fazer artístico não está mais apenas ligada à criação oriunda de uma originalidade – imagem tão explorada no patamar da criação das artes

---

<sup>3</sup> No contexto digital, hiperlinks são links que direcionam o leitor de uma página para outra.

mas à habilidade de construir um novo produto através do que já existe, ou seja, na potência da criação a partir da curadoria, seleção e montagem desse novo objeto, mais especificamente, tratando do campo que nos interessa: desse novo texto.

Pensando no momento que nos atinge, o século XXI, o empenho de Perloff é refletir sobre o modo como a tecnologia afeta a escrita e por consequência a própria ideia de escritor. Para tanto, utiliza a figura do autor conceitual Kenneth Goldsmith, que tem dedicado sua atenção a projetos nomeados como escrita não criativa.

Neste primeiro momento, gostaríamos de refletir sobre a prática dessa nova concepção de escrita que toma para si a não originalidade. Neste sentido, a preocupação está em delimitar as movimentações em torno do que é chamado escrita não criativa.

Professor na Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos, Kenneth Goldsmith tornou-se uma importante figura ao criar um termo para designar textos que não dizem respeito a uma prática de escrita calcada na originalidade, mas que desenvolve uma escrita original por meio da apropriação de materiais já disponíveis. Primeiro poeta laureado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, em 2013, Goldsmith aposta em uma escrita que se importa mais com o procedimento do que com o significado. A escrita não criativa, como o próprio nome sugere, consiste na produção de textos aproveitando-se dos já existentes.

Em *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, publicado em 2011 pela editora Columbia University press, Kenneth Goldsmith inicia seu prefácio com a seguinte citação: “O mundo está cheio de textos, mais ou menos interessantes, eu não gostaria de acrescentar mais nada” (GOLDSMITH, p1, 2011)<sup>4</sup>. Tomando emprestadas as palavras do artista plástico conceitual Douglas Huebler, trocando apenas a palavra objeto por texto, Goldsmith sustenta a ideia de uma autoria baseada na reciclagem, na qual a capacidade de criar está mais ligada à habilidade de selecionar e montar textos a partir de outros do que na criação quase natural de um gênio. Neste ponto, podemos embasar a assertiva de Marjorie Perloff ao designar escrita não criativa como um novo movimento para a prática da escrita literária hoje, uma nova *inventio*.

Criador do site *UBUweb*<sup>5</sup>, maior biblioteca on-line de toda arte vanguardista do século XX, Kenneth Goldsmith abalou certa estrutura do campo literário ao oferecer na Universidade da Pensilvânia um curso para a graduação nomeado: *Uncreative Writing*. Nesta disciplina, os

---

<sup>4</sup> The world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more. (Tradução nossa).

<sup>5</sup> O site UbuWeb completou 20 anos de existência em dezembro de 2016.

alunos aprenderiam a escrever sem necessariamente criar, o que valia era plagiar, copiar e transcrever, sem colocar nada de original, “novo”, em suas linhas. A ideia era fazer com que os alunos aprimorassem a habilidade de coletar e reciclar textos para transformá-los em um novo material, completamente diferente de sua fonte. Houve também uma disciplina bastante auxiliar à prática, chamada *Wasting Time on the internet*<sup>6</sup> tratava necessariamente de buscar e armazenar textos coletados na internet com o intuito de criar um arquivo. A proposição central de Kenneth Goldsmith sobre a prática do recorte e cole nos dias atuais defende que a imersão textual proporcionada pelo advento tecnológico, desde seu surgimento no início do século XX até o seu aprimoramento atual, é capaz de modificar as concepções rígidas sobre a construção do texto literário.

Desde seu surgimento, com a invenção do rádio e da tv, a indústria cultural foi uma importante ferramenta para a ascensão da propaganda e tornou-se uma grande aliada das novas empresas que buscavam amplitude de capital comercial e novos consumidores. Com a perspectiva de divulgação ampla, a indústria cultural gerou uma vasta gama de textos, e proporcionou um desenvolvimento tecnológico cada vez mais rico e abrangente. Nessas propagandas surgiam novos efeitos visuais, narrativos e textuais afetando, por sua vez, a própria linguagem radiofônica e televisiva, modificando as fachadas das cidades e tornando-se adorno das grandes megalópoles. Como tudo na sociedade de consumo é produzido para ser descartado, a propaganda é um texto breve, persuasivo, elaborado para o consumo rápido, os textos divulgados pela indústria cultural parecem não ter outro fim além do já sugerido. O advento tecnológico nos proporcionou algo inédito na história: nunca consumimos tanta informação antes da ascensão das mídias. A partir dessa perspectiva, Kenneth Goldsmith defende a ideia da reciclagem como uma ferramenta de construção. Assim como os ambientalistas querem salvar nosso ecossistema natural reciclando objetos fabricados em larga escala industrial (um pneu velho pode ser transformado em um chinelo novo, por exemplo), a ideia de escrita não criativa quer reciclar textos, uma partida de *baseball* pode ser transcrita e virar literatura, explorando o que ele nomeia de ecossistema digital.

Nós, leitores formados no século passado, podemos observar o enorme passo que a tecnologia deu nos últimos trinta anos após a invenção de computadores pessoais. Com o acesso à internet, consumimos os produtos fornecidos pela indústria cultural, mas também temos acesso a um número muito maior de produtos e textos. Segundo Goldsmith, a criação da banda

---

<sup>6</sup>No ano de 2016, *Wasting Time On The Internet* foi publicado pela editora Harper Perennial, o livro consiste em apresentar maneiras de como perder tempo na internet transformando-o em tempo produtivo.

larga impulsionou o processo de troca de informações, devido a sua rapidez, e consequentemente, elevou o contingente de materiais, ao qual temos acesso diariamente, a uma proporção nunca antes imaginada. Estamos conectados quase 24 horas por dia, a gama de textos a que temos acesso é gigantesca. Quando estamos conectados, acessamos incontáveis conteúdos, há diversificados *hiperlinks* que nos levam a muitos outros *links*, e muitas vezes nos perdemos nas abas de nossos navegadores. Na época atual, há ainda o site de pesquisas *Google* que definitivamente virou uma ferramenta de suporte imprescindível para qualquer pessoa, muitos de nós do universo acadêmico escrevemos nossos textos com o seu suporte e dependemos dele para buscar de referências. Todo o mundo gira em torno dessa rede, a troca de dados e de informações é constante, estamos imersos no mundo virtual a ponto de expormos nossas vidas e criarmos relações on-line.

Em *Uncreative Writing*, o principal empenho de Goldsmith é argumentar a favor da poética da apropriação. Como já mencionamos, a seu ver, a tecnologia pode ser responsável por mudanças consideráveis na escrita literária. Segundo o poeta conceitual, o surgimento da fotografia é um bom exemplo para considerar tal hipótese, pois ele entende que essa tecnologia forçou a pintura a se tornar abstrata. Afinal, não há nada mais mimético e próximo do real do que uma fotografia, logo a pintura teve que buscar outras formas de expressão. Em meio a uma terceira Revolução industrial, Goldsmith arrisca que a internet pode ser capaz de fazer o mesmo em relação à escrita

Com a ascensão da internet, a escrita se encontrou com a sua fotografia. Com isso eu quero dizer que a escrita se depara com uma situação similar ao que aconteceu com a pintura com a invenção da fotografia, uma tecnologia muito mais apta para replicar a realidade que, para sobreviver, a pintura teve que alterar radicalmente seu curso. Se a fotografia buscava alcançar um enfoque nítido, a pintura se viu forçada a suavizá-lo, daí o impressionismo. (GOLDSMITH, p 14, 2011).<sup>7</sup>

Diante disto, Goldsmith ampara-se na web e a compreende como um instrumento de alteração para elaboração textual nos dias atuais, uma nova *inventio*, sendo ela responsável pela importante modificação de conceitos estruturados do campo como autoria e escrita literária. O autor de escrita não criativa desloca a experiência da escrita literária de um procedimento calcado no autor inventivo, que cria as histórias através da inspiração, para a criação através da

---

<sup>7</sup>.With the rise of the web, writing has met is photography. By that, I mean writing has encountered a situation similar to what happened to paint with the invention of photography, a technology so much better at replicating reality that, in order to survive, painting had to alter its course radically. If photography was striving for sharp focus, painting was forced to go soft, hence impressionismo( Tradução nossa)

manipulação de palavras e histórias roubadas. A experiência do autor de escrita não criativa abrange primeiramente o grau do leitor e coletor da *web*, aqui o autor e leitor estão imbricados numa coisa só, o leitor atento coleta materiais que poderão resultar num novo texto.

Qualquer linguagem pode tornar-se objeto de uso na escrita não criativa. A palavra objeto é bem propícia para o procedimento de construção, pois esta linguagem ganha uma espécie de corpo, apresenta-se “palpável”, criando assim uma espécie de materialização, como uma peça de um brinquedo de montar. Desta maneira, a elaboração de textos através dessa materialidade da linguagem é capaz de se apresentar de diferentes formas. O autor pode escolher o mesmo material para elaborar dezenas de trabalhos, tudo dependerá das escolhas desse elaborador, da maneira como irá expor estas linguagens recicladas, enfim, tudo dependerá da sua habilidade em inovar a disposição. A experiência do explorador cibernético é bastante particular no contexto contemporâneo. Hoje as páginas da internet são bastante complexas e permeadas por imagens, vídeos, *gifs*, propagandas, etc. O texto inserido em determinado local da *web*, quando copiado pelo `ctrlc + ctrlv` para um outro suporte localizado no próprio computador, perde certa referência, pois muda totalmente de configuração. Ao abrirmos o site de qualquer jornal, podemos clicar em alguma notícia e copiar toda a página, porém, ao colá-la em um documento do *word*, a disponibilidade do texto, as figuras e os *hiperlinks* se desconfiguram. A própria imagem é carregada de texto de programação, os *gifs* ficam inertes, e a notícia, embora não mude seu conteúdo informativo, acaba por virar uma outra coisa em outro documento. Partindo desse pressuposto, Goldsmith aposta na corporificação da linguagem da internet e das mídias e credita a ela um valor transversal, toda a linguagem ali é utilizável, e cada uma delas possui uma disposição diferente. Logo, ao copiar e colar algum fragmento, algo se perde, mas também se ganha: a notícia de jornal desloca-se e se transforma em um novo texto, uma nova criação.

O escritor de escrita não criativa constantemente navega na internet em busca de uma nova linguagem, seu cursor captura as palavras de incontáveis sites como em um encontro clandestino. Essas palavras, pegajosas de tantos resíduos de códigos e formatos, são transferidas de volta para o ecossistema local e se lavam com TextSoap - “limpador de textos”, removendo espaços extras, reparando parágrafos quebrados, excluindo marcas de encaminhamento de e-mail, arrumando marcas embaralhadas e até extraíndo um texto das profundezas do HTML. Com só um clique de botão, esses textos sujos são limpos e prontos para serem replantados para uso futuro. (GOLDSMITH, p 33, 2011) <sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> The uncreative writer constantly cruises the Web for new language, the cursor sucking up words from untold pages like a stealth encounter. Those words, sticky with residual junky code and formatting, are transferred back into the local environment and scrubbed with TextSoap, which restores them to their virginal states by removing extra spaces, repairing broken paragraphs, deleting e-mail forwarding marks, straightening curly quotation marks, even extracting text from the morass of HTML. With one click of a button, these soiled texts are cleaned and ready

Para exemplificar esta perspectiva, Kenneth Goldsmith nos traz o exemplo de uma matéria sobre Tony Curtis publicada na versão impressa do jornal *The New York Times*. Nesta versão, a apresentação da notícia permanece estática, há uma foto de Tony Curtis que ocupa grande parte da página e a matéria “Está totalmente vestido das convenções e da autoridade do Times.” (GOLDSMITH, p 72)<sup>9</sup>, ou seja, o tipo da fonte, o *layout* da foto, a manchete, a logomarca do jornal, tudo está dentro de um padrão da versão impressa do *New York Times*. Se acaso acessarmos essa mesma notícia no site do jornal, percebemos que muito do que se encontra na versão impressa se perde, a disposição da notícia muda, o logotipo do jornal quase não aparece, pois está no canto da página, o tamanho da foto diminui, e a fonte já é outra “Se olharmos e compararmos o jornal impresso com o da tela de computador, veremos que o Times Roman não é o New York Times Roman” (GOLDSMITH, p 77)<sup>10</sup>. No entanto, quando se trata da matéria na *web*, outras coisas aparecem: propagandas que direcionam ao site das empresas anunciadas, links para acesso de outras notícias, etc. A matéria jornalística muda ainda mais quando é enviada por e-mail, a indicação da fonte já não está mais relacionada ao logo, que não aparece, a referência sobre o jornal *The New York Times* vem em uma linha na parte superior da página que diz: esse artigo do *The New York Times* foi enviado para você. Não há imagens, não há propagandas, a manchete encontra-se do mesmo tamanho da fonte do texto, o artigo já não parece mais uma notícia do jornal, ali se apresenta somente como texto, com um destaque para as palavras Washington e Tony Curtis que se encontram em maiúsculas. Se, então, selecionarmos e copiarmos o texto, colarmos em um documento do *word* e acionarmos alguma alteração simples, como exemplo a função resumo do artigo, o texto ganha outra forma, deixando, inclusive as palavras que se apresentavam com letras maiúsculas iguais ao restante do texto. As possibilidades de alterações pelo simples uso do recorte e cole podem ser infinitas:

Se eu pegasse esse texto e enviasse por e-mail para um número de pessoas ou colocasse ele em um aplicativo de manipulação de textos, o jogo da mídia desnuda poderia continuar *ad infinitum*. Imagino isso como um jogo do telefone sem fio em constante evolução. Os arquivos de mídia que flutuam ao redor da rede estão sujeitos a mais transformações e manipulações a medida que vão se distanciando de suas fontes. (GOLDSMITH, p77, 2011).<sup>11</sup>

---

to be redeployed for future use. (Tradução nossa).

<sup>9</sup> is fully clothed in the authoritative conventions of the *Times* (Tradução nossa)

<sup>10</sup> if we look at the news paper compared to the screen, we’ll see that Times Roman is not *New York Times* Roman (Tradução nossa).

<sup>11</sup> If I were to take this text and either e-mail it to a number of people or enter it into an online text-mangling machine, the nude media game could continue *ad infinitum*. Think of it as an ever-evolving game of telephone.

A materialidade da linguagem pensada por Kenneth Goldsmith firma-se através de sua leitura sobre as correntes vanguardistas do século XX. Para Goldsmith, o uso da linguagem como matéria iniciou-se com os experimentos do movimento L=A=N=G=U=A=G=E nos Estados Unidos, a poesia concreta no Brasil e os situacionistas franceses. Segundo o autor, esses movimentos foram pioneiros em enfatizar a linguagem como material, apostando em sua instabilidade ao levar a língua de um sentido transparente<sup>12</sup> (comunicação plena) a um sentido opaco (não possui em si nenhuma significação direta).

Quando escutamos uma ópera em um idioma que não entendemos, priorizamos as propriedades formais da linguagem - seus ritmos e cadências - percebemos o som acima do sentido. Se ainda optarmos por inverter a transparência da palavra, podemos escutá-las só como som ou percebê-las só como figuras. Uma das grandes aspirações do modernismo foi alterar a forma desta linguagem, mas gerou uma reação igualmente poderosa: enfatizar sua materialidade interrompe o fluxo normativo da comunicação. Se nós humanos já temos suficientes problemas para nos comunicarmos, porque iríamos querer – se queixam os críticos – a torna- isso ainda mais difícil? (GOLDSMITH, p 35, 2011)<sup>13</sup>

Esta materialização está relacionada à forma concreta da palavra a que pouco damos atenção, pois ao ouvirmos alguma frase nos dedicamos apenas a entendê-la sem nos atermos a sua forma material, tons, acentuações, etc. Segundo Goldsmith, a literatura buscou equalizar esses dois estados da linguagem, tentando “equilibrar” os dois sentidos: a Literatura não atinge o extremo da opacidade, mas também não se comunica de modo transparente.

Em grande parte da literatura, os escritores se esforçam em encontrar um equilíbrio entre esses dois estados. Uma maneira de ilustrar isso é a função da barra de transparência do Photoshop: se deslizarmos a barra até o extremo direito, a imagem se torna cem por cento opaca; se deslizarmos até o extremo esquerdo a imagem fica apenas visível [...] Na literatura se movermos a barra até a transparência absoluta, a linguagem se converteria em um discurso funcional [...] Deslize a barra um pouco,

---

Free-floating media files around the net are subject to continuous morphing and manipulation as they become further removed their sources (Tradução nossa).

<sup>12</sup> Entendemos que nenhuma linguagem é transparente, pois está imbricada a valores culturais e históricos, porém o uso da palavra por Goldsmith está ligada à capacidade do emissor passar uma mensagem que é facilmente codificada pelo receptor, como por exemplo a linguagem utilizada nas notícias de jornais, notas explicativas de rodapé, etc.

<sup>13</sup> When we listen to an opera sung in a language we don't understand, we push language's formal properties on the front – its cadences and rhythms – choosing sound over sense. If we further choose to invert the transparency of words, we can hear them as sound or see them as shapes. One of the modernism's great aspirations was to skew language in this way, but the backlash it produced was equally strong: emphasizing its material disrupts normative flows of communication. Human beings have enough trouble understanding each other, critics complained. Why would we purposely want to make it more difficult? (Tradução nossa)

para a opacidade, e teremos uma prosa; (GOLDSMITH, p 35, 2011)<sup>14</sup>.

No entanto, Goldsmith entende que os movimentos modernistas experimentaram ao máximo essa materialidade da linguagem, jogando com sua forma e levando-a ao sentido extremo da opacidade.

Dois movimentos do século XX, os poetas concretistas e os situacionistas, experimentaram deslizar a barra até atingir os cem por cento de opacidade. Na escrita não criativa, o novo significado é criado através da reutilização de materiais preexistentes. Para trabalhar com o texto desta forma, as palavras devem ser primeiramente opacas e materiais. Ambos os movimentos visualizaram a matéria como finalidade, os situacionistas através do *détournement*, e os poetas concretos empregando a linguagem como blocos de construção. (GOLDSMITH, 35 e 36, 2011).<sup>15</sup>

Os situacionistas franceses e concretistas, ao materializarem a linguagem, deram novo sentido às palavras. É nesta perspectiva que trabalha a escrita não criativa, pois entende-se que o texto ao ser transferido de um suporte para outro perde sua filiação e transforma-se em um novo objeto “Contexto é o novo conteúdo” (GOLDSMITH, on-line, 2013)<sup>16</sup>. Goldsmith amparou-se nesta ideia para fundamentar sua noção de escrita não criativa.

## 2.2 Literatura Conceitual

Dentro de sua carreira autoral, Kenneth Goldsmith vem lançando mão de projetos que tematizam sua leitura sobre a materialização da linguagem em nosso século e o seu reaproveitamento pela cultura da escrita não criativa. Um desses projetos chama-se *Soliloquy* (2001), trata da gravação de todas as palavras que o autor disse no período de uma semana. Formado inicialmente em artes plásticas, o autor optou, a princípio, por montar o projeto em uma galeria de artes: imprimiu todas as palavras em páginas e as pendurou nas paredes das salas

---

<sup>14</sup> In most literature, writers strive to strike a balance between these two states. A way to think of this similar to the way the transparency slider bar in Photoshop functions? Slide the bar to the right and your image is 100 percent opaque; all the way to the left renders it barely visible, [...] In literature, if the slide is skewed toward complete transparency, language becomes functional discourse,[...].Slide it back a little bit and it becomes prose (Tradução nossa)

<sup>15</sup> Two movements in the middle of the twentieth century, concrete poetry and situationism, experiments with sliding the slider all the way up at 100 percent opacity. In creative writing, new meaning is created by repurposing preexisting texts. In order to work with the text this way, words must first be rendered opaque and material. Both movements viewed materiality as primary goals the situationists through *détournement* and the concretists by literally treating letters as building blocks. (Tradução nossa)

<sup>16</sup> Context is the new content. (Tradução nossa).

da galeria do chão ao teto. O projeto, quando impresso e anexado na galeria, coloca o espectador diante da corporificação plena da palavra, porém, o local institucional dado à obra “quebra” a relação entre espectador e objeto artístico, pois o espectador se depara com um texto e não com uma obra de arte. Embora o projeto audacioso tenha se concretizado, Goldsmith sentiu-se traído: " Deveriam se afogar em minhas palavras, mas a exposição foi um fracasso [...]ninguém no mundo da arte queria ler, e eu amo a linguagem. Esse foi o fim da arte para mim" (GOLDSMITH *apud* WILKINSON, 2015, on-line)<sup>17</sup>.

Deste modo, o poeta organizou a exposição como poesia dividida em sete atos e a publicou como um livro por uma editora especializada em artes. Embora o texto seja o mesmo que o gravado e colocado na galeria, ao deslocá-lo de suporte e nomeá-lo como poesia, Goldsmith trouxe para o campo da literatura uma possibilidade de escrever literatura que está mais imbricada ao procedimento do que ao significado lírico. O projeto *Soliloquy* é baseado no conceito, na ideia por trás do livro. Ali o autor pode ler subjetividades abarcadas em torno de um narrador, porém, para Kenneth Goldsmith, é na leitura do processo que a obra se concretiza, sendo desta maneira, uma poesia conceitual.

A arte conceitual e a poesia conceitual incorporam ideias, e ambas descendem de Duchamp. A pintura e a escultura são para o olho; a arte conceitual é para o intelecto. A poesia lírica valoriza a identidade, a metáfora e a precisão. A poesia conceitual "desafia a subjetividade, a metáfora e a linguagem precisa", disse Goldsmith. [...] "A ideia de arte é infinita, enquanto a ideia de poesia é muito limitada". Poesia é um lugar tão fácil de entrar e quebrar a casa. A vanguarda gosta de destruir as coisas, e eu sou da velha vanguarda (WILKINSON, on-line, 2015).<sup>18</sup>

Em muitas entrevistas Goldsmith declara que seus livros não são feitos para serem lidos, pois seu principal objetivo é fornecer um conceito. Em *Day* (2003), copiou uma edição inteira do *New York Times* transformando-a em um livro com mais de 800 páginas e em *Fidget* (2000) relatou com detalhes todos os movimentos corporais que executou em 16 de junho de 1997, dia do Bloomsday<sup>19</sup> Irlandês. Um dos mais relevantes trabalhos do poeta conceitual é a coletânea

---

<sup>17</sup> You were supposed to drown in my words, but the piece was a failure [...] Nobody in the art world wanted to read, and I love language. That was the end of art for me (Tradução nossa)

<sup>18</sup> Conceptual art and conceptual poetry embody ideas, and both descend from Duchamp. Painting and sculpture are meant for the eye; conceptual art is meant for the intellect. Lyric poetry values identity, metaphor, and precision. Conceptual poetry “challenges subjectivity, metaphor, and precise language,” Goldsmith said. [...] “The art world’s been through counter-movements, counter-revolutions, and then counter-counter-movements,” he said. “People’s idea of art is infinite, whereas their idea of poetry is very limited. Poetry is such an easy place to go in and break up the house. The avant-garde loves to destroy things, and I’m an old-school avant-gardist”. (Tradução nossa).

<sup>19</sup> Anualmente na Irlanda há uma celebração em homenagem a Leopold Bloom, protagonista do primoroso clássico de Joyce.

de livros chamada *The New York Trilogy* com transcrições de áudios dos programas das rádios de notícias Nova-Iorquinas. O primeiro tomo da obra *The Wether* (2005) é a transcrição de um ano dos boletins diários, transmitidos pela rádio 1010 WINS, sobre o tempo dos três estados americanos: Nova York, Nova Jérsei e Connecticut. Seguindo o projeto, o Volume dois, *Traffic* (2007), segue a mesma lógica e trata da transcrição dos boletins de trânsito transmitidos pela mesma rádio no período de 24 horas antecedentes de um feriado na cidade de Nova York. O último e terceiro volume, *Sports* (2008), é a transcrição das cinco horas da partida de um jogo de *Baseball* entre o *Yankees* e o *Red Sox* em 18 de agosto de 2006. Contrapondo a compreensão de arte conceitual de Sol Le Witt<sup>20</sup>, para Goldsmith, a ideia - o conceito, é mais relevante do que o próprio material criado.

Na escrita conceitual, em oposição à arte conceitual – Goldsmith sugere, posicionando-se contra o Sol Le Witt que ele “plagia” –, a questão é menos de reunir mídia diversas (ex. palavra e imagem) do que a de relacionar o germe conceitual declarado (“esse livro reproduz todas as previsões do tempo feitas ao longo de um ano”) ao próprio texto. (PERLOFF, p. 247, 2013).

Em termos de crítica literária, sabemos que a perspectiva da intenção do autor em relação à escrita torna-se irrelevante para o entendimento do texto literário. Neste sentido, a capacidade interpretativa está mais ligada ao texto do que ao que o autor pretendia comunicar, o nascimento do leitor se paga com a morte do autor

, dizia Barthes. Ao pronunciar o aspecto conceitual de sua obra, Goldsmith parece criar um guia de leitura para o texto literário: o autor aqui está muito vivo, afinal, é a partir dele que se encontra o eixo do texto, é sua intenção (o conceito) que parece mover o leitor e a obra. É por este motivo que Goldsmith define seus livros como enfadonhos e chatos: “A escrita conceitual só é boa quando a ideia é boa; muitas vezes, a ideia é muito mais interessante do que os textos resultantes” (GOLDSMITH *apud* PERLOFF, p 245, 2013).

Por tratar da transcrição de uma rádio de notícias, *Traffic* é substancialmente composto por transcrições de áudios jornalísticos que têm a função de comunicar, informar quais vias são trafegáveis. Deste modo, o áudio jornalístico, quando transcrito e transferido para outro suporte e nomeado literário, transforma-se em um outro texto, perdendo assim a objetividade da comunicação e compondo um propósito diferente, afinal, a notícia sobre o acontecimento numa ponte só é útil no momento em que é pronunciada, já que o aviso sobre o engarrafamento não interessa para o motorista posteriormente.

---

<sup>20</sup> Artista plástico americano, principal expoente da arte minimalista nos Estados Unidos.

Ao transcrever 24 horas de notícias sobre o trânsito da cidade de Nova York e transferi-las para um livro, segundo Perloff, Goldsmith cria um produto literário hiper-realista: coloca o leitor na realidade Nova-iorquina e representa a atual sociedade contemporânea. Por meio dos relatos transcritos das falas dos âncoras do jornal, ficamos imersos nas problemáticas das megalópoles atuais, como, por exemplo, a indiferença de uma sociedade que naturaliza acidentes fatais no trânsito. A modificação do suporte fez com que o contexto da narração provoque um outro efeito: a experiência do ouvinte da rádio se transfigura para a experiência do leitor que lê as complexidades da vida cotidiana na maior megalópole mundial.

O uso do “copie e cole” como estratégia de criação exige do autor-leitor uma capacidade curatorial que redefine o processo criativo. A variedade colossal de materiais disponíveis no nosso dia-a-dia é surpreendente, no entanto, o caçador-copiador não escolhe gratuitamente o que vai armazenar, uma vez que reciclar não é acúmulo, é reuso consciente. Ao selecionar determinado material, o autor já propõe a reciclagem, seu simples armazenamento já sugere isso. Embora haja uma vastidão de materiais, pode-se também reutilizar o mesmo material diversas vezes, valendo-se de diferentes autores. Assim, a reutilização nunca resultará num material idêntico ao outro. O significado da obra varia de acordo com as escolhas e disposição que cada autor assume para a produção de seu produto. Se acaso escolhêssemos fazer o mesmo processo que Goldsmith em *Traffic*, por exemplo, ao transcrevermos o mesmo dia e período de boletins de trânsito utilizado pelo autor, o resultado sairia completamente diferente. Considerando a autonomia de leitura de cada reciclador, a perspectiva da cópia de um material idêntico muda: a pontuação e a transcrição de falas, poderia soar de modo completamente diferente.

Segundo Goldsmith, não há hierarquia de valores quando se trata da curadoria e seleção para a criação de um objeto que parta da escrita não criativa. Neste sentido, a transcrição de um livro de Flaubert não valeria mais que a transcrição de um folheto de publicidade. A transferência de um material para a criação de outro é possível devido ao que ele nomeia como desnudamento do texto selecionado, ou seja, deixar o texto nu, sem uma origem que o prenda a um campo semântico de significação. Quando determinada obra é desvinculada de sua origem, ela perderá também sua filiação, logo, aquela materialidade não estará vinculada à significação de seu local originário: um texto de Flaubert deverá ser lido dentro do contexto da nova obra.

Esses modos de transformação ocorrem em todas as formas de mídias, e podem ser melhor descritos pelo fenômeno que nomeio de *mídia nua*. Uma vez que um arquivo digital é baixado do contexto de um site da internet estará livre, desnudo, desprovido dos significantes externos, normativos, que tendem a dar significado tanto no sentido

como no conteúdo de uma obra de arte. Sem o adorno de marcas ou notas, e sem que provenham de alguma fonte de autoridade, esses objetos se encontram desnudos (GOLDSMITH, p. 72, 2011)<sup>21</sup>

Embora no fragmento acima Goldsmith tematize o desnudamento dos materiais reciclados por meio da internet, entendemos que procedimento da coleta de materiais não se esgota apenas no meio da *web*. A revolução da troca de dados modificou a maneira de acumularmos materiais, mas não apaga práticas mais convencionais de armazenamento de fontes como o grifo, a citação e a anotação.

### 2.3 – Pós-Produção e Remix

No livro, *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009), Nicolas Bourriaud, importante crítico francês, aponta a arte vanguardista como precursora do movimento do reuso. A concepção homônima ao livro, parte da ideia da divisão setorial econômica em que o setor terciário, o mundo dos serviços e das trocas, está imbricado em toda prática artística. Neste sentido, Bourriaud entende que o artista contemporâneo não lida mais com a matéria bruta, a produção calcada em algo original, assim como propunha a arte moderna, mas com a criação por intermédio da cópia, do reuso e da reciclagem, dentro do que nomeia de comunismo das obras, ou seja, a ruptura do elo entre a produção artística e a propriedade privada - copyright<sup>22</sup>. Desde os *ready-mades* de Duchamp, a arte deslizou da criação derivada da matéria prima (uso de argila, mármore e a tela em branco) passando para a criação através da reprogramação de dados já em circulação, consequentemente, o artista passa a jogar com materiais já existentes, negociando formas dentro de uma economia de trocas, na qual o autor se instala na intersecção entre consumidor e produtor.

A ideia central de Bourriaud está pautada na concepção de Marx em *Introdução à Crítica da economia política* ao afirmar que “o consumo também é imediatamente produção”. Neste sentido, a proposta parte da ideia de que o produto só se torna produto no ato do consumo, “uma roupa só se torna roupa real no ato de vesti-la”, logo, para o crítico francês, os *ready-*

---

<sup>21</sup> These sorts of slippages take place across all forms of media and can be the best described by a phenomenon I call nude media. Once a digital file is downloaded from the context of a site, It's a see or naked, stripped bare of the normative external signifiers that tend to give as much meaning to an artwork as the contents of the artworks itself. Unadorned with branding or scholarly liner notes emanating from no authoritative source, these objects are nude, not clothed.. (Tradução nossa)

<sup>22</sup>Copyright é o termo inglês para a lei que garante os direitos autorais de determinadas obras.

*mades* têm como base essa proposição inicial: “estabelecer uma equivalência entre escolher e fabricar, entre consumir e produzir. O que é difícil de aceitar num mundo governado pela ideologia cristã do esforço (“Trabalharás com o suor da tua testa”)” (BOURRIAUD, p 20, 2009). No caso do *ready-made*, ao transferir um urinol de um contexto originário e próprio para uma galeria de arte e nomeá-lo de fonte, Duchamp experimenta não só os limites da arte, mas dissolve também as margens entre consumo e produção.

Quando Marcel Duchamp expõe objetos manufaturados (um porta-garrafa, um urinol, uma pá de neve...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do processo criativo, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. Ele afirma que o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: “atribuir uma nova ideia” a um objeto é, em si, uma produção. (BOURRIAUD, p 22, 2009)

Esta intersecção entre consumidor e produtor, ao nosso ver, abrange também o espectador. Neste sentido, tanto o autor – aquele que nomeia a obra em determinado local institucionalizado, quanto o espectador – transeuntes e observadores de galerias de arte, participam do mesmo processo criativo. O primeiro por transferir o objeto e montá-lo em uma exposição, nomeando-o e apropriando-se de tudo o que foi reciclado, e o segundo montando a seu gosto a obra, oferecendo-lhe algum valor estético. Assim, uma obra de arte só será arte a partir do consumo, do olhar, deste observador.

Embora Nicolas Bourriaud dedique-se à análise da concepção de pós-produção sobre obras de arte, é possível transpô-la para a leitura que pretendemos fazer da escrita não criativa. Deste modo, destacamos a averiguação do crítico sob as novas práticas artísticas que parecem afetar também a escrita contemporânea, por tratar de uma técnica da reciclagem. Ao tratar das artes baseadas na pós-produção, a concepção do comunismo da forma abrange bem o discurso sobre a escrita não criativa, pois ambos demonstram processos e resultados similares.

Segundo Bourriaud, a figura do DJ ilustra bem a fusão da produção imbricada ao consumo. O DJ é um músico que produz canções sem precisar saber tocar um instrumento sequer, pois faz uso da tecnologia e do mp3. Através da técnica do *Mash-up*<sup>23</sup>, o músico-programador compõe melodias costurando trechos de diferentes músicas já gravadas. Por exemplo, pode-se recortar a linha de cavaquinho de uma música do Cartola e sobrepô-la a uma linha de guitarra do Led Zepelim, juntando isso, pode-se ainda colocar um trecho da letra de

---

<sup>23</sup> *Mash-up* é uma técnica utilizada inicialmente por djs que permite a cópia de determinado trecho de uma música. Neste caso os djs isolam um canal referente a um instrumento específico, seleciona a parte que deseja, o copia e o cola em uma nova composição.

“Garota de Ipanema” interpretada por Tom Jobim. Nesta perspectiva, o DJ utiliza discos – materiais gravados dentro de uma escala do que seria um setor primário – e através de seu consumo e uso, reprograma as formas e cria uma nova música, fazendo uso assim de um comunismo das formas. É mais ou menos dessa maneira que Leonardo Villa-Forte produz seus Mixlit, utilizando trechos compostos nos livros literários, desviando-os e colando em outro suporte, criando uma nova obra, e por esse motivo, os Mixlit são embasados na técnica do *Mash-up*. Como discutiremos mais detalhadamente no penúltimo capítulo.

Tanto Goldsmith quanto Bourriaud entendem que essas características são oriundas das vanguardas europeias, os *ready-mades* de Duchamp, os *détournement* dos situacionistas franceses e a poesia dadaísta de Tristan Tzara são precursores dessa técnica do desvio para a criação das artes. Dentre os exemplos supracitados, a técnica dadaísta de escrever poesia é a que mais se aproxima da escrita *mash-up*, pois é baseada em uma lógica do recorte e cole, porém, tal processo destoa substancialmente quando comparado com o que entendemos como escrita não criativa. No dadaísmo a escolha dos excertos copiados era aleatória, pois dependia de um sorteio de palavras que eram selecionadas para composição do texto. Já, o *Mash-up* literário, conta com a escolha ativa de cada passagem selecionada, o dj da literatura, busca juntar peças que combinem, tentando atribuir a essa costura algum sentido que dê a característica de uma produção coerente.

Leonardo Villa-Forte, nosso dj literário, recentemente defendeu sua dissertação sobre o tema aqui abordado<sup>24</sup> e um dos seus maiores esforços foi diferenciar cada processo de criação contemporânea dentro do que ele nomeia como cultura do remix<sup>25</sup>:

[...] podemos chamar hoje de cultura remix, um termo que ficou mais ligado ao meio musical, mas que pode designar todo tipo de atividade em que o que está em jogo é a pós-produção, o reprocessamento de um dado já existente, por isto o re-mix: algo como remisturar, reorganizar o objeto dado. (VILLA-FORTE, p 6, cap 2, 2015).

Deste modo, entendemos que o termo remix é um procedimento, uma técnica que pode ser aproximada ao conceito de escrita não criativa de Goldsmith, bem como também se encaixa

---

<sup>24</sup> No Brasil a pesquisa sobre a escrita não criativa ainda não abrange um campo vasto na crítica literária acadêmica, porém, além desse trabalho de Villa-Forte, podemos encontrar discussões sobre o tema nos textos ‘Pierre Menard vai à Web: notas sobre a escrita não criativa na contemporaneidade’ de Sayonara Amaral de Oliveira, professora de Literatura da Universidade Estadual da Bahia e em “Romances não criativos” e “Pirataria tem valor?” ambos de Luciene Azevedo, professora de Teoria Literária na Universidade Federal da Bahia.

<sup>25</sup> Remix é outro termo técnico utilizado por djs que trata da composição de músicas efetuada através das costuras dos Mash-ups, batidas e efeitos.

na noção de pós-produção de Bourriaud. Villa-Forte, em sua defesa sobre a escrita do remix, enfatiza o processo criativo da prática do recorte e cole, mas, ao invés de utilizar o termo escrita não-criativa para designar os trabalhos calcados na cultura da apropriação, emprega o conceito de escrita recreativa, que também já foi utilizado por Francisco Bosco em “O futuro da ideia de autor”<sup>26</sup>. Villa-Forte entende que a expressão escrita não criativa denota um caráter negativo que implica uma desvalorização do processo criativo incrustado na criação apropriativa, dando ao autor um caráter automatizado aproximando-o a algo maquínico. Na visão de Villa-Forte, o autor de escrita não criativa parece apenas mover os dados, respondendo a comandos de uma programação, mas o remix literário possui um procedimento altamente criativo. Segundo Villa-Forte, o termo escrita recreativa faz a conexão entre reciclagem, montagem e ressignificação, dando a ideia de uma literatura de segunda mão baseada na apropriação. Mas queria também, valorizar a criação, a intervenção autoral, aspecto que para Villa-Forte aparece como uma característica negativa em Goldsmith.

#### 2.4 – Escrita não criativa no Brasil

Embora tenhamos destinado uma boa parte desta dissertação para análise das obras de Goldsmith, nossa intenção é focar na produção da escrita contemporânea. Deste modo, faremos uma breve análise de outras obras que poderiam ser consideradas produtos de escrita não criativa. Entre as obras selecionadas estão o próprio Mixlit já mencionado anteriormente, e que será melhor comentado no capítulo 4, um conjunto de poemas da autora gaúcha Angélica Freitas e um curioso projeto da também gaúcha Verônica Stigger.

No ano de 2013, Angélica Freitas, no livro *Um útero é do tamanho de um punho*, utilizou o *google* para escrever a série de poesias intituladas: ‘3 poemas com auxílio do google’, ‘A mulher vai’, ‘A mulher pensa’ e ‘A mulher quer’ compunham uma obra que busca representar os olhares lançados sobre a mulher na sociedade contemporânea. Em uma declaração no Fórum de Literatura contemporânea em 2015, Freitas nos contou que enquanto escrevia o livro, decidiu pesquisar como eram escritos os textos sobre o corpo da mulher que estavam na internet, foi então que colocou no campo de busca as frases iniciais de cada poema entre aspas obtendo diversos resultados. Utilizando o procedimento de recorta e cola, Angélica Freitas selecionou algumas das frases que apareceram na pesquisa e tentou dar uma ordem que desse

---

<sup>26</sup> Texto lido no ciclo de palestras *Mutações da Literatura: O futuro não é mais o quer era* promovido pelo SESC de São Paulo no ano de 2012.

algum ‘resultado’ para a escrita:

**a mulher pensa**

a mulher pensa com o coração  
 a mulher pensa de outra maneira  
 a mulher pensa em algo ou em algo muito semelhante  
 a mulher pensa será em compras talvez  
 a mulher pensa por metáforas  
 a mulher pensa sobre sexo  
 a mulher pensa mais sobre sexo  
 a mulher pensa: se fizer isso com ele, vai achar que  
 [faço com todos

(FREITAS, p 71, 2013)

Ao lermos o fragmento do poema *a mulher pensa*, verificamos que estas sentenças reproduzem uma teia de clichês que envolve a ideia do que seria o pensamento feminino. As frases, quando lidas uma por uma, separadamente, já geram um efeito que causa certo desconforto, pois retratam um estereótipo, uma concepção montada pela sociedade patriarcal que quer representar o raciocínio feminino de modo homogêneo. Desta forma, se torna inegável a questão: o que Angélica Freitas queria fazer, então, com sentenças tão rasas e vulgares? Essas frases, que podem ser encontradas por qualquer um de nós no site de buscas *Google*, quando estão disponibilizadas em um livro que tem como título: *Um útero é do tamanho de um punho*, realizam outro impacto no leitor, não abandonamos o desconforto, mas também lidamos com uma composição que parece sugerir outra coisa: a montagem das frases da maneira como estão dispostas parece jogar com e contra o estereótipo sobre o ato de pensar feminino.

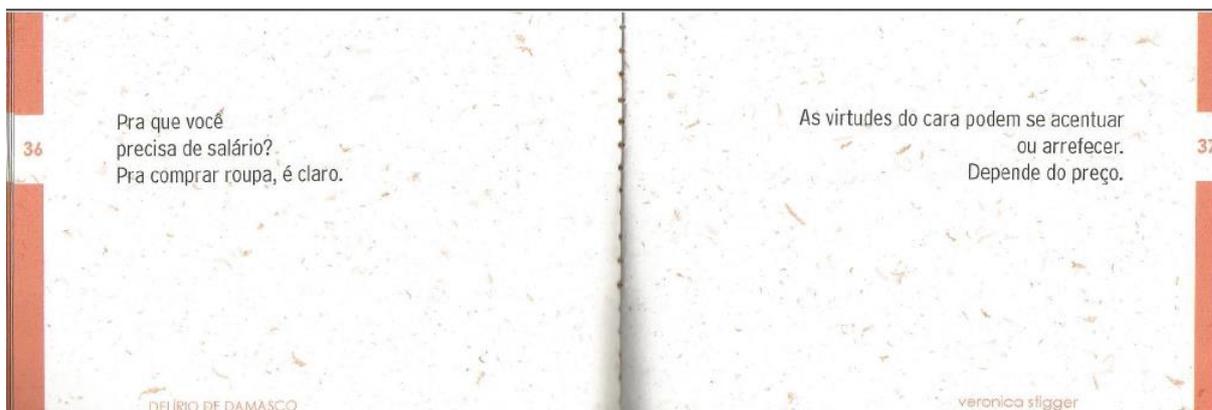
Ao afirmar que “a mulher pensa com o coração” e na sequência disponibilizar outra assertiva como “a mulher pensa de outra maneira”, Freitas cria uma espécie de jogo de ambiguidades no qual ao mesmo tempo em que não anula a frase anterior, parece também não concordar com ela: a disposição das frases parece querer dismantelar a ideia do estereótipo de que a mulher pensa de modo emotivo. Esse jogo de sequências de frases que diz e “desdiz”, montado por Freitas, nos mostra um papel ativo de construção e criação, é através dessa movimentação de citações que a autora desmonta esses pré-conceitos e os coloca em questão. As frases, quando dispostas no livro de Freitas, já não são apenas afirmações retiradas do *Google*, elas se corporificam e viram versos de uma trilogia que quer desmistificar a ideia do patriarcado, ou seja, o contexto no qual estão agora inseridos reconfigura o conteúdo desses chavões.

Bastante similar ao projeto de escrita de Angélica Freitas, ao copiar o que se fala por aí, a autora Verônica Stigger, que, além de escritora, também é professora e crítica de arte, investiu

em um projeto que ela mesma denomina arqueologia do presente e que consiste na apropriação de fragmentos de conversas ouvidas de estranhos na rua, frases postadas no *Facebook* e no *Twitter*, enfim frases que a autora roubava e anotava em um caderninho de apropriações.

Em 2010, Stigger, foi convidada a expor no SESC de São Paulo. A autora aproveitou o fato de que na época o prédio estava em reforma e expôs as suas apropriações nos tapumes da construção que cercavam o prédio, devolvendo às ruas o que havia roubado delas.

A exposição ampliou-se e deu origem ao livro *Delírio de Damasco* que tem um tratamento estético diferente. Costurado à mão, o pequeno livro (cabe na palma de uma mão) é vendido embalado por um saco de papel – como um pedaço de torta, contém em cada página apenas pequenos trechos que, desprendidos do contexto, levam o leitor a imaginar a trama por trás deles.



**Figura 1** - *Delírio de Damasco* (STIGGER, Veronica p. 36 e 34, 2013)

A ‘literatura’ de Stigger parece apontar para um texto com o mínimo trabalho com a linguagem, já que a operação fundamental realizada pela autora parece ser a recontextualização das falas apropriadas, ouvidas ‘por aí’, por isso o trabalho autoral parece mínimo ou nulo.

É visível que além do trabalho de pensar na disposição de cada página, Verônica Stigger também viu a necessidade de criar blocos que parecem apresentar uma seleção. No decorrer dos cinco capítulos, percebe-se que há uma escolha na estruturação do que a autora pretende ao reproduzir as falas ouvidas de terceiros. Como por exemplo, o capítulo três, apesar de bastante heterogêneo no que diz respeito às frases que o compõem, gira em torno da violência e da morte:

Mataram um monte de índios para construir Brasília (p. 43)  
 Antes assassinato do que suicídio (p. 44)  
 Coitado dos índios! Viviam em paz. Chegaram os seres humanos e mataram todos (p. 45)

(STIGGER, 2012)

Poderíamos, então, entender que o capítulo três trata do que muitos veem como genocídio dos indígenas no Brasil, porém, o capítulo continua:

É homem, é romeno e está morto (p. 46)  
 Minha maior alegria é ir ao supermercado nas férias (p. 47)  
 Agora, enfartou. Esse marido que só me dá desgosto (p. 48)  
 Que conceito vocês querem passar? Romântico? Divertido? (p. 49)  
 Me diz uma coisa, ele é débil mental ou só feio mesmo? (p. 50)  
 Kiwi gelado passa uma ideia de relaxamento. (p. 51)  
 Ninguém tem três pés (p. 52)  
 Foi um horror, cortaram-lhe a João-Gular. (p. 53)  
 A única solução é dar uma camaçada de pau (p. 54)  
 Por pior que seja, não se justifica essa violência toda (p. 55)  
 (STIGGER, 2013).

É importante observar que a sequência das frases, quando lidas umas após as outras, nos apresenta uma ideia, parece querer dizer algo sem chegar a estruturar uma história. Contudo, a seleção e a disposição de uma ordem de apresentação das frases sugere uma grande articulação irônica que Stigger nos faz experimentar. Ao inserir junto ao tema da morte frases como: “Minha maior alegria é ir ao supermercado nas férias” ou “Foi um horror, cortaram-lhe a João-Gular”, Stigger propositalmente nos oferece uma reflexão sobre o modo como banalizamos a violência.

A ironia presente no trabalho de Stigger também pode ser lida em clave metaliterária, se tomamos as três frases que encerram o livro e que compõem o capítulo V:



**Figura 2** - Delírio de Damasco (STIGGER, p. 74 e 75, 2012)



**Figura 3** - Delírio de Damasco (STIGGER, p. 76 e 77, 2012)

Encerrando o conjunto de frases ouvidas por aí, Stigger traz colocações que parecem questionar o próprio conteúdo do livro: a literatura, pode afinal, utilizar frases ouvidas por aí? Ao consultarmos a ficha catalográfica do *Delírio de Damasco* nos deparamos com a seguinte classificação: 1. Literatura brasileira. A literatura, dentro dos moldes formais que nos é apresentada na escola e na academia, sempre teve como chave a ficção que deve ser criada pelo autor, que a partir do esforço pessoal, da inspiração, elabora um texto complexo que trabalha ao máximo a linguagem. Tanto as poesias de Freitas como o pequeno livro de Stigger oferecem uma outra abordagem à classificação literária, trabalham com palavras retiradas do cotidiano de outras pessoas, deslocando-as para um outro suporte e dando-lhes outro significado. Curiosamente, a ideia de ficção para esses projetos se apresenta de outra maneira: são frases “reais” ditas ou digitadas por alguém real que, ao serem transfiguradas para outro suporte, ganham caráter ficcional. Não podemos dizer, então, que esses trabalhos não possuem um tratamento com a linguagem, porém esse trabalho se dá de outra maneira: é através da manipulação de recortes retirados de outros espaços que surge um conteúdo novo que permite a essas autoras assinarem seus textos e denominá-los literários.

A ideia de escrita não criativa apresentada por Goldsmith reconfigura a própria ideia do que é literatura e autoria. A técnica do recorte e cole faz com que a literatura já não seja mais encarada na pauta da inspiração, mas trate da não-originalidade: produzem-se novos materiais através do deslocamento e reuso dos que já estão em circulação. O surgimento da internet e da banda larga proporcionou o acesso a diversificados conteúdos que cada vez mais podem ser utilizados de diferentes formas sem que necessariamente necessite acrescentar nada novo. A ideia de transferência de um material para outro suporte já dá um novo sentido ao conteúdo copiado e colado, oferecendo diversificadas possibilidades de construir novos textos sem necessariamente precisar incluir sequer uma palavra nova. Lidamos hoje com uma nova

possibilidade de pensar o fazer literário e, como Marjorie Perloff pontua, uma nova *inventio* que já não quer mais trabalhar com materiais brutos, oriundos de uma matéria primária, mas com materiais que já foram criados e estão prontos para o consumo. Essas novas configurações estão relacionadas a ideia de Pós-produção de Bourriaud, que tem como base a ideia de economia das formas, local em que a relação consumidor – produtor estão estabelecidas horizontalmente. O autor hoje se assemelha à figura do DJ, pois cria novos materiais a partir do consumo de outros já existentes, assim como um programador de computadores o autor manipula linguagem que através de uma nova reprogramação apresenta outro conteúdo.

Para além da ideia de inspiração autoral veiculada pelas ideias românticas de genialidade e originalidade, ao analisarmos ambas as obras aqui apresentadas nos deparamos com uma outra figura autoral que se apresenta de modo completamente diferente ao gênio-original: autoras que copiam dos outros, e através de uma montagem que parece uma brincadeira, elaboram um novo texto.

Como podemos observar nos exemplos aqui trabalhados, se é através do trabalho de disposição e rearticulação desse material copiado que um texto novo surge, poderemos então, considerar a escrita recriativa um processo que mantém o entendimento de autoria inalterado? Questão que deixaremos para o próximo capítulo.

### 3. O AUTOR DE ESCRITA NÃO CRIATIVA: UM GÊNIO NÃO ORIGINAL.

No capítulo inaugural do livro *O gênio não original*, o primeiro esforço de Perloff consiste em pensar em uma espécie de *paideuma* da produção literária, que se utilizou da técnica da apropriação para elaborar seus próprios textos. Realizando a análise sobre a abordagem da recepção crítica ao consagrado poema *The Waste Land* de T. S. Eliot, Perloff quer discutir o conceito de autoria e criação. Escrito por meio de citações, o famoso poema desencadeia um comentário do conhecido crítico literário Edgell Rickword “A seção que começa com “Qual é o som elevado no ar (...) tem uma força nervosa que serve ao tema com precisão: mas ele recai na mera anotação, o resultado da indolência do poder imaginativo”. (RICKWORD *apud* PERLOFF, 2013, p. 25).

Embora tal comentário tenha sido proferido no início do século XX, gostaríamos de nos deter no fato de que a conclusão do crítico, ainda hoje, continua sendo utilizada a respeito da escrita não criativa. Nesse sentido, arriscamos a hipótese de que o questionamento sobre a relação da técnica do recorte e cola, da apropriação de outras fontes, sugere um certo esvaziamento da noção de autoria. “Temos aqui um escritor [Eliot] (...) pegando emprestado a maior parte dos seus melhores versos, mal criando qualquer verso de sua própria autoria”. (RICKWORD *apud* PERLOFF, 2013, p. 42).

Considerando a escolha por uma determinada técnica de escrita (o remix, a apropriação) em relação ao conceito de autoria, tal como entendido desde seu surgimento, o objetivo principal deste capítulo é investigar se podemos falar em relação à noção de escrita não-criativa e à condição do autor no contemporâneo em um esvaziamento ou apagamento da figura autoral.

Como sabemos, a proclamação da morte do autor por Barthes tem por objetivo atacar a persistência da presença do autor sobre suas criações e transferir ao leitor a responsabilidade pela leitura, e aqui, me valho da célebre frase: “*o nascimento do leitor deve-se pagar pela morte do autor*” (BARTHES, 2004, p 64). Assim sendo, Roland Barthes aposta no apagamento da figura do autor como criador, fundador, afirmando que “*o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original*” (p 62). No calor das discussões sobre autoria, Foucault lança a pergunta sobre o que é um autor, e afirma que não é tão fácil descartá-lo. No entanto, a noção de “função-autor” criada por Foucault, não pretende restaurar o entendimento do autor tal como entendido no século XVIII, mas apontar para essa figura autoral como sendo construída em uma teia de discursos que a legitimam. *A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.*

(FOUCAULT, 2009, p 271).

Podemos perceber, então, que ambos os pensadores preocupam-se com desvencilhar o caráter da autoria de uma figura do gênio original através do esvaziamento desta figura autoral, apostando na autonomia do texto; em Barthes o leitor nasce, em Foucault os textos circulam. Já temos aí, tomando para dialogar os dois textos seminais sobre autoria, um embasamento teórico para pensar a partir de uma possibilidade de composição artística contemporânea (a escrita recreativa) uma continuidade em relação a ideia de esvaziamento do autor. No entanto, parece inegável que é mesmo a partir dessa técnica de esvaziamento que um novo autor surge. O que estamos querendo sugerir é que se o processo da autoria remixada parece descomprometido com o labor da escrita literária, e, por isso, parece esvaziar a noção de autoria, durante muito tempo vinculada à originalidade e à criatividade, ao mesmo tempo aponta para uma outra concepção de criação que parece preencher essa noção esvaziada: o autor aqui é um gênio não-original, pois escreve através da montagem de materiais reciclados. Há ainda, tratando especificamente do caso de Leonardo Villa-Forte uma condição mais paradoxal, uma vez que ao ser acusada de esvaziamento autoral simultaneamente é a escrita não criativa que alavanca a construção de um nome de autor para o Dj literário. Mas antes vamos falar um pouco mais detidamente sobre a própria ideia de autoria.

### 3.1. Do nascimento da concepção de gênio em Schopenhauer.

O conceito de autor gênio, inaugurado no romantismo alemão do século XVIII, tratava a figura do escritor como alguém dotado de uma genialidade que perpassava a mera técnica da escrita. Um grande autor, o autor gênio, detém uma originalidade imprescindível e inigualável, sempre aclamada pela inspiração. E é através desta ideia que a representação de uma figura do autor é ainda hoje muito utilizada: o autor sentado frente à folha em branco e que através do labor da escrita, busca captar sua inspiração: as ideias que farão seu texto imortal.

Dentre muitos filósofos que empenharam sua pena para refletir sobre a compreensão de gênio durante os séculos XVIII e XIX, está o alemão Arthur Schopenhauer. No importante livro *O mundo como vontade e como representação*, o filósofo retoma o conceito de metafísica de Platão e Kant com o intuito de afirmar que o mundo fenomênico é uma representação da coisa-em-si— conceito Kantiano, ou ainda, Ideias metafísicas – discutidas por Platão, entendida na filosofia *schopenhauriana* como *Vontade*. E, é através dessa reflexão base que Schopenhauer abarca o que considera a essência do gênio: o sujeito arraigado de uma intuição, olho cósmico,

capaz de apreender as ideias do âmbito da *Vontade* – o gênio como sujeito puro do conhecimento.

Partindo dessa proposição, o tomo três do livro supracitado detém-se na reflexão sobre a metafísica do Belo, manifestação da contemplação da *Vontade*, através do objeto artístico. Neste sentido, para Schopenhauer a concepção estética está relacionada à capacidade da contemplação da coisa-em-si, transmitida pelo objeto artístico através do olhar do gênio. Ou seja, a técnica artística não condiciona a exaltação e o alcance da obra enquanto um objeto sensível, mas a capacidade de produzir o efeito do belo, isto é, a capacidade de conhecer a *Vontade* transmitida através da obra do artista. E, por entender que as artes mais contemplativas são as que mais atingem a *Vontade*, considera mais valorativa as artes que abarcam a *Idea* metafísica do homem, e por esse motivo, elabora uma hierarquia das artes na qual privilegia a pintura histórica, a escultura e a poesia, como as mais importantes obras, por conseguirem, através de sua ficção, abarcar a ideia essencial humana, porém elege a música como a maior obra de todas as artes, pois crê que ela é o vetor principal para o gozo da experiência direta da coisa-em-si.

Assim sendo, o *sublime* e o *belo* são uma condição que transmite a essência da obra à contemplação subjetiva do homem e, deste modo, o filósofo alemão compreende que a faculdade de conhecimento dessa beleza é permitida a todos, inclusive aos indivíduos comuns, sujeitos imersos na representação da *Vontade*, no mundo empírico. Contudo, o alcance da *Vontade* é direcionado apenas a poucos sujeitos, os geniais, pois, segundo Schopenhauer, os indivíduos comuns experimentam rapidamente a *Vontade*, não direcionando um tempo longo ao contemplativo, pois, devido à sua imersão no mundo empírico e a seu aprisionamento aos sentidos, entediam-se rapidamente e “como um sujeito preguiçoso buscam uma cadeira para sentar” (SCHOPENHAUER, p 256,).

O sujeito destituído da *vontade*, o gênio, é um fenômeno raro, pois sua capacidade de atingir a *vontade* é o motriz pela qual busca novas coisas, seu sentido intuitivo está relacionado ao alcance da *Vontade* sem uma imersão racional, é o homem que não se perde nos sentidos, mas é o que mais sente, o único ser capaz da contemplação abstrata absoluta. Como podemos observar no trecho retirado do livro *A metafísica do Belo*, livro que retoma os conceitos já apresentados no *Mundo*.

Digo: a essência do gênio é a capacidade de apreender nas coisas efetivas sua *Idea*, e visto que só se pode ocorrer numa contemplação puramente objetiva, [...] isto é, de perder de vista seu interesse em seu querer e fins, de desfazer-se de sua personalidade e permanecer como *puro sujeito que conhece*, claro olho cósmico. É justamente essa

capacidade que diferencia o gênio do homem comum. (SCHOPENHAUER, p 66, 2003).

E é neste sentido que Schopenhauer entende o gênio, sujeito destituído da vontade, liberto da sua representação, que anula sua individualidade para alcançar através de sua intuição as ideias no sentido da metafísica, a coisa-em-si. E, por esse motivo o dom do gênio é seletivo e pertence a poucos humanos, é ele quem fornece, através de sua arte, o acesso à Vontade, o que garante à obra permanecer por longos anos como centro artístico, cânone, pois, se a Vontade é produto metafísico, é imutável, e qualquer homem, de qualquer tempo, poderá captá-la.

Então, para Schopenhauer, o sujeito puro do conhecimento, é como o filósofo apresentado no *Mito da Caverna* por Platão: o sujeito que consegue desamarrar-se e sair da caverna, livrando-se da única possibilidade, reduzida, de visão, as sombras, para atingir a verdade, o mundo real. Entretanto, ao contrário do que sugere Platão, Schopenhauer considera o artista superior ao filósofo, pois, segundo o alemão, é somente ele quem consegue desenredar-se do mundo da representação e conhecer a coisa em si, já o filósofo, que assim como cientista trabalha conceitos, está condicionado às representações abstratas embasadas na razão. Portanto, Schopenhauer inverte a lógica platônica: ao invés de expulsar os poetas, os coloca em destaque e posição fulcral. E, por esse motivo, compara o gênio a um louco, pois assim como o filósofo que volta à caverna para contar aos demais sobre o maravilhoso mundo real – metafísico –, o gênio utiliza a obra artística para demonstrar a Vontade.

Portanto, segundo Schopenhauer, o gênio é uma figura única que transpassa os séculos devido à sua capacidade intrínseca de trazer para a obra de arte, obra da representação, a Ideia pura, a ideia em essência, transferindo ao leitor a completude momentânea do Sublime e do Belo. Estas argumentações vêm sendo exploradas no campo das artes e das letras há aproximadamente três séculos, para contextualizar a nossa análise sobre a perspectiva de genialidade trazida pelo filósofo alemão, entendemos que quando fala em sujeito pleno do conhecimento, portador do olho cósmico, a faculdade de atingir a coisa em si está ligada ao que inicialmente nomeamos enquanto inspiração, somente o gênio é capaz de conceber o objeto artístico através desses recursos intrínsecos. E é por meio desse discurso que alguns críticos contemporâneos<sup>27</sup> ainda sustentam a ideia de genialidade para justificar a retórica de um cânone ocidental: a grandiosidade da obra de arte atravessa os séculos graças a capacidade da inspiração do gênio. Aqui o nome de um autor é fundamental, é origem, o autor é uma espécie de deus.

---

<sup>27</sup>A exemplo Harold Bloom que publicou em 1997 o conhecido livro *O Cânone Ocidental*.

### 3.2 – O apagamento da figura do autor

No decorrer do século XX, com a inauguração de um campo específico para os estudos literários, a concepção de autoria sofreu algumas rupturas, atingindo seu ápice no conhecido ensaio de Roland Barthes: ‘A morte do autor’. A análise barthesiana parte da necessidade de desvincular o papel do autor gênio como ponto de origem de uma obra. Neste sentido a ideia de morte do autor é um esforço crítico para distanciar a leitura do texto literário de um viés embasado na figura do escritor, apagando, desta forma, a concepção do autor como meio e fim:

[...] a imagem da literatura que **podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor**, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; [...] a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua “confidencia”. (BARTHES, p 58, 2004)

Segundo Barthes, o conceito de autoria enquanto genialidade é uma ficção que teve seu nascimento junto as ideias modernas centradas na valoração do indivíduo, que, com o positivismo e o desenvolvimento do capitalismo, tornou a figura do autor central para o entendimento e a leitura do texto literário. Nesta perspectiva, embora Barthes não se dedique a tal análise, é curioso pensar que o nascimento do autor já aparece de modo paradoxal, pois é na queda do teologismo como fundamento filosófico que a concepção de autor-deus nasce: o individualismo do gênio-original coloca-o como antecessor e centro de sua obra ‘um autor que é sempre concebido antes do próprio livro, que existe antes dele, pensa, sofre e vive por ele’ (BARTHES, p 61, 2004), o que permite até mesmo supor uma ideia de onipresença do escritor na relação com sua obra.

Membro da corrente pós-estruturalista, o empenho de Roland Barthes na morte do autor está em garantir ao texto literário uma dicção autônoma que se desprenda dessa ideia de autor como fundador. Para tanto o teórico francês cria seus precursores, pois parte da análise da obra de Mallarmé reconhecendo nele o predecessor da ideia de que o texto não fala em nome de um eu, mas em nome da própria linguagem.

“[...] para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’” (BARTHES, p 59, 2004).

Dentro desta perspectiva Barthes entende que já em Mallarmé, e posteriormente em Paul

Valery e Proust, a literatura inicia um caminho menos embasado na subjetividade do autor, como ponto de leitura, para a perspectiva de sua compreensão através da própria linguagem. Como fundamento teórico de tal análise, Barthes enfatiza a importância dos estudos linguísticos do início do século XX. Desta forma, Barthes conclui que por tratar de linguagem, o texto literário abrange esta mesma lógica: a literatura não depende de uma relação externa para concretizar algum tipo de interpretação. Sendo assim, a literatura passa a fundar-se a partir de seu próprio texto:

[...] linguisticamente, o autor nada mais é do que aquele que escreve, assim como eu outra coisa é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um 'sujeito', não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para sustentar a linguagem, isto é, exauri-la (BARTHES, p 60, 2004).

Ao destacar a primazia que a linguagem tem sobre seu criador – o autor – Barthes enfatiza que a dinâmica linguística reconhece apenas o sujeito da enunciação. Neste sentido, o vazio da linguagem que, na visão do crítico francês, não é mais preenchido pela autoridade do autor, mas pelo próprio significante. Ao evocar a lição de Saussure, Barthes reitera, então, que as várias tramas criadas pela linguagem podem ser amarradas agora pelo leitor, por sua posição de destaque diante do texto marcado pela “morte de seu autor”.

Desta forma, ao invés do sentido único atribuído pelo autor a partir de sua autoridade como criador de determinada obra, as diversas perspectivas de interpretação abertas manifestam-se na teia discursiva de inúmeras culturas: “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos de cultura” (BARTHES, p 62, 2004). A análise de Barthes consiste em enfatizar que o autor nada mais é que mais um leitor, que escreve através da experiência e contato de culturas já preexistentes.

[...] seu único poder está em mesclar escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas, quisera ele exprimir-se, pelo menos deveria saber que “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não é senão um dicionário composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras [...] (BARTHES, p 62, 2004).

Em suma, ao proclamar a morte do autor, Barthes rompe com a concepção de autoria romântica vinculada à interioridade de seu escritor dando um tiro de misericórdia no entendimento da obra literária como expressão subjetiva interligada à compreensão metafísica de origem, tal como a concepção de genialidade Schopenhauriana.

Ao proferir que o texto literário nada mais é que uma espécie de colcha de retalhos, Barthes compreende que quando se trata de escrever literatura, nenhuma ideia é oriunda da

originalidade do autor: “O escritor pode apenas imitar um gesto anterior, jamais original” (BARTHES, p 62, 2004).

Embora enfoque a autonomia da linguagem, Barthes entende que seu trabalho se completa na operação de leitura, pois é o leitor que reúne as multiplicidades emaranhadas na cultura, é sua leitura que completa e dá conta das arbitrariedades da linguagem. O leitor não é um mero decodificador do código linguístico e, por isso, não pode dar uma interpretação completa e única da obra, pois o que está em jogo é a viagem significativa proposta pela linguagem:

O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços do que é construído o escrito. (BARTHES, p 64, 2004).

É em virtude dessa concepção que Barthes decreta a morte do autor.

Desta forma entendemos que o crítico francês atinge de forma vigorosa o entendimento da ideia de autor como fundamento da origem da escrita. Contudo, para nosso argumento cabe observarmos que, ao caracterizar o autor como ‘imitador de um gesto anterior’, pode-se entender também que Barthes entende o autor como uma espécie de manipulador dos materiais da tradição.

Claro que o conceito atribuído por Barthes não é idêntico à noção de escrita não-criativa, pois ao designar a escritura como um texto repleto de citações, o teórico francês pretende mais desmistificar a figura do autor-criador e ampliar a autonomia do leitor na construção de interpretações sobre o texto. Nesta perspectiva, Barthes retoma uma concepção de autoria para qual o tema da originalidade, cunhado no século XVIII, não faz nenhum sentido. Barthes está pensando a morte do autor a partir de uma condição similar ao do copista que escreve seu texto sobre outros rastros de textos. A escrita não-criativa executa um outro movimento. Ainda que a apropriação implique em um certo ataque à noção de autoria como gênio da criação, gostaríamos de defender que tal procedimento reelabora a condição do autor. Ou seja, é aqui que Barthes pode nos oferecer o primeiro movimento favorável para pensarmos a escrita não criativa, pois, ao desestabilizar o entendimento moderno da figura do autor, Barthes amplia as possibilidades de compreensão sobre autoria, e desmistifica a ideia de criação oriunda de uma genialidade embasada na posição central que assume diante da obra, tal como nos parece presente também na ideia de escrita não-criativa.

Ao retratar a escritura como um tecido de citações, desmistificando a concepção de gênio original, Barthes traz à seara teórica outra maneira de conceber literatura, e entende que o escritor nada mais é que um apropriador, um indivíduo que junta outros textos de maneira peculiar, criando através da intertextualidade<sup>28</sup> um produto assinado.

O entendimento de Barthes em relação ao conceito de autoria encontrou eco no já célebre texto *O que é um Autor?* de Michel Foucault, fruto da palestra ministrada no *Collège de France*. Aí, Foucault entende que o tema não se esgotou e sugere que a morte do autor gera uma lacuna que precisa ser preenchida. A ideia de Foucault é explorar a ambigüidade, pois assevera que o nome de autor “ao mesmo tempo é indiferente e obrigatório” (FOUCAULT, p 264, 2009) e, por isso, compreende que descartá-lo não é algo tão simples.

Foucault entende que a morte não determina o desaparecimento da ideia de autoria, afinal, há um sujeito externo que tem direito de propriedade sobre aquilo que está escrito e que continua a dar sentido a um conjunto que denominamos obra.

Utilizando uma citação do conhecido escritor irlandês Samuel Beckett (“Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”) a fim de analisar o que Foucault chama de um “problema ético” dentro da escrita contemporânea, seu argumento chama a atenção para o fato de que o empenho tanto da crítica literária quanto da filosofia em apagar o autor, segundo sua análise, não é eficaz, já que não nos desembaraçamos tão facilmente da noção de autoria.

Desta forma, Foucault traz dois pontos essenciais que demonstram as concepções do apagamento do autor pelo pensamento moderno a fim de refletir as nuances e problemáticas que abrangem o tema: 1- a proeminência da linguagem (tal como afirmava Barthes), refletindo na “abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, p 268, 2009); 2 – a relação da escrita com a morte, pois, segundo Foucault, a escrita, que sempre se preocupou com a imortalidade do herói, agora solicita a morte de seu autor.

A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. Mas há outra coisa: essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve: através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular: a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência: é preciso que ele faça o papel do morto na escrita. Tudo isso já é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor.

---

<sup>28</sup>. Termo cunhado por Julia Kristeva, a intertextualidade parte da ideia de que todo texto atravessa outros textos, não há nenhuma produção que não esteja em diálogo com outras, todas elas partem de “um mosaico de citações”, pois todo escritor ao exercer sua pena resgata leituras: é a partir dessa biblioteca de memórias que elabora e constrói seus textos.

(FOUCAULT, p 269, 2009).

Segundo Foucault, esses temas, embora pareçam vencidos, não estão por completo esgotados. Para incitar a discussão em torno das problemáticas do conceito de autoria e das dificuldades de se dar ao autor o título de morto, Foucault lança mão de duas noções que ainda hoje são difíceis de delimitar: 1 – A noção de obra; 2 – A noção de escrita.

O que é uma obra? O que a classifica como obra de determinado escritor? Dentre os milhares de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? Essas perguntas iniciais trazidas por Foucault e as dificuldades de encontrar uma resposta para elas, resultam para o filósofo nos problemas similares aos encontrados sobre desaparecimento do autor, pois, por não existir uma teoria sobre a ideia de obra, algo que busque compreendê-la através de uma análise que trate da estrutura dessas qualificações, “A palavra obra e a unidade que ela designa são tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, p 270, 2009).

A segunda noção, que também mantém relação com a problemática ideia de morte do autor para Foucault, encontra-se na concepção de escritura. Para o filósofo francês, a proposta da crítica literária em dar ao texto, ao atribuir à linguagem, à sua *écriture*, estatuto de origem do sentido, aberto ao leitor, somente provoca a inversão da ordem transcendental e teológica, dando à linguagem o mesmo caráter sagrado atribuído ao autor anteriormente, pois, segundo Foucault nessa inversão não há nenhuma linha divisória de modo a modificar a maneira de funcionamento do pensamento pré-moderno:

Enfim, pensar a escrita como ausência não seria muito simplesmente repetir em termos transcendentais o princípio religioso da tradição simultaneamente inalterável e jamais realizada, e o princípio estético da sobrevivência da obra, de sua manutenção além da morte, e do seu excesso enigmático em relação ao autor? (FOUCAULT, p 271, 2006).

Através dessas problemáticas, Foucault questiona a relação do texto com o seu autor: não se trata de analisá-lo conforme ideias pré-modernas, mas de reconhecer que embora morto, esse sujeito ausente ainda está relacionado à obra que produz, criando assim uma outra relação autor – texto, aqui o sujeito autor não é a origem do texto, mas é ele quem exerce uma função conectada a ele.

Mas não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago

pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer. (FOUCAULT, p, 2009).

A função-autor nada mais é que uma análise de Foucault acerca da representação dessa personagem que varia de acordo com a história da cultura Ocidental. Assim como a definição de cultura, a noção de autoria também é histórica e varia. Ao se perguntar “O que é um autor?”. Desta forma, o esforço central de Foucault está em averiguar seu funcionamento em uma teia discursiva, “os locais onde sua função é exercida” (FOUCAULT, p1, 2009).

O filósofo pretende, a partir daí, analisar quatro eixos:

- 1 – O nome de autor: [...] impossibilidade de tratá-lo como um nome próprio comum.
- 2 – A relação de apropriação: qual é a natureza do *speech act* que permite dizer que há obra?
- 3 – A relação de atribuição: resultado de operação críticas e raramente justificadas.
- 4 – A posição do autor: posição do autor nos diferentes tipos de discursos.

Os três primeiros pontos de investigação são os que mais nos interessam para pensar a problematização do apagamento do autor em relação à escrita não criativa. Assim, faremos aqui uma apresentação de cada item a fim de entender como funciona a perspectiva do filósofo em torno dessa figura que tanto nos interessa.

Primeiramente, a abordagem de Foucault concentra-se sobre o nome de um autor. O que seria, então, esse nome? Evidentemente trata-se de um nome próprio, como qualquer outro nome, porém há nele uma categorização que nos impede de pensá-lo apenas como um nome comum que possui uma designação e uma descrição. Um exemplo: Meu nome é Débora, esse signo aponta para uma pessoa real - mulher branca oriunda de São Paulo, como também aponta uma descrição— aluna da pós-graduação. Mas, se, por exemplo, se descobrisse que não sou natural de São Paulo, mas de Salvador, tal descoberta não implicaria na mudança de designação de meu nome, que continuaria a ser Débora.

Mas se pensamos, por exemplo, na mesma dinâmica em relação a um nome de autor, as coisas se complicam. Qualquer indivíduo pode se chamar Mário, porém, quando falamos o escritor de *Macunaíma*, ou, um dos precursores do modernismo no Brasil, algo em torno desse nome se modifica, essa descrição concretiza um Mário específico a que estamos nos referindo.

Um nome de autor, portanto, aponta para um indivíduo ou para alguma “ligação específica” (FOUCAULT, p 272, 2009) e esse nome tem uma relação com o que nomeia, e, dessa forma, modifica o seu funcionamento. Assim, “A ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que ele nomeia não são isomorfias nem funcionam

da mesma maneira” (FOUCAULT, p 272, 2009). Para elucidar esta observação, Foucault afirma que “se descobro que Shakespeare não nasceu na casa que hoje se visita, eis que, evidentemente, não vai alterar o funcionamento do nome de autor”, pois ele continuará sendo o autor de *Hamlet* e outros Clássicos. No entanto, se fosse provado que Shakespeare não escreveu os seus Sonetos, mas ainda é classificado como autor das demais obras, o nome de autor aqui é de algum modo modificado.

O filósofo aprofunda ainda mais seu exemplo para concretizar a diferença entre o nome próprio e o nome de autor: “E se ficasse provado que Shakespeare escreveu *Organon* de Bacon? [...] eis um terceiro tipo de mudança que modifica inteiramente o nome de autor” (FOUCAULT, p. 273, 2009).

Assim, Foucault parece querer provar que há uma forte relação entre o nome do autor e aquilo que nomeia, pois se, afinal, Shakespeare não escreveu nenhum texto a que costumamos atribuir-lhe autoria, poderíamos ainda chamá-lo de autor? Ou ainda, esses textos ainda teriam o mesmo valor? Shakespeare continuaria sendo um grande nome da literatura Ocidental?

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou completo, que pode ser substituído por um pronome etc); ele exerce um papel em relação ao discurso assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (FOUCAULT, p 273, 2009)

Segundo Foucault, então, o nome do autor mantém uma função importante dentro da ordem do discurso, pois esse nome não indica apenas uma pessoa, designa também um papel a que atribuímos um determinado valor:

Enfim, o nome de autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa” ou “tal pessoa é autor disso” indica que esse discurso não é uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber certo Status. (FOUCAULT, p 273 e 274, 2009).

E, portanto, segundo Michel Foucault, o nome de autor não é apenas um desígnio que aponta para um sujeito real para fora do texto. Esse nome atravessa também o próprio texto, pois, é através dele que os textos se agrupam, circulam e adquirem prestígio em determinada cultura, a função-autor é, então, “a característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, p 274, 2009).

Sendo então a função-autor uma categoria que afeta o modo e o meio de circulação de

determinados textos, é preciso entender como e quando o nome de autor obteve importância na história do pensamento, e, sobretudo, de que maneira essa categorização tornou-se discursivamente diferente de outras.

Dessa maneira, Foucault discorre sobre a ideia de propriedade autoral. Segundo o filósofo, o momento em que se reivindicou o nome de autor foi determinante para a construção de uma categorização dessa personagem na cultura ocidental. Entretanto, Foucault observa que a responsabilidade sobre o texto e os direitos autorais surgiram com a finalidade de punir. “Os textos, os livros, os discursos começam a ter realmente autores [...] na medida que seus autores poderiam ser punidos, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (FOUCAULT, p 275, 2009).

Então, no fim do século XVIII para o início do século XIX, quando juridicamente o autor passou a ter direito de propriedade sobre seu texto, por meio do processo de editoração e dos direitos autorais, o recurso do texto transgressivo tornou-se um certo *modus operandi* do fazer literário.

Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o status que ele recebia re-encontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita que, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade (FOUCAULT, p 275, 2009).

Entretanto, para o filósofo, a função-autor não atua do mesmo modo em todos os discursos. No decorrer da história do pensamento a atribuição de um nome de autor em relação aos seus textos, obteve modificações expressivas. Em determinado período, textos que consideramos literários eram aceitos e postos em circulação (FOUCAULT, 2009) sem a necessidade de atribuição de um nome de autor. Em contrapartida,, durante a idade média, os textos científicos só obtinham reconhecimento quando carregavam o nome de um autor, pois era através dele que se atestava a legitimidade aos conteúdos.

Contudo, por volta do século XVII ou no XVIII, de modo inverso, os textos científicos já não mais exigiam o nome de autor, e quando solicitado, era no máximo, para denominar um teorema. Em contrapartida, o anonimato já não é tolerado nos discursos literários. Quando um texto aparece sem a referência autoral, nossa primeira reação é perguntar quem o escreveu, a função-autor aqui entra em operação, pois é através dela que conferimos certo *status* e valor ao referido texto:

O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da

maneira com que se responde, a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. (FOUCAULT, p 276, 2009).

A terceira característica da função-autor apontada por Foucault, diz respeito à concepção de atribuição. O que caracteriza um discurso portador da função-autor? Como se atribui um autor à sua obra? Diante dessa inquietação o filósofo nos responde “É o resultado de uma operação complexa que constrói certo ser de razão, tenta-se dar um *status* realista” (FOUCAULT, p 276, 2009), essa afirmativa de Foucault abrange a perspectiva do autor como uma unidade de escrita “dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam” (FOUCAULT, p. 276, 2009).

A indagação inicial de Foucault concentra-se em comentar que a crítica literária definiu a figura de autor similarmente à tradição cristã, imitando a maneira de inclusão e exclusão de um texto, baseada em uma fonte, uma origem: o autor. Desta forma, lê a obra *De viris illustribus* de São Jerônimo, como ponto de comparação. Segundo São Jerônimo, o nome de um autor não bastava para autenticar um texto, tendo em vista que vários indivíduos poderiam assumir o mesmo nome, assim sendo criou quatro critérios para identificar a relação do nome de autor sob a sua obra:

1 – se entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras (o autor é então definido como um certo nível constante de valor) ; 2 – Se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (O autor é então definido como um certo campo de coerência ou teórica); 3 – É preciso igualmente incluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão encontradas usualmente sob a pena do escritor (é o autor como unidade estilística); 4 – Devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores à morte do autor ( o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos). (FOUCAULT, p 277, 2009).

Assim sendo, Foucault compreende que a crítica literária moderna faz um movimento similar ao proposto por São Jerônimo em seu tratado: o autor é uma unidade que define a inclusão ou a exclusão de determinados textos ao que se denominam ‘obra’, os critérios de qualidades são medidos conforme a atribuição de unidade estilística do texto reconhecido como de determinado autor, tal perspectiva ameniza ainda certas contradições do texto, pois essas, pela própria ideia de congruência associada à obra, se resolvem, já que qualquer contraposição é excluída, assim como a autenticidade e a validade do texto estão designadas pela unidade estilística de um autor:

O autor, enfim, é um certo foco de expressão que sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos, etc. Os quatro critérios de autenticidade segundo São Jerônimo (critérios que parecem bastante insuficientes aos atuais exegetas), definem as quatro modalidades, segundo as quais a crítica moderna faz atuar a função autor (FOUCAULT, p 278, 2009).

Desta forma, Foucault afirma que a função-autor é constituída também dentro do texto de modo que sempre aponte para uma figura estabelecida como um eu. Entretanto, esse pronome que remete a um sujeito, “[...] jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita: mas a um *alter ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo de sua escrita” (FOUCAULT, p 278 e 279, 2009). Há, porém, outros *alter egos* apresentados em diferentes textos “O ego que fala no prefácio de um tratado de matemática – e que indica suas circunstâncias de composição – não é idêntico nem em sua posição nem em seu funcionamento àquele que fala no curso de uma demonstração e que aparece sob a forma do “Eu concluo” ou “Eu suponho” (FOUCAULT, p 279, 2009).

Sendo assim, Foucault conclui que embora haja outros traços que compõem a função autor, as características que apresenta durante a conferência para essa função, são:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, p 279 e 280, 2009).

Foucault faz menção ainda ao que chama de autores que foram criadores de discursividades. Segundo o filósofo, o que difere esses autores dos demais é o tratamento de temas que não são apenas abordados em seus escritos: eles são sempre revisitados e contrapostos; no sentido de que são autores de ideias, Marx não é simplesmente autor do manifesto comunista, como também Freud não o é em relação a *Traumdeutung*, “eles estabeleceram uma possibilidade infinita de discursos” (FOUCAULT, p 281, 2009), ou seja, através de seus pensamentos se devolveram outras ideias e outras possibilidades de leitura sobre os discursos que criaram.

[...] Quando falo de Marx ou de Freud como “instauradores de discursividade”, quero dizer que eles não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças. Abriram espaço

para outra coisa diferente deles e que, no entanto, parece ao que eles fundaram. (FOUCAULT, p 281 e 282, 2009).

Podemos observar então, que o que instiga a conferência de Foucault é a reflexão sobre a ideia do apagamento do autor. Sua função-autor também desmistifica a noção de escritor como fundador e origem do texto, da criação, porém o movimento é outro. Como já dito, Barthes mata o autor para colocar em seu lugar o poder da escritura. A função-autor, tal como descrita por Foucault, demonstra como é difícil esse apagamento. Ao caracterizar o autor como um sujeito emaranhado nas teias discursivas que variam de acordo com a história cultural, o filósofo nos apresenta o problema de aprender a lidar com a categoria do autor. Portanto, concebemos que ambos pensadores rejeitam a figura do autor como gênio, o autor como origem. Considerando esses dois ensaios como uma base para a reflexão sobre o apagamento da condição do autor na contemporaneidade, não podemos deixar de perceber o quanto essa figura é ainda hoje emblemática.

Para ilustrar a consideração apresentada acima, comentarei brevemente uma situação que ocorreu no Brasil no ano de 2013 sobre o uso de um aplicativo da internet. O caderno *Prosa & Verso* do jornal *O globo* publicou um artigo chamado ‘literatura do acaso: as experiências com o *What would I say*’. Escrito pelo jornalista e também escritor de literatura brasileira contemporânea Bolívar Torres, o artigo traz a discussão sobre o uso do *bot*<sup>29</sup> na produção literária contemporânea e a reflexão sobre as concepções já inscritas no campo literário como identidade autoral e escrita literária. O aplicativo que escreve frases a partir da escolha aleatória de palavras retiradas do nosso histórico de conversas e postagens do *facebook*, foi nesse mesmo ano experimentado por diversos autores. Angélica Freitas, já apresentada no primeiro capítulo dessa dissertação, experimentou um desses aplicativos e criou uma poesia através do *poetweet*<sup>30</sup>:

**Bem ~bem~ mas realmente**

<3 mas que trabalhadeira :)  
 + desprezo da classe artística.  
 Próximo cd da grande cida moreira?  
 Farófica e a encheção lingüística.  
 .  
 Arte. tema para um próximo café.  
 Ops, o arquivo não está mais lá  
 Sobre a organização da arca de noé

<sup>29</sup>Bot é um sinônimo para o nome de aplicativo.

<sup>30</sup>Aplicativo similar ao What Would I say, porém seu propósito é transformar frases aleatórias do twitter já em poesia. Nele, por exemplo, pode-se escolher o tipo de poema que você queira que o aplicativo crie, pode ser um soneto, um rondel ou um Indriso, após a escolha o bot literalmente faz uma poesia através do sorteio das publicações do twitter.

Amor, as batata já tá.  
 .  
 Ter ficado linda a capivarinha!  
 Aerossol na mochila? é terrorismo?  
 Croassã 1 x 0 coxinha  
 Estou no epicentro do hipsterismo!  
 Muita coisa nesta vida minha  
 (FREITAS, 2013, online)

Para o professor Frederico Coelho (PUC – Rio), o uso desses aplicativos ecoa duas circunstâncias que “captam o momento atual” (COELHO, 2013 on-line) a primeira é o esvaziamento do autor, pois entende que o bot escreve novas sentenças a partir do que o autor já escreveu - sem que ele tenha construído o texto; a segunda, reconhece o uso do aplicativo como um remix, o ‘recorta e cola’ que remete ao poema dadaísta do início do século XX.

No bot, as palavras são suas, mas não é você que está construindo um discurso [...] A máquina cria jogos de palavras insanos, faz inversão de adjetivos. Mesmo assim, as frases geradas são, às vezes, de uma assustadora precisão. (COELHO, 2013, on-line).

A criação de poemas por meio do aplicativo é uma evidência do apagamento autoral. O autor desses produtos criados pela ferramenta é responsável pelas palavras ali inseridas: Angélica Freitas é autora do poema “Bem~bem~mas realmente”, mas a seleção, o aleatório e o acaso da escolha, é realizado por um robô. Até que ponto, então, podemos considerar que há alguma espécie de eu-lírico, em um poema como o apresentado por Angélica Freitas? Esse eu lírico é relativo a quem? Enfim, onde está a autoria da obra?

O poema “Bem~bem~mas realmente” representa um eco da própria voz de Freitas: afinal, as palavras são dela. Mas qual o papel do aplicativo nessa “criação”?

A questão é ainda mais pertinente quando se trata de produtos que literalmente copiam outros trechos como acontece com a escrita não criativa.

Nesses casos, quando um autor utiliza palavras, frases e até mesmo trechos inteiros de textos alheios, textos que não foram escritos pelo “autor”, a noção de autoria é abalada? Ainda pode ser considerada? Ele continua sendo um autor, afinal?

Aqui, a crítica norte-americana Marjorie Perloff pode nos ajudar já que lança mão de um termo que reflete sobre uma nova configuração da condição do autor no contemporâneo: o gênio não-original.

### 3.3 – A concepção de gênio não original

Termo criado por Marjorie Perloff, gênio não original, é uma outra maneira de conceber

a autoria no século XXI. Após os impactos da produção artística no início do século XX, com objetos que partem da apropriação para elaboração de projetos artísticos, a crítica literária norte americana tenta apreender um conceito de genialidade desprendida da capacidade de criação original. Partindo da análise do conceituado poema *The Waste Land* de T. S. Eliot, Perloff busca argumentar que já no século XX há produções literárias que fazem uso do recorte e cole.

Através de ensaios que buscam analisar “alguns exemplares cruciais que poderíamos chamar de poesia por outros métodos” (p. 13, 2013), no livro, *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, Perloff dispõem um capítulo para análise de cada experimento literário que apresente essas características pouco usuais no campo da literatura. Analisando obras como *Passagens* de Walter Benjamin e *Traffic* de Kenneth Goldsmith, sua pretensão é demonstrar que há uma diferença substancial na especificidade desses textos “excêntricos”. A proposição central do livro de Perloff é entender como a internet e a troca de dados afetou a escrita contemporânea:

A revolução que logo ocorreu não foi a de escrever para a tela do computador, mas sim, a de escrever num ambiente de *hiperinformação*, um ambiente, aliás, em que todos são autores [...] Nesse clima, o que Hart Crane chamou de a “palavra cognata” do poeta passa a ficar em segundo plano para aquilo que pode ser feito com as palavras dos outros – como palavras e frases já existentes podem ser enquadradas, recicladas, apropriadas. A poesia do ano de 2010 é, portanto, curiosamente distinta da de 1990, por mais que os seus autores permaneçam os mesmos. (PERLOFF, p 11 e 12, 2013).

As escolhas de Perloff, os autores e obras comentados, parecem querer montar um cânone que abarque as primeiras produções literárias embasadas no procedimento do recorte e cole, demonstrando suas modificações ao longo do século XX e início do século XXI. Para tanto, inicia a leitura sobre o renomado poema *The Waste Land* de T. S. Eliot. Para Marjorie Perloff, esse poema apresenta uma condição irônica, pois muitos críticos concordam que *The Waste Land* é a poesia que “mais conseguiu dar os seus leitores ‘a satisfação que queremos da poesia’ ” (PERLOFF, p 2, 2013) ou seja, embora seja costurado por citações, o poema é dentro dos padrões tradicionais de análise o que mais apresenta questões pertinentes ao que se pretende enquanto subjetividade poética. Segundo Perloff, *The Waste Land*, Eliot expressa com muita eficácia as questões da individualidade de um sujeito que entra em conflito com os resultados da barbárie da Primeira Guerra Mundial.

No entanto, há críticos que veem no uso das citações, seguidas de longas explicações no rodapé, um defeito do poema, como o crítico literário Edgell Rickword que o desqualifica por alegar que a técnica do recorta e cola é um empecilho para o leitor atingir as emoções do eu-

lírico:

“Ele conduz um *espetáculo de lanterna mágica*; mas, sendo reservado demais para expor em público as impressões marcadas em sua própria alma pela jornada da terra devastada, ele emprega os slides feitos pelos outros, indicando com um toque, a diferença entre a sua ação e a deles” (RICKWORD *Apud* PERLOFF, p 24, 2013).

A principal acusação de Rickword está unicamente centrada no uso da citação. Essa observação demonstra que os valores da crítica de Rickword estão embasados em uma concepção mais tradicional de poesia, oriunda do romantismo, a qual a verdadeira poesia deve ser centrada no sujeito lírico que exprime seus sentimentos. Sendo assim, somente a individualidade, o poeta portador do olho cósmico, que através de suas próprias palavras pode expressar seu sentimento no mundo, configuram a excelência da poesia.

Segundo Marjorie Perloff, o comentário de Rickword é um bom exemplo para pensar o uso da citação incorporado à criação literária:

A acusação básica de Rickword é bastante clara: a *citação*, em especial a citação que deriva de outros autores, mina e destrói a própria essência da poesia, que é (ou deveria ser) a expressão da emoção pessoal – a emoção expressa, é claro, nas *próprias palavras* do poeta, inventadas para esse exato propósito. (PERLOFF, p 25, 2013).

Após as críticas, Egell Rickword ainda aposta que Eliot iria “logo ‘recuperar-se’ de seu ‘experimento’ ambicioso” (RICKWORD *apud* Perloff, p 25, 2013). Como observa Perloff, ou por ironia da história da literatura, ou por dar ouvido aos críticos da época, T. S. Eliot nunca mais utilizou citações em seu trabalho poético, mas *The Waste Land* continuou a ser apontado como o poema mais importante do autor.

A crítica sobre o poema de Eliot é o mote para pensarmos sobre a condição não só da poesia, mas do fazer literário nos dias atuais. Ainda que essas observações acerca de *The Waste Land* tenham sido pronunciadas no início do século XX, é inegável dizer que tais concepções, mesmo após as teorias desconstrutivistas, continuam atuais, pois a ideia de genialidade e originalidade ainda são, mesmo que subliminarmente, importante para a criação do texto literário. Claro, não queremos aqui generalizar o estado da crítica e nem dizer que há no campo uma proliferação dessas ideias, mas o fato é que quando se trata de valor literário, essas concepções ainda são muito requisitadas e aplicadas.

Após a repercussão dos textos de Barthes e Foucault, as correntes pós-modernistas concentraram-se em desdobrar essas análises e entendem que o sujeito do final do século já não pode ser retratado de maneira centrada e individualizada. No mundo globalizado, e após o boom

da troca de informações, culturas que dialogam, se afetam e sofrem, dessa maneira, certas modificações, já não podem ser entendidas como puras, próprias, etc. Até mesmo o conceito de nacionalidade, tão caro à Literatura, é repensado: no mundo onde as trocas são infinitas, nenhum sujeito é configurado em uma identidade cultural, ele é recomposto por todas as possibilidades que essas trocas oferecem.

Sendo assim, então, a concepção de genialidade mais uma vez é questionada. Segundo Perloff, a guinada historicista das teorias pós-modernas se preocupa menos com o sujeito que fala nos “interstícios” do texto, do que com as diferenças entre o sujeito moderno e as necessidades pós-modernas. Para tal conclusão, Perloff analisa as ideias trazidas por Frederic Jameson em seu livro *Postmodernismo* “A nova ordem não precisa mais de profetas e videntes do tipo carismático e do alto modernismo [...] Tais figuras não mais detêm qualquer encanto ou mágica para os assuntos de uma era corporativa, coletivizada, pós-individualizada” (JAMESON *apud* PERLOFF, p 51, 2013). Neste sentido, Marjorie Perloff entende que ainda que haja um esforço da corrente pós-modernista para reavaliar a figura do gênio, essas propostas apenas demonstram certa indiferença à genialidade e não propõem uma análise mais contundente sobre a autoria na era pós-moderna. A intenção historicista do pós-modernismo não se concentra em analisar os produtos de sua época, mas em fazer o que nomeia uma espécie de “dialética negativa”: para apontar as diferenças históricas de cada momento. Nenhuma obra, segundo essa perspectiva, é “alguma visão do futuro ou do novo, mas, em vez disso, a convicção profunda de que certas formas e expressões, procedimentos e técnicas, não podem mais ser usadas” (JAMESON *apud* Perloff, p 52, 2013).

Desta forma, Marjorie Perloff apela para a necessidade de pensar sobre um *inventio* da produção contemporânea que está embasada na técnica de texto conceitual. Nesse momento, então, Perloff defende abertamente que a *inventio* do novo século está calcada sobre a não originalidade, “ou pelo menos não na originalidade no sentido comum – isso não quer dizer que não haja um gênio em jogo” (PERLOFF, 2013, p. 54). Ou seja, apesar de a era atual não clamar pela originalidade nos moldes românticos, isso não quer dizer que não produza um material inovador valendo-se de procedimentos como os de recorte e cole, pois, segundo a crítica, é possível entender que o jogo da criação parte ainda de um gênio, mas de um gênio que não brada pela originalidade.

A observação central de Perloff sobre uma nova concepção para a ideia de gênio, nos demonstra que seu esforço aqui não é atribuir um apagamento total da figura do autor, mas dar um outro papel a essa figura que permita a valoração de seu trabalho enquanto criador no século

XXI. O gênio não original, é, portanto, uma espécie de autor que cria através do que recicla, e essa nova modalidade autoral não é não original, já que o gênio não original não cria, mas recria.

A palavra gênio que se manteve tão atrelada à inspiração, como sugerido por Schopenhauer, também evoca outra significação: a do indivíduo que possui extraordinária capacidade intelectual, extremamente criativa e talentosa<sup>31</sup>. Dizer que há um gênio não original é entender que esse gênio é um criador que não utiliza nada de original, já que lida com a cópia. Sendo assim, a concepção gênio não original é muito conveniente. Desta forma, entendemos que o esforço de Perloff para entender o autor de escrita não criativa como um gênio não original, atribui a autoria uma consideração importante dentro do campo literário – dá a ela um espaço, entendendo-a em suas particularidades.

Como vimos brevemente no capítulo primeiro dessa dissertação, podemos observar que ainda que timidamente, a ideia de gênio não original tem ocupado um espaço considerável no campo literário brasileiro. Os objetos publicados por Verônica Stigger e Angélica Freitas não só dão conta do termo como também modificam a concepção de subjetividade do fazer literário.

Tanto as poesias de Freitas, quanto o projeto de Verônica Stigger, demonstram uma espécie de voz autoral a partir das escolhas de disposição desses objetos. Se a condição da autoria foi esvaziada pelas tentativas teóricas que mencionamos acima, como pensar produções como as de Freitas e Stigger? Elas reafirmam ou sugerem que repensemos a morte do autor?

---

<sup>31</sup>Verbete retirado do Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa/ Caldas Aulete. Rio de Janeiro; Lexikon, 2009.

#### 4. AS AMBIGUIDADES DA CONDIÇÃO DO AUTOR NO SÉCULO XXI

No capítulo dois observamos que a ideia de autoria não é um termo transhistórico, pois varia de acordo com as transformações histórico-culturais de determinada época. Desta forma, entendemos que a ideia de autor romântico, inaugurada no século XVIII, embasada na concepção de genialidade, sofreu importantes modificações ao longo do século XX. Depois de sua morte, proclamada por Barthes, que transfere a importância do autor ao texto, o conceito de autoria obteve uma outra problematização em Foucault que nos demonstra a dificuldade de descartar a importância do autor, já que a autoria exerce uma função dentro da cadeia de discursos.

Neste sentido, compreendemos que não há uma única maneira de conceber a autoria. Sendo assim, a fim de refletir acerca da ideia de autor no contemporâneo, nos deparamos com a concepção de gênio não original, de Marjorie Perloff, que possibilita uma definição de autoria não mais calcada em criações originais, e nos demonstra que é possível falar de autoria a partir da técnica do recorte e cole, pois, entende que a criação para estes projetos está dentro da habilidade da seleção, disposição e montagem desses textos.

O gênio não original de que fala Perloff leva-nos a considerar a condição do autor no contemporâneo. Ao manipular materiais já existentes, o “gênio não-original”, não repete simplesmente o já feito, mas “monta” um novo texto. Segundo o crítico de arte Nicolas Bourriaud, a produção não depende mais da elaboração artística que se origina da manipulação da matéria bruta das artes (a linguagem, a tinta, o mármore, mas de uma outra ideia de criação que recoloca em uso materiais já em circulação).

É importante ressaltarmos que compreendemos que o processo de manipulação e disposição dos materiais copiados e colados pode ser uma espécie de voz autoral para o escritor de escrita não criativa, nos arriscando então a dar preenchimento a esse espaço vazio, tanto destacado pela crítica tradicional em relação ao processo de autoria remixada. Portanto, nossa perspectiva sobre a escrita não criativa entende que ela possibilita uma outra maneira de compreender autoria – gênio não original – e dá ao escritor autoridade para escrever e inscrever seu nome de autor ao lidar com esse novo tipo de criação.

Se, em princípio, a noção de gênio não original parece esvaziar a própria noção de autoria moderna, também é possível ver aí uma outra configuração para o papel do autor no contemporâneo.

Dentre os materiais aqui analisados, um dos projetos de escrita não criativa que mais nos chamou a atenção, foi o blog “Mixlit: o Dj da Literatura” de Leonardo Villa Forte<sup>32</sup>. O autor surgiu no campo literário brasileiro como um representante da escrita não-criativa, já publicou dois livros pela editora oito e meio e executou o projeto “Paginário”.

Parece-nos que as iniciativas de Villa-Forte ajudam-nos a refletir sobre o que consideramos a condição ambígua da autoria no contemporâneo. Como condição ambígua referimo-nos ao fato de que é possível pensar em um esvaziamento de criador para o autor da escrita não criativa, também é verdade que se lançando.. a essa iniciativa, o autor assegura um lugar no campo literário.

Nesse sentido, a trajetória de Villa-Forte é exemplar, como veremos mais adiante.

#### 4.1– O retorno do autor

No artigo intitulado *O Retorno do autor: relatos de e sobre escritores contemporâneos*, Ana Claudia Coutinho Viegas também compreende que a ideia de autor como origem perdeu sua validade após as discussões acerca do seu apagamento em Barthes e Foucault. No intuito de refletir sobre o escritor contemporâneo, Viegas retoma a conhecida fala de Beckett proclamada por Foucault em sua conferência “Que Importa quem fala” e interroga se a emergência dessa indiferença, proposta pelo filósofo, encontra algum eco na literatura contemporânea.

Apesar do desejo Foucaultiano de ver essas indagações substituídas pelo “rumor de uma indiferença: ‘Que importa quem fala’ a figura do autor nunca deixou de rondar a noção de obra. [...] O próprio Barthes, ao mesmo tempo em que assinala ‘a morte do autor, reconhece sua permanência “nos manuais de história literária, biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra. Assistimos hoje “um retorno do autor”, não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático. (VIEGAS, p 15, 2007).

Com efeito, mesmo Barthes observando a ‘permanência do autor’ em relação a sua obra, acreditamos que nem mesmo ele ou sequer Foucault poderiam imaginar o quanto a figura do autor poderia estar presente nos dias atuais. Há feiras literárias que apelam integralmente à figura autoral, como exemplo a FLIP – Festa Literária de Paraty que acontece anualmente no

---

<sup>32</sup> Blog Mixlit: O dj da literatura - <https://mixlit.wordpress.com/> - Os projetos de escrita não-criativa serão melhor discutidos adiante no item 4.2 desta dissertação

estado do Rio de Janeiro, tendo como temática a homenagem sobre determinado autor<sup>33</sup>. Podemos encontrar autores divulgando suas obras em programas de televisão, entrevistas em diversos meios, tanto os impressos quanto os on-line, e há, ainda o fenômeno das redes sociais que hoje é responsável não só pela divulgação da obra do autor como também pela possibilidade dele executar sua autopromoção sem a dependência de grandes editoras. O autor hoje não só retornou como está mais vivo do que nunca, cada vez mais cresce o interesse sobre sua figura, graças à internet que facilita a interação e integração com e um público.

Contudo, antes de prosseguirmos, é significativo destacar que a ideia de retorno do autor trazida por Viegas se concentra em analisar produtos literários enquadrados dentro da definição de autoficção<sup>34</sup>. A intenção da autora está em refletir acerca dos limites da autobiografia e autoficção no intuito de entender a presença do autor dentro do texto que se diz literário e parece promover uma enorme confusão entre as fronteiras da ficção e realidade. Sendo assim, então, tomamos emprestado a ideia de retorno do autor pensada por Viegas em relação aos textos autoficcionais a fim de refletir acerca do autor como personagem público midiático, definição essa que mais nos interessa para a análise aqui proposta.

A figura do autor como sujeito midiático foi destacada por Viegas a partir da discussão sobre pacto autobiográfico desenvolvida pelo conhecido crítico francês Phillippe Lejeune, em um dos capítulos do livro *O Pacto autobiográfico: De Rousseau à internet*, em “A imagem do autor na mídia”. Aí, Lejeune dedica-se a analisar a maneira como o autor se reconfigurou na contemporaneidade. Para tanto busca traçar um breve histórico da relação do autor com a obra considerando o universo midiático. Como já pontuamos nessa dissertação, é visível que a expansão da tecnologia proporcionou significativas mudanças culturais, com essas modificações a própria ideia de sujeito moderno se modificou. Se, como afirma Foucault, a função-autor é “apenas uma das modificações de sujeito” (*apud* VIEGAS, p 15, 2007), como podemos entender, então, a “função-autor” exercida na contemporaneidade?

Nos dias atuais, a reflexão sobre a condição de autoria parece encontrar cada vez mais complexidade. Um ponto que não podemos deixar de visualizar é que a atuação midiática do escritor tem se tornado bastante comum. Segundo Ana Claudia Viegas, o autor contemporâneo já não executa uma performance que, como sugerida por Barthes, se estabelecia apenas no seu texto escrito, Viegas observa que

---

<sup>33</sup> Em 2016, por exemplo, a autora homenageada foi Ana Cristina Cesar.

<sup>34</sup> Autoficção é uma definição para textos literários que transbordam os limites entre autobiografia e ficção, impossibilitando, assim, a garantia sobre o que é real e o que não real no texto apresentado.

No contexto da cultura midiática, entretanto, essas performances não se limitam ao ato de escrever, de modo que, ao lermos um texto não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na internet. A obsessão contemporânea da *presença* nos afasta da concepção barthesiana desse autor como ‘um ser de papel’ (VIEGAS, p 18, 2007)

No Brasil podemos observar esse quadro sem muito esforço, pois nos deparamos com cada vez maior frequência o rosto de autor em programas televisivos, fotos em entrevistas de revista de variedade ou jornais, em matérias sobre lançamento de livros, ou mesmo em feiras literárias. Estes encontros cada vez mais comuns do autor na mídia aparentemente modificam o funcionamento da ideia de autor, que como bem observa Viegas, já não se apresenta apenas como “um sujeito de papel”<sup>35</sup>.

O autor inserido na cultura midiática, segundo Lejeune, apresenta uma espécie de inversão da relação do autor com o público leitor: não é mais a obra que desperta a curiosidade pelo autor, mas pelo contrário, é a performance do autor na mídia que desperta o interesse pela sua obra.

Na televisão, enfim, voz e imagem se reuniram. Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo. Se ainda restar algo a ser imaginado, será, paradoxalmente, o que ele terá escrito (LEJEUNE, p 227 e 228, 2014)

Antes da ascensão das mídias o interesse pela figura do autor se dava inicialmente a partir do contato com seu texto literário, lia-se primeiro sua obra para então construir uma imagem do autor, ao menos, era através de seu texto que as perguntas em torno de sua figura eram construídas. Com a expansão televisiva e a aparição de programas que dedicam parte de sua programação a divulgar artes e literatura, a imagem do escritor começa a ser ponto inicial de atenção, temos acesso primeiramente a sua figura para posteriormente acessarmos seu texto. “O autor hoje deve antecipar o que era antes da mídia audiovisual, apenas um efeito *posteriori*. Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que antes era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele” (LEJEUNE, p 233, 2014). O autor, então, segundo Lejeune, deve encenar o próprio livro, no sentido de ser ele o responsável a conquistar o desejo e o interesse do leitor pelo seu livro.

Desta forma, podemos observar, como Foucault já o fazia em relação à modernidade,

---

<sup>35</sup> Como observarmos em Barthes, a morte do autor caracteriza-se por desvincular o texto de qualquer origem, não há uma figura que anteceda a obra e nem seja “maior” que ela “o tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, p 61, 2004), ou seja, o escritor moderno aparece de modo ‘virtual’ em seu texto “algo como *Eu declaro* dos reis ou o *Eu canto* dos poetas mais antigos (BARTHES, p 61, 2004), como um sujeito de papel.

que na esfera da cultura contemporânea, o anonimato já não é mais permitido ao escritor, sua imagem, seu corpo, estão cada vez mais presentes na mídia. Portanto, quando se pensa em autoria nos dias atuais, a ideia de morte parece cada vez mais distante.

Na nossa era digital, o autor pode também trabalhar ativamente na sua autopromoção, sem depender de grandes mídias ou articulações editoriais para destacar-se no campo e assim, angariar leitores. Nos dias atuais contamos com a disposição de redes sociais que são veículos facilitadores de divulgação do autor, de sua obra e de suas atividades. O *facebook* pode se tornar a porta de entrada para a conquista de contratos com editoras, convites para entrevistas etc, e é através dele que se pode também criar uma rede de trocas onde se estabelece com mais facilidade o contato direto entre o jovem autor e o autor que já está em circulação no campo. Se no século XVIII as trocas entre os pares se davam em grandes salões, nos dias atuais essas trocas são efetuadas pela rapidez da esfera digital:

[...] ênfase o papel dos blogs de escritores na vida literária contemporânea, considerando seus diferentes usos: estratégia de inserção no circuito artístico-literário, oficina criativa, vitrine de sua produção escrita tanto para editores como público leitor em geral, espaço de interação com o leitor, meio de divulgação de suas obras impressas, diálogo entre pares [...] (VIEGAS, p 25, 2007)

A construção de um nome de autor hoje depende de como são suas articulações dentro da rede. Vivemos na era dos *likes*, dos compartilhamentos e da promoção da imagem, o que confirma, então, com veemência a especulação de Lejeune sobre a ordem de interesse do leitor sobre o autor.

Desta forma, levando em consideração a ideia de retorno do autor, nossa intenção aqui é analisar a condição ambígua que parece se apresentar para o caso do autor Leonardo Villa-Forte, destacando que sua inserção no universo midiático se deu através do blog *Mixlit: O dj da literatura* que se concentrava em produções de escrita recreativa. Acreditamos que o procedimento utilizado no blog e no projeto *Paginário* apontam para uma possível morte do autor (pelo menos na acepção romântica e moderna), mas as iniciativas, a opção pela escrita não-criativa, também é responsável pela promoção de seu nome de autor no campo literário.

#### 4.2 – O Remix literário de Leonardo Villa-Forte

Um exemplo significativo para ilustrar tal conceito e ainda trazer a discussão sobre o conciliamento da escrita com as práticas atuais da *web* é o projeto “Mixlit: O Dj da Literatura”, do autor brasileiro Leonardo Villa-Forte. Inicialmente veiculado na plataforma on-line, em um

blog, trata-se de um projeto inspirado na técnica de *sampler*<sup>36</sup>, recurso de edição e seleção de músicas utilizado por Djs, que resulta na composição de uma nova música a partir de fragmentos de outras. A proposta do autor consistiu em fazer o mesmo, mas no universo literário: costurar trechos de variados escritores para criar uma nova história. Segundo Villa-Forte, a ideia surgiu no momento em que lia cerca de 10 livros em conjunto, quando percebeu que alguns fragmentos de um livro, poderiam ter ligação com fragmentos de outros. Foi então, que teve a ideia de construir um blog na internet para publicar seus textos a partir da apropriação de excertos de textos literários alheios.

O *MixLit 68 - Figura 4* nos apresenta o panorama da criação através do recorte e cole que transforma a junção de fragmentos em um novo texto. Por meio de trechos de variados romances, Villa-Forte constrói um pequeno conto, em primeira pessoa, em que o personagem narrador lamenta o fim de um relacionamento. A montagem, que exhibe excertos retirados das narrativas apresentadas como nota de rodapé, apontam para uma construção coerente e lógica de uma cena que através das palavras do narrador, questiona a brevidade da vida e das relações. Embora traga a referência de onde retirou cada passagem, quando analisamos o Mixlit através da lógica da escrita não criativa, entendemos que a relevância de cada uma delas não se torna importante para a direção da leitura desta pequena história, podemos lê-lo sem aludir à sua filiação, afinal, a origem de cada excerto não interfere em sua interpretação. Se acaso não houvesse as referências indicadas, um leitor mais atento poderia identificar as fontes, e até mesmo criar um vínculo entre elas para a interpretação de leitura, mas este caminho não é obrigatório quando se trata de escrita não-criativa. O uso de um trecho do clássico de Kafka tem o mesmo propósito que o fragmento do romance do gaúcho *Paulo Scott* formar um texto coerente que soe literário, ou seja, o uso de um excerto do conto *A próxima Aldeia* de Kafka não tem mais valor do que os demais por ser uma obra canônica.

---

<sup>36</sup>Equipamento parecido com um teclado onde se gravam pedaços de músicas que são reproduzidas através do toque de cada tecla que corresponde aos trechos gravados. A construção remixada é feita através da manipulação, assim como um violão que tem cada acorde em determinada casa, o *sampler* oferece ao DJ trechos que foram previamente gravados, programados, através do acionamento de suas respectivas teclas.

7  
SET

## MixLit 68: Os espaços

Posted by mixlitter in Danielle SCHLOSSAREK, Dash SHAW, Franz KAFKA, Laura ERBER, ONDJAKI, Paulo SCOTT, Saul BELLOW, Waltercio CALDAS. [1 Comentário](#)

Ela, prazerosa, no esplendor do seu sorriso<sup>1</sup> costumava dizer: “A vida é espantosamente curta.”<sup>2</sup> Você chegou a tempo de eu perceber que não deveria desistir.<sup>3</sup>

Não deu certo.<sup>4</sup>

Senti que estávamos separados não há três meses, mas há três anos. Pensei em como seria difícil conhecer outra pessoa, descobrir outro corpo, sem brotoejas na nuca, sem cicatriz na perna, sem manchas de sol nas costas, sem calos nos dedos.<sup>5</sup>

As pessoas separam, seguem sua vida, se mudam.<sup>6</sup> As mulheres deixam de amar.<sup>7</sup> Uma coisa que eu não aprenderia nunca.<sup>8</sup>

Pelo menos estou tentando resolver isso...<sup>9</sup>

Dar nomes para o espaço entre as coisas.<sup>10</sup>

Estou tentando!<sup>11</sup>

<sup>1</sup> ONDJAKI. *E se amanhã o medo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010, p.73.

<sup>2</sup> Franz KAFKA. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.40.

<sup>3</sup> Paulo SCOTT. *Habitante irreal*. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2011, p.215.

<sup>4</sup> Saul BELLOW. *Herzog*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.67.

<sup>5</sup> Danielle SCHLOSSAREK. *Irene na multidão*. Rio de Janeiro: Oito e meio, 2013, p.19.

<sup>6</sup> Dash SHAW. *Umbigo sem fundo*. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, sem número de página, início da “Parte 2”.

<sup>7</sup> Saul BELLOW. *Idem*, p.65.

<sup>8</sup> Laura ERBER. *Esquilos de Pavlov*. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2013, p.113.

<sup>9</sup> Dash SHAW. *Idem*.

<sup>10</sup> Waltercio CALDAS. *Manual da ciência popular*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, página sem número, seção “21 – A estória da arte”.

<sup>11</sup> Dash SHAW. *Idem*, página seguinte à usada anteriormente.

MixLit  
Compartilhe:

Figura 4 - Mixlit 68: Os espaços. Fonte: Blog Mixlit O Dj da Literatura (online, 2014).

5  
OUT

## MixLit 56: Em casa

Posted by mixlitter in Adriana LUNARDI, Angela SOMMER-BODENBURG, Azar NAFISI, Bernardo AJZENBERG, Cristovão TEZZA, Daniel DEFOE, Dorothy PARKER, Franz KAFKA, Hermann BROCK, Lygia FAGUNDES TELLES, Marcelino FREIRE, Orhan PAMUK. [2 Comentários](#)

Quando Anton acordou, o cheiro do almoço já se espalhava pela casa inteira. Farejou: tinha torta no forno!<sup>1</sup> Levantou-se, calçou as sandálias de couro e se arrastou até a cozinha<sup>2</sup>. Sobre a mesa jaziam os restos do café da manhã, do qual não parecia ter sido consumida muita coisa<sup>3</sup>. O pai estava sentado<sup>4</sup>, o copo de vinho à mão<sup>5</sup>.



– Dê só uma olhada – ele pediu, com<sup>6</sup> a expressão fatigada e triste de um ator que já está farto de representar<sup>7</sup>.

Depois de<sup>8</sup> Anton<sup>9</sup> atacar um tomate cereja que ficava continuamente deslizando do seu garfo<sup>10</sup>, o velho<sup>11</sup> murmurou:

– Cão, cão, falta à sua palavra<sup>12</sup>. Tens de mendigar o teu pão<sup>13</sup>.

Conheço um lugar melhor para fazer isso<sup>14</sup>.

Por um momento, Anton ficou indeciso<sup>15</sup>. Repuxou o canto da boca e sorriu<sup>16</sup>.

– Eu... vou dormir. – disse<sup>17</sup>.

– Que palhaçada é esta?<sup>18</sup> – falou<sup>19</sup> o pai<sup>20</sup> – Já não há erros; você cometeu todos eles<sup>21</sup> – e não pôde ver como Anton tinha ficado vermelho<sup>22</sup>.

<sup>1</sup> Angela SOMMER-BODENBURG. *O pequeno vampiro*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.44.

<sup>2</sup> Bernardo AJZENBERG. *Olhos secos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p.122.

<sup>3</sup> Franz KAFKA. *O veredicto/Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.15.

<sup>4</sup> Franz KAFKA. *Idem*.

<sup>5</sup> Cristovão TEZZA. *Um erro emocional*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p.89.

<sup>6</sup> Orhan PAMUK. *A mala do meu pai*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.9.

<sup>7</sup> Lygia FAGUNDES TELLES. *Apenas um saxofone*. Em: *Liberdade até agora*. Organização de Márcio Debellian e Eduardo Coelho. Rio de Janeiro: Móbile, 2011, p.149.

<sup>8</sup> Azur **MixLit** *Lendo Lolita em Teerã*. Tradução de Fernando Esteves. Rio de Janeiro: Record, 2011, p.111.

Crie um website ou blog gra

Figura 5 - Mixlit 56: Em Casa. Fonte: Mixlit: O Dj da Literatura (Online, 2014).

Villa-Forte também experimentou montar Mixlits em forma de poesia. Apesar de não ser o gênero com muitas composições em seu blog, as poesias de Villa-Forte, criadas através de fragmentos de outras poesias, conduzem a uma imagem poética que apresenta um eu-lírico que manifesta tantas subjetividades quantas existam nos fragmentos desprendidos de suas fontes.

14  
JUN

## MixLit 16: Repercussão no infinito

Posted by mixlitter in Ana Cristina CÉSAR, Armando FREITAS FILHO, Cecília MEIRELES, Federico GARCÍA LORCA, Ferreira GULLAR, Sylvia PLATH. [7 Comentários](#)

Estrelas se abrem entre lírios.(1)

O mar misturado

Ao sol.(2)

Como beijo de moça, água

Na pele, flor(3)

E as mãos do homem não têm mais sentido.(4)

Palmas indecisas na sala deserta

não acham o tom

o instante certo de insistir.(5)

O olho, como um balão bizarro, se dirige para o

Infinito.(6)

E nada existe mais aflito,

mais singularmente profundo

que a repercussão no infinito.(7)



Texto feito pela amiga Eugênia Ribas Vieira, que remixou os poetas:

(1) Sylvia PLATH. *Poemas*. 1962. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007. Poema: *Travessia*; *Crossing the water*. Pág. 31.

(2) Arthur RIMBAUD. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. 1873. Tradução de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2004. Poema: *A eternidade*; *L'éternité*. Pág. 77

(3) Ferreira GULLAR. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006. Poema: *Açúcar* (1980). Pág. 165.

(4) Federico GARCÍA LORCA. *Obra poética completa*. Tradução de William Agel de Melo. Brasília: Editora UnB, 4ª edição, 1996. Poema: *Gazel da fuga*; *Gacela de la huida* (1936). Pág. 547.

(5) Armando FREITAS FILHO. *Máquina de escrever, poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. Do livro: *Números anônimos*. Pág. 506.

(6) Ana Cristina CÉSAR. *A teus pés*. São Paulo: Editora Brasiliense, 6ª edição. 1ª edição em 1982. Epílogo. Pág. 118.

(7) Cecília MEIRELES. *Poesias completas de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2ª edição, 1976. Poema: *Dança bárbara*. Pág. 96.

**Compartilhe:**

**Figura 6** - Mixlit 16: Repercussão no infinito. **Fonte:** Mixlit: O Dj da Literatura (on-line, 2010).

Porque marcar cada trecho com suas determinadas fontes? De acordo com o escritor a

intenção de referenciá-los é um recurso encontrado que não o deixaria preocupado com as denúncias de plágio: “Acho interessante pensar: se um trabalho como o Mixlit pagasse direitos por cada trecho usado, será que a existência desse trabalho seria viável?” (VILLA-FORTE, on-line). As referências, segundo Villa-Forte, também apontam para uma espécie de caminho de leituras. O leitor, quando se depara com a citação, pode ir em busca do original, é uma espécie de troca que possibilita a quem lê descobrir novas leituras que possam interessar.

Em uma entrevista concedida ao blog o Canibal<sup>37</sup>, Villa-Forte revela que os critérios para a seleção dos excertos escolhidos para a montagem dos Mixlits são quase aleatórios, pois apesar de geralmente estarem relacionados ao seu gosto pessoal, partindo de uma escolha “afetiva” - textos que leu, está lendo ou são já de cabeceira – os trechos selecionados contam também com segundo “o que der na telha” (VILLA-FORTE, on-line), mas Villa-Forte reconhece que os parâmetros para a seleção de cada trecho também podem ser embasados por uma semelhança que facilite o trabalho “escolho livros que têm mais chances de se encaixar, como, por exemplo, livros narrados em primeira pessoa, ou só livros narrados na terceira pessoa” (VILLA-FORTE, on-line).

Podemos perceber que o trabalho de seleção e combinação de Villa-Forte representa um percurso de leitor, e também demonstra que a triagem dos excertos envolve uma decisão de Villa-Forte como autor. As escolhas têm a ver com um processo criativo na qual o autor atua como um construtor ativo que quer construir um texto dentro de uma lógica da escrita.

Em 2010, ano em que iniciou o blog Mixlit: O Dj da literatura, Villa-Forte dedicou-se a alimentar o blog com ao menos uma produção remixada por mês. Entre contos e poesias, as montagens literárias dispunham de uma numeração antes do título, uma espécie de contagem sobre a produção, e, em 2013, ao chegar ao septuagésimo Mixlit, Villa-Forte proclama o encerramento das atividades na *web*. Porém, no ano seguinte, em 2014, junto com Rodrigo Lopes, Villa-Forte, iniciou um projeto chamado *Páginário*, que consiste em construir Mixlits em uma outra esfera e com um processo pouco diferente do que já havia feito no blog.

O *páginário* é uma espécie de mural montado nas paredes de ruas e galerias na cidade do Rio de Janeiro, com colagens de páginas xerocadas de diferentes livros de ficção. Nesta proposta, o Mixlit é construído através da marcação dos trechos nas folhas em exposição. Inicialmente, as páginas utilizadas para a montagem do projeto eram enviadas por amigos de Villa-Forte, mas, já conta com participação de desconhecidos que, por meio do correio eletrônico, enviam as páginas com as devidas marcações.

---

<sup>37</sup> <http://ocanibal1leovilla.tumblr.com/post/53130380879/o-prazer-foi-nosso-em-conhecer-leonardo>



**Figura 7-** Paginário #25 – Viaduto Rebouças – Jardim Botânico/RJ. **Fonte:** <http://www.paginario.com.br>.

Em todas as etapas de montagem do processo do *Paginário*, o leitor está potencialmente ligado à figura do autor, tanto no dinamismo da escolha de trecho, no grupo de montagem, quanto na leitura do mural, pois ali o leitor, dentro de sua autonomia, pode não só escolher como interpretar tal obra, mas também de que maneira irá ler a história, montando-a de acordo com suas próprias decisões. O leitor do *paginário* experimenta algo similar ao leitor da *web*, mas já em outra esfera, é ele quem decide quais textos irá ler e cada modo de leitura pode produzir diferentes obras.

Atualmente, Villa-Forte oferece oficinas de criação de textos em remix, e além do blog *Mixlit*, mantém um site pessoal com propagandas de suas ações no campo das artes e no campo científico, como sua pesquisa de pós-graduação. O site é uma espécie de portfólio, que apresenta e divulga todas as suas produções e repercussão nas mídias, tanto virtuais como impressas. Através de exposições por *hiperlinks*, podemos acessar os projetos de *Mixlit*, alguns em inglês, inclusive, publicados em revistas internacionais. Em 2014, Leonardo Villa Forte lançou seu primeiro livro *O explicador*, livro de contos publicado pela editora Oito e meio que também publicou seu primeiro romance em 2016, *O princípio de ver histórias em todo lugar*,

ambos projetos de escrita criativa.

Leonardo Villa-Forte pratica o que Marjorie Perloff nomeia de *moving information*, pois movimenta informações já existentes e assim como a figura do programador de computadores, manuseia palavras criando novos produtos. Villa-Forte desloca citações e grifos de livros para um *blog* da *web*, montando novas histórias .

Os Mixlits de Leonardo Villa Forte partem da ideia do *Mash-up*, apresentada no segundo capítulo dessa dissertação. Essa técnica, sugere uma composição através da escolha ativa do autor que seleciona o que lhe interessa no intuito de criar um novo produto que destoe completamente de sua origem. O texto em Mash-up se apresenta através das costuras, como podemos observar nos trabalhos de Villa-Forte, como também, podemos identificar este mesmo processo nos dois projetos de escrita não-criativa brasileiras já apresentados no capítulo dois desta dissertação.

Conforme mencionamos, Villa-Forte dedicou-se também em sua carreira acadêmica a analisar o conceito de escrita recriativa e seus desdobramentos no contemporâneo. A dissertação defendida em março de 2015 debruçou-se sobre a maneira como alguns objetos literários se encaixam na concepção de escrita não criativa. Neste sentido, Villa-Forte buscou averiguar uma especificidade procedimental para cada objeto analisado. Dentre os projetos escolhidos pelo autor, encontram-se também os trabalhos apresentados por nós nesta dissertação, trata-se dos “3 poemas com auxílio do google” da autora Angélica Freitas, “*Delírio de Damasco*” de Verônica Stigger e a obra de Kenneth Goldsmith.

A análise sob a prática da apropriação de Villa-forte busca caracterizar cada procedimento dentro da cultura da escrita recriativa, uma vez que embora cada obra tenha sua heterogenia, há nelas traços específicos de elaboração. Sendo assim, entende-se que a escrita recriativa utiliza-se de três procedimentos base: O *Mash up*, como já visto trata-se da técnica da montagem através de excertos, o *détournement*, que para Villa-Forte caracteriza bem a obra de Goldsmith por tratar do deslocamento completo de conteúdo para outros suportes e o *Die-cut* técnica de supressão de trechos que pode ser caracterizado pela obra de *Tree of Codes*<sup>38</sup>.

Como podemos observar nesta seção, o trabalho de autoria de Villa-Forte é altamente criativo e exige bastante habilidade desse autor-leitor para a elaboração de seus Mixlit, sendo essa então uma outra concepção de autoria que está relacionada a categoria de gênio-não

---

<sup>38</sup>Tree of Codes é um livro de Jonathan Safran Foer elaborado a partir do livro *The Street of Crocodiles* de Bruno Schulz. A técnica utilizada por Foer é baseada na supressão pois através de um marcador o autor apaga as palavras que não serão úteis deixando apenas as que deseja mostrar, montando

original. Neste sentido, é instigante pensar sobre a maneira ambígua como a condição de autor se coloca para o autor de escrita não-criativa, e sobretudo sobre Leonardo Villa-Forte e sua inscrição no campo enquanto Dj literário.

#### 4.3 – A afirmação do autor Leonardo Villa-Forte.

Em abril de 2010, Leonardo Villa-Forte, anuncia em sua página do facebook um blog com alguns experimentos literários chamados *MixLit*: tratava-se de textos criados a partir de outros, dentro da cultura da escrita não criativa. Na ocasião, com um pouco mais de dois meses de vida, o blog já contava com uma resenha de Bolívar Torres no site do Jornal do Brasil e no quinto mês de publicações, o *Dj da Literatura* já obtinha uma matéria de capa no Caderno 2 do jornal *A Gazeta* de Vitória no Espírito Santo.

Formado em psicologia pela UFRJ e com 27 anos, Leonardo Villa-Forte já tem um conto publicado, *monologo a dois*, em uma coletânea obtida através da premiação *Off-FLIP 2009*.

A projeção do jovem autor Leonardo Villa-Forte, quando acompanhada de perto, deixa evidente a importância da divulgação do projeto *MixLit: O Dj da Literatura*, para a expansão de seu percurso literário. O projeto de escrita não criativa causa uma espécie de efeito midiático que conseqüentemente divulga também o nome de um autor, pois é através dos *Mixlit* que o nome Villa-Forte passa a ser reconhecido.

Em 2010, no ano em que o blog foi inaugurado, coletamos informações dos seguintes sites, jornais e revistas: *Jornal do Brasil*, *Publish News* e *Estadão de São Paulo*, todos eles on-line.

Nas matérias analisadas a menção sobre a técnica é muito maior do que qualquer outra atenção ao texto final. Em nenhuma das publicações há sequer o recorte de algum fragmento do *Mixlit*, quase todas as informações estão em torno do procedimento do recorte e cole e, claro, sobre quem as executou:

Com o blog *Mixlit* (<http://mixlit.wordpress.com>), o tradutor e colaborador editorial carioca Leonardo Villa-Forte aventura-se em um território quase inexplorado. Em cada post, seleciona trechos de diferentes escritores, combinando, sem fazer uso de hierarquia, passagens escritas por cânones e novatos, famosos e desconhecidos. (BOLIVAR, Simon, 2010, JB on-line).

Um trabalho e tanto de pesquisa é o que faz Leonardo Villa-Forte em seu blog *Mixlit*. Ele lê um livro aqui, recorta ali, guarda as frases e vai misturando trechos das histórias para construir um conto novo. (RODRIGUES, Maria Fernanda, 2010, PublishNews – on-line).

"O escritor Leonardo Villa-Forte, o DJ da literatura, realiza com o projeto *MixLit* um

trabalho de seleção e edição de textos, assim como os DJs que adicionam e cruzam instrumentos e músicas em uma única faixa. A mistura diversos autores e estilos pode gerar surpreendentes mash-ups literários. (MELLO, Ramon, 2010, Estadão-online)

A ideia, o procedimento, utilizado pelo autor é mais amplamente divulgado do que qualquer análise propriamente da obra, dos textos exibidos no blog.

Aqui, acreditamos ter apontado um indício para a condição paradoxal da autoria no contemporâneo: o uso do procedimento, da técnica de montagem, parece ter maior importância do que o próprio texto. Texto, produto “criativo” parece mesmo subjugado pela iniciativa do autor. Se por um lado então, temos um apagamento da figura autoral considerada “criativa”, como aquela que tem ideias originais e cria produtos originais, por outro, o procedimento é o grande responsável pela projeção do nome do autor.

O projeto *Mixlit* é amplamente divulgado nas redes sociais e demais mídias, obtendo até mesmo projeção internacional<sup>39</sup>. Villa-Forte é convidado para oferecer uma oficina de escrita em remix pelo projeto *Arte Fórum* da Universidade Federal do Rio de Janeiro, além de ter alguns de seus *Mixlits* exibidos em uma pequena exposição no teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro chamada *escritor de parede*, algo que parece um prenúncio de uma ideia do que mais tarde se tornaria o *Paginário*.

2012 foi um importante ano de projeção para Villa-Forte. O blog *o DJ da Literatura* atinge a margem de 10.000 acessos, conquistando também um importante espaço dentro da produção contemporânea. Ganha uma área exclusiva no site do Itaú cultural contando com quatro páginas sobre o projeto de escrita recriativa, além de ser convidado para mediação de uma mesa na feira literária das UPPS. Seu conto *monologo a dois* é traduzido para o inglês e publicado em uma edição especial sobre o Brasil na revista inglesa Litro, seu nome sai juntamente com outros autores de destaque de literatura contemporânea como: Adriana Lisboa, João Paulo Cuenca, entre outros.

No ano seguinte, em 2013, o blog *Mixlit: o DJ da Literatura* completa 3 anos de existência contando com 66 mixlits postados, sendo que então Leonardo Villa-Forte é convidado para exibí-los em uma instalação de artes promovida pelo SESC-RJ no festival de inverno. Neste mesmo ano, o autor publica mais um conto pela editora oito e meio em uma outra coletânea chamada *Veredas: panorama do conto contemporâneo brasileiro*. O

---

<sup>39</sup> Em 2012 Villa-Forte foi convidado pela editora And Other Stories a publicar um mixlit em inglês com os livros lançados por ela. O mixlit “Man of Certain age in Student bar” foi o publicado na primeira postagem do blog da editora: [http://andotherstoriespublishing.tumblr.com/search/villa-forte#.WX\\_0t4TyvIU](http://andotherstoriespublishing.tumblr.com/search/villa-forte#.WX_0t4TyvIU)



*hurbano* sobre a satisfação e alegria da popularização da instalação pública:

Tem gente que já me escreveu dizendo que quis abraçar e beijar o *Paginário*! Tivemos mais de mil e duzentos compartilhamentos da matéria que saiu na Revista de domingo do O Globo. Uma recepção calorosa. Está sendo recompensador (VILLA-FORTE, 2014, online).



**Figura 9** - Matéria O Globo – *Paginário*. **Fonte:** Jornal O Globo, online, 2013.

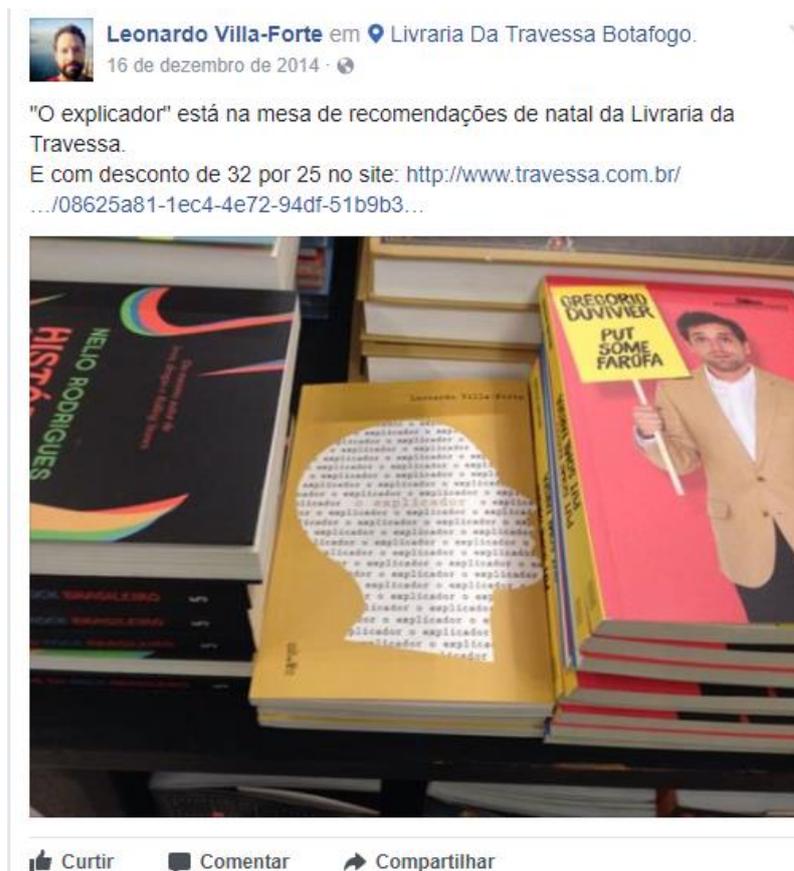
O *Paginário*, então, que é montado nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, começa a receber convites para a montagem do projeto em outros espaços. Em 2014 foram construídos cinco murais nas ruas do Rio de Janeiro, além de algumas montagens ‘encomendadas’, como para a mostra Wally Salomão na Biblioteca Parque Estadual do Rio de Janeiro, e, como a projeção do *Mixlit* e do *Paginário* já é bastante significativa, Villa-Forte recebe convites para oferecer oficinas de remix fora do estado, chegando a ministrá-las também aqui em Salvador através do projeto *Escritas em Trânsito* do governo Estadual.

Em julho de 2014, Leonardo anuncia o lançamento de seu primeiro livro de escrita criativa publicado pela editora *Oito e meio*. Contando com a assinatura na orelha de Paulo Scott, conhecido autor gaúcho de literatura brasileira contemporânea, *O Explicador* obteve certa atenção no da crítica.

Composto por 14 contos, *O Explicador* é um livro com breves histórias do cotidiano de personagens emblemáticas do universo contemporâneo. Embora essas histórias não possuam conexão umas com as outras, é possível concluir que há uma espécie de tendência em demonstrar as bizarrices do atual momento, e a dificuldade do diálogo entre os sujeitos, que hoje, parecem falar mais do que escutar.

O conto que dá nome ao livro, é uma narração sobre uma reunião, não se sabe do que, na qual os participantes aguardam uma personagem sem nome que nunca aparece quando é requisitada. A cena é construída através da tentativa frustrada do protagonista, também sem nome que entendemos ser O Explicador, para esclarecer o motivo da frequente ausência do personagem inadimplente. A ambientação da história narrada gira em torno do motivo da ausência, mas também elucida a dificuldade em dialogar com pessoas que na exigência de uma explicação não deixam O Explicador falar. As tensões cada vez mais pertinentes no diálogo entre O Explicador e seus não ouvintes, culminam num fim trágico sem que haja o esclarecimento sobre a ausência do personagem.

Em um outro conto, *Peça Publicitária*, o protagonista chamado Bernardo, que habitualmente almoçava em um restaurante chamado Verdiário perto de seu trabalho, uma espécie de *Fast-Food* de comida natural, certo dia se depara com uma propaganda dentro do recinto com o seguinte título: “Decálogo do Verdiário Fresh Food”. Entre os dez mandamentos, havia um que dizia: ‘A verdade está no verde, por isso é verdadeira’. Ao observar essa afirmação, Bernardo se sente ofendido e vai então procurar algum funcionário que pudesse esclarecer o sentido da chamada publicitária. Após questioná-lo sobre o enunciado ali exposto, Bernardo se exalta dizendo que aquela afirmação era burra e sem sentido, afirmando não entender o porquê de o sentido de verdade estar relacionado ao verde. O gerente do estabelecimento é chamado e a discussão toma tons acirrados e agressivos por parte de Bernardo, até que, sem que seja explicado ao leitor o porquê, tudo acaba com a oferta de uma refeição grátis ao protagonista.



**Figura 10-** Mesa de lançamentos, Livraria Travessa. **Fonte:** Facebook Leonardo Villa-Forte.

*O Explicador* ganhou também muitas resenhas em blogs de literatura e ainda contou com o comentário de José Castello, que já organizou uma antologia de contos com a participação de Villa-Forte, para o blog do Jornal *O Globo*.

As investidas de Leonardo Villa-Forte entre na carreira como Dj literário e escritor de escrita criativa começam a ganhar mais repercussão em 2015 com o lançamento de seu primeiro romance chamado *O princípio de ver histórias em todo lugar* pela editora Oito e meio, que conta com a orelha da autora chilena Carola Saavedra.

O livro traz uma instigante e divertida história acerca do processo de escrita no contexto contemporâneo. Leonardo Villa-Forte escreve uma narrativa que propõe um desvio às iniciativas anteriores, sem se esquivar exatamente desses projetos, para apresentar uma reflexão sobre a escrita literária e os impasses vividos por quem quer tornar-se autor hoje.

O primeiro romance do autor é narrado em primeira pessoa conta a história de um jovem publicitário que após a viagem a trabalho de sua esposa Cecília, sente-se solitário e entediado. Mas é justamente a ausência de sua cônjuge que o move a especular sobre o verdadeiro objetivo desta viagem: teria Cecília ido à Alemanha atrás de seu antigo namorado?

Em meio a especulação, inúmeras histórias sobre Cecília surgem e o protagonista decide remediar a tensão e a solidão, oferecendo durante os meses da ausência de Cecília, uma oficina de escrita criativa em sua própria casa. O mais irônico nessa proposta é a motivação do narrador que não é um autor profissional, mas quer oferecer uma oficina de criação literária por acreditar que é um bom escritor. A ideia surge devido à lembrança de quando mais jovem ter frequentado uma oficina de escrita criativa de um famoso escritor. Embora não tenha se dedicado à carreira autoral e de não ter um livro publicado, acredita em seu potencial pelo fato de alguns colegas de sala terem dispensado elogios a seu texto. De modo bastante irônico, Villa-Forte parece dizer algo: o que define um autor ou um texto literário?

Naquela oficina que fiz com ele, eu era o mais jovem do grupo. Quando os outros alunos falavam de mim, usavam expressões como “promissor” e jovem talento.

[...] Quando lia meus contos, achava-os parecido demais com os de outros autores, como se meus contos tivessem que ser ainda melhores para que pudesse reconhecê-los como meus [...] Esse grau de exigência às vezes até me levava a não assinar os contos, como se faltasse algo para que chegasse à altura do meu carimbo, à altura da minha marca. (VILLA-FORTE, p 37, 2015)

Começa então um jogo autoral, que torna mais instigante o livro, pois todos os contos criados pelos alunos personagens são inseridos integralmente na narrativa, o que demonstra grande habilidade do autor em criar perfis de escrita diferentes na mesma narrativa, já que cada personagem tem sua própria voz autoral. É divertido ler a reação do narrador que após a leitura dos contos indaga sobre o caráter de cada personagem. Lendo o texto produzido por Thomas, personagem que pode ser descrito como um suicida em potencial, o narrador se dá conta de como os alunos projetam na escrita uma espécie de fuga da vida:

Os costumes e os valores que recebera de herança não serviam mais às suas motivações. Num de seus contos ficava clara a opção radical pela fuga, precisamente o conto do suicídio, o pulo através da janela, eu devia ser a janela da casa de seus pais na Bélgica. (VILLA-FORTE, p 175, 2015)

Mas o que chama a atenção no livro é a trama que atravessa a narrativa: as maneiras sobre como elaborar um bom conto e quais as técnicas necessárias para atingir algo digno de ser tratado como literário. O narrador protagonista, que já podemos perceber é dono de um enorme ego e não é nem um pouco confiável, demonstra certa cretinice ao mostrar que mesmo não se considerando autor, vê a si mesmo como um ótimo professor, já que estudou os recursos através de uma bibliografia que roubou da oficina que cursou.

Com um final inusitado, Villa-Forte faz uma crítica mordaz ao modo como o processo de criação literária e o próprio conceito de autoria são tratados hoje por meio de seu narrador personagem. *O princípio de ver histórias em todo Lugar* questiona com ironia a noção de originalidade e de criatividade ainda tão presentes quando se trata de avaliar a qualidade dos textos literários contemporâneos.

A recepção do romance de Villa-Forte conta com uma projeção ainda maior que a obtida através de seu primeiro livro: recebe a primeira resenha da revista *Jornal Rascunho*, contando, inclusive, com a publicação de um dos contos que fazem parte do mesmo, “*Raciocínio sobre o melhor lugar para se sentar e uma conclusão anexa*”, na edição impressa em outubro de 2015. Além das divulgações do livro em variados jornais e revistas espalhados no Brasil, Leonardo Villa-Forte conta ainda com o comentário do renomado escritor João Gilberto Noll.



**Figura 11** - Comentário João Gilberto Noll. **Fonte:** Facebook, Leonardo Villa-Forte, 2016.

Ao longo desses dois anos, posteriores ao lançamento do *Princípio de ver histórias em todo lugar*, Villa-Forte continua com seus investimentos no âmbito da escrita não criativa: o projeto *paginário*, hoje, já conta com mais de 60 murais, tendo inclusive montagens fora do estado do Rio de Janeiro. Atualmente, Leonardo Villa-Forte participa do projeto arte da palavra, do SESC Casa do Comercio, que leva autores a diferentes estados do Brasil, oferecendo oficinas de remix literário. Ou seja, mesmo após dois anos do seu lançamento, o livro *Princípio* continua destacando a carreira de Villa-Forte no domínio da escrita criativa.

Sendo assim, podemos observar que Leonardo Villa-Forte, quando se lança no campo literário como autor de escrita criativa, não tarda em garantir tal lugar, pois como observamos neste capítulo, os projetos Mixlit e o *paginário* já haviam impulsionado o nome de Villa-Forte

enquanto autor. O paradoxo a que nos referimos está localizado no fato de que é justamente através dos projetos de escrita recreativa, literatura acusada de provocar o esvaziamento do procedimento autoral, no tocante à originalidade, que Villa-Forte se estabelece como autor, ganhando maior visibilidade e oportunidades para se apresentar, inscrever seu nome como autor de escrita criativa. Se, em teoria, a escrita recreativa é a que mais potencializa a ideia de morte do autor, na condição apresentada por Villa-Forte parece dizer o contrário, pois é através dela que esse novo autor surge e se afirma.

## 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação pretendeu investigar como a concepção de autoria inaugurada no século XVIII se reconfigura no atual século XXI, levando em consideração uma prática de escrita que não está mais calcada no paradigma da genialidade, originalidade e criatividade conforme eram atribuídas à ideia de autoria moderna, mas pela não originalidade, embasada na técnica do recorte e cole. Nessa perspectiva, levantamos como hipótese que o deslocamento da concepção de autor de escrita não criativa aponta para um procedimento que parece esvaziar a noção de autoria, tendo em vista que o autor não criativo não lida mais com a escrita inventiva, mas com uma escrita que reelabora um texto a partir de outros, apresentando assim uma outra configuração da ideia de autor.

Nesse sentido, considerando que a escrita não criativa pode ser lida como um processo que esvazia a importância do autor, nosso esforço consistiu em averiguar as condições ambíguas em que se inscreve o autor de escrita não criativa, já que, segundo nosso pressuposto, mesmo o que poderia ser considerado um apagamento autoral pela utilização da técnica do recorte e cole, é responsável pela manutenção da noção de autoria, como tentamos provar estudando a trajetória e a produção de Leonardo-Villa Forte.

Dessa forma, foi possível pensar que há um novo estatuto para a concepção de escrita literária, uma nova *inventio*, como afirma Perloff, uma vez que a apropriação de textos já existentes por um autor constrói um novo texto que diverge substancialmente de sua fonte, posto que a escrita não criativa é responsável por uma ideia de criação que não se relaciona mais com a concepção de elaboração original.

Para pensar a condição do autor, foi de grande valia o diálogo que empreendemos com o crítico de arte francês, Nicolas Bourriaud, que parte de uma análise do campo artístico, para pensar a intersecção entre a condição do autor e a do consumidor ao considerar que ao lidar com materiais já existentes para a produção de sua obra, o autor da pós-produção lida com materiais reutilizados o que garante outra lógica para o valor artístico: ao re-criar o produto apropriado de outro contexto, o autor dá a ele uma nova atribuição.

Averiguamos, então, que tanto a ideia de escrita não criativa como a de pós-produção destacam mais o procedimento do que o próprio objeto, valorizando mais o aspecto conceitual da produção. As produções comentadas nesta dissertação - os poemas de Angélica Freitas, as frases de Verônica Stigger e o trabalho de Villa-Forte - demonstram uma intervenção do autor

baseada em um conceito: fazer literatura partindo de materiais já utilizados, dando a eles um novo sentido através de um novo contexto.

Aí reside, a nosso ver, a “criatividade reinventada” da escrita não criativa, presente através da disposição, da maneira como os fragmentos reaproveitados de diversas fontes são rearranjados e reelaborados. Aqui, podemos, então, encontrar uma atividade de autor.

Nesse sentido, podemos estar presenciando uma transformação na noção de autoria, desvinculada da concepção de autor como gênio que ainda encontra espaço na crítica literária atual e que motiva uma reação negativa à escrita não criativa acusada de falta de originalidade por criar com base na apropriação. Utilizando, então, a perspectiva de Foucault sobre a função-autor, que se modifica de acordo com o modo de funcionamento do sujeito na ordem dos discursos, podemos atribuir, então, à ideia de gênio não original uma possibilidade de falar de criação em relação à escrita não criativa, considerando que a autoria pode ser imputada a essa figura que cria outros textos inovadores a partir de uma outra disposição e exposição desse material de segunda mão. Há um gênio em jogo, mas não mais o gênio inventor concebido por Schopenhauer e pautado em sua metafísica, mas, sim, um gênio manipulador, que através da habilidade de *re-manejamento* cria outro texto, como podemos observar nos produtos de escrita não criativa apresentados nessa dissertação.

Na tentativa de aliar a análise de um procedimento de elaboração textual, como a apropriação, a técnica do recorte e cole, com as transformações do campo literário contemporâneo, analisamos a trajetória de afirmação como autor de Leonardo Villa-Forte, no terceiro capítulo desta dissertação, valendo-nos da ideia do retorno do autor.

Ao contrário do que sugeria Barthes, o autor hoje está presente em quase todas as esferas, distanciando-se assim da ideia de autor como escritor de papel. Assim, a ampla participação do autor hoje na mídia aponta para o fato de que a performance autoral já não está mais relacionada apenas à performance do autor no texto, mas também em sua atuação em outras esferas que circundam o texto literário.

Nesse aspecto, pareceu-nos que o nome de autor Villa-Forte era exemplar para pensar uma trajetória que se inicia com a produção de textos de escrita não criativa, com a atuação como um “gênio não original” e vai galgando espaço no campo literário brasileiro.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene de Almeida. Romances não criativos. Estudo de Literatura Brasileira Contemporânea. Lugares do Literário, n. 50. Brasília, 2017. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1391> > Acessado em: 12/07/2017.

\_\_\_\_\_. Pirataria literária tem valor? Revista Abehache, ano 1, n 1. 2011. Disponível em: < <http://revistaabehache.com.br/index.php/abehache/issue/view/10> > Acessado em 12/07/2017.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da Língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOLÍVAR, Simon. Literatura do acaso: as experiências com o bot ‘what would i say?’ In Prosa e Verso, **O Globo** em 14/12/2013. Disponível em: < <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/literatura-do-acaso-as-experiencias-com-bot-what-would-say-518117.html> > Acessado em 15/04/2014.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo, Martins, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte – Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

BORGES, Jorge Luís. Pierre Menard, autor del Quixote. **Ficciones**. Buenos Aires: Emecé Editores S.A, 2000).

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e escritos III** - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 264-298.

FILGUEIRAS, Mariana. Palavras dão vida a muro em bairro do Rio. In: **Jornal O Globo** em 18/03/2014. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/palavras-dao-vida-muro-em-bairro-do-rio-11885987> > Acessado em: 18/11/2015.

FREITAS, Angélica. 3 poemas com auxílio do Google. In: **Um útero é o tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. R.J. Rocco, 2014.

GOLDSMITH, K. **Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age**. New York. Columbia University Press, 2011.

LEJEUNE, Philippe. “A imagem do autor na mídia”, In **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. NORONHA, M.G. (org. e trad.) B.H. Ed. UFMG, 2008.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Sopro**. Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2010. Disponível em: <<https://blu180.mail.live.com/#!/mail/ViewOfficePreview.aspx?messageid=7fdaf9fc-18c5-11e3-af9d-002264c24384&folderid=66666666-6666-6666-6666-666666666666&attindex=1&cp=-1&attdepth=1&n=1779344628>> Acesso em: 08 set. 2013

STIGGER, Verônica. **Delírio de Damasco**. Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2012.

MESSINA, Bruna. O Mosaico Literário do Paginário. In: **Ser Hurbano** em 10/06/2014. Disponível em: <<http://serhurbano.com.br/mosaico-literario-paginario>> Acessado em: 18/11/2016.

MORICONI, Italo. Circuitos contemporâneos do literário. UERJ, 2012. Disponível em: [http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20\(Italo%20Moriconi\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20(Italo%20Moriconi).doc) acesso em: 12/04/2012.

OLIVEIRA, Sayonara Amaral. Pierre Menard vai à web: notas sobre a escrita não criativa na contemporaneidade. **Revista Texto Digital**. v. 12, n. 2 UFSC, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2016v12n2p124>> Acessado em: 12/01/2017.

PERLOFF, Marjorie. “O gênio não original. Uma introdução”, In: **O Gênio não original. Poesia por outros meios no novo século**. B.H. UFMG, 2013.

SAMPLER de letrinhas. Entrevista Leonardo Villa-Forte. In: **O Canibal**. Disponível em: <<http://ocanibal1leovilla.tumblr.com/post/53130380879/o-prazer-foi-nosso-em-conhecer-leonardo>> Acessado em 18/11/2016.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

\_\_\_\_\_. “Objetos verbais não identificados”, In Prosa e Verso, **O Globo** em 21.09.2013. disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>.

VIEGAS, Ana Cláudia. O 'retorno do autor'. Relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: **Paisagens Ficcionais – perspectivas entre o eu e o outro**. Henriqueta do Couto Prado Valladares (Org.), Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, Silvia Regina Pinto. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

VILLA-FORTE, Leonardo. **O Explicador**. Rio de Janeiro: Editora Oito e Meio, 2014.

\_\_\_\_\_. **O princípio de ver histórias em todo lugar**. Rio de Janeiro: Editora Oito e Meio, 2015.

\_\_\_\_\_. **Escrever sem escrever: a literatura de apropriação**. 2015. Dissertação. Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

WIKISON, Alec. Something Borrowed: Kenneth Goldsmith's poetry elevates copying to an art, but did he go too far? In: **The New Yorker** em 05/10/2015. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2015/10/05/something-borrowed-wilkinson>> Acessado em: 30/11/2015