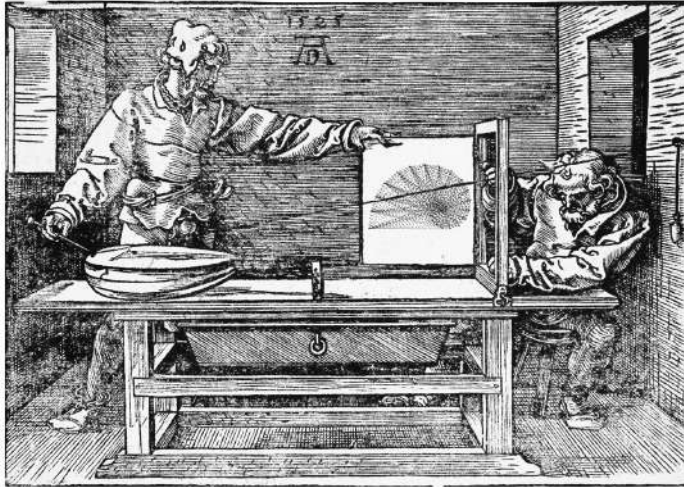


SANDRA MARA
CORAZZA
(ORG.)



MÉTODOS DE TRANSCRIÇÃO

PESQUISA EM
EDUCAÇÃO
DA DIFERENÇA



São Leopoldo
2020

© Dos autores – 2020

Editoração e capa: Fabiano Neu

Imagem da capa: *Man drawing a lute*, de Albrecht Dürer, com intervenção de Fabiano Neu

Conselho Editorial (Editora Oikos)

Antonio Sidekum (Ed.N.H.)
Avelino da Rosa Oliveira (UFPEL)
Danilo Streck (Unisinos)
Elcio Cecchetti (UNOCHAPECÓ e GPEAD/FURB)
Eunice S. Nodari (UFSC)
Haroldo Reimer (UEG)
Ivoni R. Reimer (PUC Goiás)
João Biehl (Princeton University)
Luiz Inácio Gaiger (Unisinos)
Marluza M. Harres (Unisinos)
Martin N. Dreher (IHSL)
Oneide Bobsin (Faculdades EST)
Raúl Forner-Betancourt (Aachen/Alemanha)
Rosileny A. dos Santos Schwantes (Uninove)
Vitor Izecksohn (UFRJ)

Editora Oikos Ltda.
Rua Paraná, 240 – B. Scharlau
93120-020 São Leopoldo/RS
Tel.: (51) 3568.2848
contato@oikoseditora.com.br
www.oikoseditora.com.br

M593 Métodos de transcrição: pesquisa em educação da diferença. / Organizadora: Sandra Mara Corazza. – São Leopoldo: Oikos, 2020.

594 p.; il.; 18 x 25cm.

ISBN 978-65-86578-28-7

1. Formação – Professor. 2. Educação – Práticas de pesquisa. 3. Escrita – Transcrição – Filosofia da diferença. I. Corazza, Sandra Mara.

CDU 371.13

Catálogo na publicação: Bibliotecária Eliete Mari Doncato Brasil – CRB 10/1184

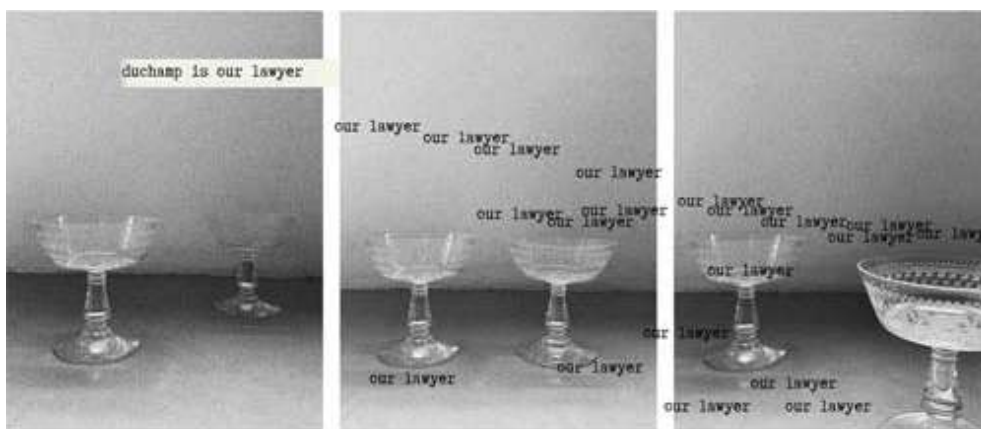
DOCÊNCIA, PESQUISA E APROPRIAÇÃO: MONTAGEM DE UM MÉTODO NÃO ORIGINAL

Cristiano Bedin da Costa

*The world is full of objects, more or less interesting;
I do not wish to add any more.*
Douglas Huebler (1969)

*The world is full of texts, more or less interesting;
I do not wish to add any more.*
Kenneth Goldsmith (2011)

Imagem 1. My Our Lawyer.



Fonte: Do Autor.

Princípio

O que vem a seguir é um trabalho de montagem. São notas, fragmentos recolhidos, pedaços de leitura que é também escrita, na medida em que ler, destacar e retomar é um pouco *retecer*. Digamos: trabalhos práticos, leituras manuais. Em comum entre todas elas, o procedimento de apropriação, tal como é pensado dentro dos campos de criação artístico e literário. Aqui, a apropriação é assumida como princípio para o ofício docente, lá onde ele se confunde com a pesquisa. Nesse ponto, o docente-que-lê é alguém que seleciona, interpreta e

adota o que deve compor o seu pensamento. De frase a frase, de texto a texto, ele recorta passagens, imagens e livros, fazendo-os falar entre si. No limite, é alguém que se apropria daquilo que é alheio, e então age e escreve – leitura como modo de roubar o próprio pensamento e a própria história. Nenhum ideal de bloqueio: trata-se de colocar em causa o movimento. “Ler é fazer nosso corpo trabalhar” (Barthes, 2004, p. 28), reagir ao apelo dos signos do texto, associar a cada uma de suas frases ideias outras, imagens outras, significações outras. Assim, a lógica de leitura é tanto dedutiva quanto associativa, na medida em que a força de um texto diz respeito tanto à sua legibilidade quanto à sua energia digressiva. “O olho lê e o corpo inteiro entra em ação” (Eco, 2010, p. 30), excita-se, escapa. O bom texto é sempre *algo* mais.

Sabe-se que desde o surgimento do livro ilustrado e das enciclopédias, o ato de ler não diz respeito apenas à decifração de letras, incorporando de forma crescente a relação entre palavra, imagem e som. Da mesma forma, o design, a publicidade, a mídia e as artes tornam cada vez mais decisivo o vínculo entre o texto e sua forma de expressão, de modo que o leitor é também consumidor de uma diagramação, de um modelo de armar, de uma forma geral de apresentação. O estilo não é um problema apenas de escrita, mas também de meio e suporte. A leitura é uma experiência sensorial complexa, na qual a polpa dos dedos está tão presente quanto a visão e a audição. Além disso, o espaço híbrido e de hipermobilidade (Santaella, 2007) que caracteriza a contemporaneidade, forjado pela fusão indissolúvel dos deslocamentos no espaço físico com aqueles que se dão no ciberespaço, faz com que a figura do leitor se afaste cada vez mais da imagem de um ser meramente contemplativo, o leitor solitário que, recolhido em si, alterna seu trânsito por entre páginas de livros com a leitura das múltiplas linguagens e sinais da cidade, das fotografias, dos jornais, das rádios, dos teatros, dos museus, do cinema e da televisão. Mesmo que tal figura cindida ainda exista, ela não está só. Na arquitetura líquida de que dispõe a complexa trama informacional atual, também o leitor é fragmentado. Porque ler, assim como viver, é certamente esperar, aceitar e seguir linearmente um movimento e um percurso propostos, mas também é inventar itinerários por entre a cultura. Existe a cida-

de e existe a rede, mundos tão próximos quanto distintos. Existe o cinema, o rádio e o teatro, assim como existem as plataformas digitais de música e vídeo. Existe a procura na estante, a obra escolhida e o manuseio das páginas, e existe também a tela e os programas de leitura, a imersão em um universo fragmentário e evanescente, cuja ordenação associativa se estabelece a cada experiência de leitura, sempre de modo singular. Ensaaios e imagens, documentos e vídeos, *links*, postagens e *playlists*: o leitor se torna um “semionauta”, essa curiosa figura do saber proposta por Nicolas Bourriaud (2009; 2011), caracterizada pela invenção contínua de roteiros por entre os signos. O leitor-internauta “imagina conexões, relações específicas entre sites díspares” (Bourriaud, 2009, p. 15). Ele se movimenta por informações tanto práticas e geolocalizadas quanto conceituais e *ad hoc*, ao mesmo tempo em que transita no espaço físico da cidade: ubiquidade irresistível (Santaella, 2013). Ler como ato presente-ausente. Situar-se, ao mesmo tempo, dentro, fora e ao lado do texto. À memória vegetal (Eco, 2010), acrescem-se pervasivos traços de silício.

Interessa-nos essa figura ubíqua do leitor-pesquisador contemporâneo. Interessa-nos pensar o texto enquanto uma trama feita de palavras, imagens e sons. Pensá-lo como uma existência tão real quanto potencial, na medida em que depende dos roteiros traçados por quem o atualiza. Interessa-nos esse usuário-prosumidor que, ao escrever, não tem intenção de se posicionar na origem de um discurso, mas sim de navegar por entre ele, de escrever a leitura por meio dele. Essa prática de *escreitura* (Corazza, 2007) que pretende deixar alguma marca, bosquejar uma postura, trabalhando com materiais recolhidos em uma era de pirataria, cópia, edição, adulteração e compartilhamento. Interessa-nos fabular certa forma-livro híbrida, na qual sulcos são abertos e propõem novos fluxos textuais, musicais, visuais. O livro-texto como condomínio não gradeado (Coelho; Gaspar, 2005). O livro que se desprende da anatomia do corpo e se estende pelo fluxo da rede. A leitura que ricocheteia na tela e perfura uma outra pálpebra – “temos muitíssimas pálpebras, e no fundo, e perdidos estão os olhos” (Cortázar, 2010, p. 389). A obra, o escritor e o leitor conectados por “montagens de atrações” (Eisenstein, 2002), pela seleção e montagem de afetos oriundos da

pesquisa vinculada ao texto. O livro que se lê e o texto que se escreve com o corpo, pela porosidade de seus encontros. Essa página aberta sobre a mesa, na qual se pode ler os reflexos da tela: ela toca, ela foge, ela vê. Apropriar-se, então, é deslocar e montar. Princípio de escrita.

O que é um princípio? Na esteira de Pierre Dardot e Christian Laval (2017, p.615), não o entendemos como um ponto de partida que se deixaria definitivamente para trás. Trata-se do que “vem primeiro e fundamenta todo o resto”, e não de um simples início que “tenha a virtude de apagar-se diante do que vem depois”. Um princípio é um começo sempre a começar, “um começo que rege e domina tudo o que vem depois”. Começo e comando: o princípio como a fonte da qual derivam todos os movimentos subsequentes. Nesse sentido, a apropriação é um princípio docente na medida em que ordena, comanda e rege toda as atividades docentes, incluindo-se a pesquisa, a leitura, a escrita e a didática. Para a leitura do que vem a seguir, convém evocar também o sentido lógico do termo, de modo que as notas funcionem como proposições teóricas e práticas, isto é, aberturas que convidam à reflexão e, talvez, ao uso. Não formam um conjunto acabado, muito menos um programa geral. São premissas de um pensamento que apenas outras experimentações concretas podem construir e desenvolver. O texto ainda é pouco. Mesmo que ele consiga estabelecer bases para o princípio da apropriação, será necessário ainda encontrar outros meios para colocar em prática sua política. O texto é apenas um.

Pensar com as mãos

A primeira coisa que vemos em *Imagem e Palavra*, de Jean-Luc Godard, é um recorte: a mão direita de São João Batista, extraída da pintura de Leonardo da Vinci, aparece amputada, pendendo sobre um fundo negro. Em seguida, são as próprias mãos de Godard que nos são apresentadas: elas estão em ação, são mãos que trabalham na ilha de edição. O fundo negro se perde, mas também estão solitárias. Elas recortam, unem, pós-produzem a imagem registrada. São as mãos que se apropriaram das mãos de Leonardo, as mãos que retornam do passado, movimentam-se e apontam para os que virão depois de nós. “Existem os cinco dedos”, ouvimos a voz

frágil de Godard falar, apropriando-se agora de Denis de Rougemont, que já aparecia em *História(s) do Cinema*. Existem os cinco dedos e os cinco sentidos, as cinco partes do mundo e os cinco dedos da fada, que juntos fazem a mão. “Pensar com as mãos”, finaliza Godard, é “a verdadeira condição do homem”.

Se a pedagogia godardiana nos interessa, é porque com ela aprendemos que só a mão que apaga (isto é, a mão que rasura, corta) pode escrever de fato. Porque escrever é o gesto próprio de uma mão encarnada e, por isso, contagiosa, conectora, apta a delegar algo aos que a tocarão em um instante posterior. O pensamento se dá por porosidade e montagem, e o cinema é feito para pensar porque ele é feito para ligar (é isso o que testemunhamos Godard dizer a Serge Daney em “O cinema somente”, terceiro episódio de *História(s) do cinema*). Acreditamos que o mesmo vale para o texto. Montar não é necessariamente dizer alguma coisa, mas sim criar condições para que algo seja pensado. Apropriação e deslocamento, “nada além e nada diferente de uma reescrita”, tal como Michel Foucault (2008, p. 158) definiu seu trabalho arqueológico. Pesquisa, seleção e montagem como transformações reguladas do que já foi escrito.

Compreendemos a apropriação e a montagem como reais “impulsos arquivísticos” (Foster, 2004), gestos que se desprendem da leitura, estendendo-a (um pouco, talvez, como o cheiro que se desprende da comida e dá outros contornos à figura do cozinheiro). São leituras manuais, musculares, sobretudo comandadas pelo corpo: que coordena, exige o retorno e a saída, demanda um movimento. É a volta da conhecida questão barthesiana: “que textos aceitaria escrever (re-escrever), que textos gostaria de desejar, de investir como uma força, neste mundo que é o meu?” (Barthes, 1970, p. 12). Esta interrogação, reflexo de uma assimilação inquieta e um tanto insubordinada, é também o elogio de uma leitura que, ao invés de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente, “o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência” (Santiago, 2019, p. 22). Bibliófilo, bibliofilho: frente ao texto, ou melhor, no texto (em certos textos), a leitura produz não apenas um receptor, exigindo ser remetida a um espaço de jogo: o texto que, mesmo amado, não se sabe de cor; o texto que transcrevo ao corpo que o lê.

Mais que simplesmente recorrer a arquivos íntimos (a biblioteca pessoal, amorosa, muitas vezes secreta), essa leitura manual produz determinado estilo de enunciação. O que está em jogo, então, é um modo de inserção em um fluxo produtor, movimento pelo qual certa postura de pesquisa é delineada. Artifício de montagem, a leitura não é apenas uma etapa inicial em uma investigação ou em um processo de escrita. Ler não é o que se abandona em determinado ponto, não é o que irá se transformar em outra prática. E suma, ler não é só recorrer, mas também produzir: cartografar e montar um mundo. Apropriação como recriação: “É preciso nascer, sair do plasma que cobre os corpos invadidos, romper o cordão umbilical” (Coelho; Gaspar, 2005, p. 117). É preciso nascer, desemoldurar, desalojar-se de si mesmo, ser mais que um. Porque uma atuação docente significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância entre o pensar, o escrever e o agir.

O que as artes e o cinema nos ensinam é que o pensamento manual é uma prática impura, na medida que tem como propósito a montagem. Nela, cada elemento tem sempre uma função dual: ao mesmo tempo que refere-se a uma realidade externa, seu impulso composicional é “socavar a própria referencialidade que parece afirmar” (Perfloff, 1993, p. 104). A montagem não suprime a alteridade de seus elementos. Em sua estrutura, ela cria intervalos, ou melhor, *entre*-espaços dentro dos quais ocorre o movimento do sentido. Criar, assim, torna-se ligar, justapor sem opor figura e fundo, demandar um pensamento que também seja conector, e não decodificador. Em *O leitor Fingido*, Flávio Carneiro (2010) sugere uma forma de relação por impressões, as quais integrariam o leitor e sua leitura ao autor e sua escrita. Enquanto a função da escrita é sintetizada no esforço de reunião de um conjunto de leituras em um só corpo, a leitura estabelece o momento de encontro e deslocamento nessa mesma superfície corporal. Não se trata de decifrar marcas e impressões pessoais a respeito disso ou daquilo, mas de percorrer linhas, movimentar-se nos espaços abertos, testar perspectivas propostas. Assim, o que a montagem propõe é uma digressão, essa forma arredia e por isso um tanto mal integrada do discurso do saber, defendida por Roland Barthes (2013). Pesquisar é certamente trafegar, para que ler possa ser também negociar. Pensar com as mãos é a cartografia de um roteiro.

Inserção

Apropriação, deslocamento e montagem há décadas são procedimentos comuns às artes visuais e à literatura: em primeiro lugar, claro, Marcel Duchamp e os *ready-mades* como deslizamento de fronteiras entre o emissor e o receptor, o artístico e o não-artístico; e então, Oswald de Andrade e a devoção poética da *Carta de Pero Vaz de Caminha*; a justaposição de citações que constitui as *Passagens*, de Walter Benjamin, e o poema “A terra devastada”, de T.S. Eliot; a Arte Conceitual de Sol LeWitt, “livre da dependência da habilidade do artista como um artesão” (LeWitt, 2006, p. 177); os *cut-ups* de William Burroughs; a arte mecânica de Andy Warhol; as colagens de Georges Braque e Pablo Picasso; Bruno Schulz em *Tree of codes*, de Jonathan Safran Foer; William Shakespeare em *Nets*, de Jen Bervin. Esses e incontáveis outros exemplos de realizações que levantam questões sobre a natureza da autoria e os artifícios de construção literária e artística, ajudam a delimitar certa ideia de criação enquanto um gesto não exatamente original, mas sim curatorial.

Dentro do campo de criação artística, Nicolas Bourriaud (2009) reúne sob o título de “pós-produção” um conjunto de práticas que utilizam, interpretam, reproduzem e reexpõem produtos culturais disponíveis e obras realizadas por terceiros. Ao inserirem seus trabalhos nos dos outros, artistas pós-produtores “contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original” (Bourriaud, 2009, p. 08). Deixando de lado o material primário (a argila, um pedaço de mármore ou aço, uma tela ou página em branco), a criação se realiza a partir do trabalho com objetos que já possuem uma identidade e uma forma dadas por outrem. Ao invés de uma tábula rasa, o que está em causa é a busca por um modo de inserção em um fluxo de produção já existente. O *dado* não é limite e obstáculo, e sim ferramenta.

Para Bourriaud, o prefixo “pós” não indica nenhuma negação ou desejo de superação, mas designa uma zona de atividades, certa postura assumida em uma área de jogo (tudo é passível de uso, manipulação, reordenamento). O fato de tais práticas terem se intensificado a partir do início dos anos 1990 não é acaso: seleção, compartilhamento e replicação incessante de arquivos são ações

comuns à cultura midiática e à paisagem digital contemporâneas. Copiar e colar como um retrato de época. No lugar da obra como testemunho do pensamento original de um autor, a rede como fluxo contínuo de dados. Nesse meio, o trabalho de criação já não diz tanto respeito a uma busca pela novidade, mas sim ao uso e programação das formas em circulação.

No que tange ao escrever, prática que aqui mais diretamente nos interessa pensar, noções como o gênio não original, de Marjorie Perloff (2013), e escrita não criativa, de Kenneth Goldsmith (2011), têm funcionado como um eixo comum ao redor do qual são produzidos textos nos quais a invenção confunde-se com a seleção e a edição, de modo que “a noção de originalidade cede à noção de recriação” (Villa-Forte, 2019, p. 47). Trata-se de uma estética do recorte, do saque e da colagem, que coloca sob ataque noções consensuais sobre criatividade. Deslocado de uma busca pela origem enquanto ponto de partida, o problema de escrever diz respeito a uma maneira de inserção em determinada órbita. “O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, ‘chegar entre’ em vez de ser a origem de um esforço” (Deleuze, 1992, p. 151). O escritor é um seletor, a escrita é uma operação de montagem. “Nem todo início é um prólogo”, afirma Ramon Mello (2012, p. 11) em seus *Poemas tirados de notícias de jornal*. Uma vez que a apropriação de outras fontes já existentes é o método que conduz a escrita, a concepção de autoria se distancia da competência da originalidade e se aproxima cada vez mais de uma capacidade curatorial, pela qual o texto é elaborado. O novo não é fruto de inspiração, mas sim de roubo, transposição e uso. Trata-se de escrever como quem põe as formas em movimento, “inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora como sujeito ao mesmo tempo que constitui para si um *corpus* de obras” (Bourriaud, 2011a, p. 52). Escrever como quem pesquisa e recolhe traços nos quais possa reconhecer a si próprio. Escrever, pesquisar e criar como quem escreve, pesquisa e cria roubando a si mesmo.

A originalidade, lembra-nos Perloff (2013, p. 55), “é muitas vezes definida por aquilo que ela *não* é – não derivativa, não originária de ou dependente de qualquer outra coisa do tipo, não derivada”. Além disso, seja nas artes, na

literatura ou nas ciências, ser original é ser sinônimo de novidade, de invenção e criatividade. Em um sentido comum, uma produção original é uma produção de primeira mão, ou seja, uma produção que não imita e nem é gerada diretamente por outra. Por sua vez, a ideia de um gênio não original, tal como proposta por Perloff, diz respeito a um estilo e a uma postura de criação que não tem pretensão de se posicionar na origem de um processo produtor, mas sim de pensar e produzir *por meio de*¹. O gênio não é compreendido, portanto, como a excepcionalidade de determinado indivíduo, mas sim como “uma postura diante e dentro das maneiras de fazer” (Villa-Forte, 2019, p. 32). O gênio não original é um gênio apropriador e montador, um gênio que pesquisa e manipula ativamente aquilo que pode lhe servir. O espectador de uma obra e o leitor de um texto desde sempre doaram sentido àquilo que encontram, fazendo da história da arte e da história da literatura uma história necessariamente aberta e inacabada. O que a ideia de um gênio não original e das práticas de apropriação que o constituem institui como diferença, é precisamente a possibilidade de pensar a leitura de um texto ou de uma obra como princípio para uma autoria que não mais é implícita ou mesmo impalpável, mas sim explícita e concreta.

Apropriação

Chamamos apropriação o ato de selecionar, deslocar e utilizar algo produzido por outra pessoa em outro tempo e contexto, de modo que o dado apropriado receba uma nova assinatura em uma nova montagem. Em certa medida, uma prática comum ao processo de criação literária, uma vez que citar é colocar em movimento, fazer determinado extrato textual passar de um estado de repouso à ação. “Citar é ressaltar um fragmento, elevá-lo à frente do conjunto anterior, dar-lhe destaque e trazê-lo a uma nova situação” (Villa-Forte, 2019, p. 24). É nesse sentido que Antoine Compagnon (1996) define a citação como um

1 Se a busca pela origem não interessa, o mesmo pode ser dito a respeito do desejo de concluir. Situar-se *entre* é querer o processo. Nesse sentido, “gênio é industriabilidade” (Benjamin, 1987, p. 14).

procedimento literal de extração, mutilação e desenraizamento textual. Através da leitura, certas frases e imagens do texto tornam-se autônomas, desligadas do que lhes é anterior e do que lhes é posterior. “O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado” (Compagnon, 1996. p. 13). Ao mesmo tempo, esse exercício de ablação acaba por delimitar certo lugar de reconhecimento, já que dentro da operação textual, extrair é deixar uma marca de leitura: destaque precisamente o ponto no qual me acomodo, desmembro o autor ali onde ele me aceita. Enquanto apropriação, citar é unir leitura e escrita em um só corte, ou seja, é morder a mão que alimenta.

Talvez *Purloined: A Novel*, de Joseph Kosuth (2000), seja a expressão máxima de tal procedimento. No livro, cada uma das páginas é retirada de um romance diferente, de modo que a diagramação, a fonte e as personagens mudam incessantemente. A montagem não permite nenhuma linearidade à história, que escorrega a todo momento para todas as direções. Os nomes mudam, assim como os contextos e as situações. O que persiste é o próprio gesto manual de Kosuth, fazendo com que as apropriações constituam a matéria de expressão. Em um romance roubado, a única lógica de leitura é a lógica do roubo. Iniciado na década de 1960 e publicado apenas no início do novo milênio, o *cut and paste* analógico de Kosuth parece funcionar como uma espécie de antessala para as proposições sobre escrita não criativa (ou *recriativa*) feitas por Kenneth Goldsmith. Em uma era em que todo texto é móvel e potencialmente transferível, em que qualquer texto pode ser “prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor, que pode ser apropriado, transformado ou ocultado por todos os tipos de métodos e para todos os tipos de propósitos” (Perloff, 2013, p. 48), a política de escrita operada por Goldsmith “promove um deslocamento do ato artístico, do conteúdo para o contexto” (Bosco, 2013, p. 407). Escrever torna-se recontextualizar, produzir sentido por meio de deslocamentos da linguagem verbal – que, no mundo digital, é especialmente fluida, plástica, maleável. “*Context is the new content?*” (Goldsmith, 2011, p. 03).

Tomemos a obra de Goldsmith. Em *Soliloquy*, encontramos a transcrição de todas as palavras enunciadas pelo autor durante o intervalo de uma semana. *Day* é a reprodução mecânica, palavra por palavra, de uma edição diária do jornal *New York Times*. A trilogia composta por *The Weather*, *Traffic* e *Sports*, é um trabalho de deslocamento da palavra falada e emitida pelo rádio para as páginas do livro. Tendo como fonte material a estação de rádio WINS, de Nova York, a escrita se realiza pela transcrição de previsões do tempo diárias, de relatórios do tráfego em um primeiro dia de feriado e da transmissão de um jogo de beisebol entre New York Yankees e Boston Red Sox (narração, comentários e anúncios publicitários: a totalidade do que foi transmitido pela rádio entre o início e o final da partida). Mesmo que nenhuma palavra *parta* de Goldsmith, não se pode dizer, tal como sustenta Perloff (2013, p. 265), que sua transcrição “seja mera reciclagem passiva”. O próprio Goldsmith (2011) indica isso, na medida em que aponta para inúmeros gestos autorais que definem o processo. Desde a seleção da matéria a ser transcrita, o autor-apropriador é aquele que deve deliberar sobre coisas aparentemente mínimas, tais como a escolha da capa, do tamanho e tipo de fonte; o material do papel utilizado na impressão; a definição de quebras de página e do modo como será ocupado o espaço deixado pela subtração das imagens (no caso de *Day*); a necessidade ou não de marcar textualmente a diferença de personagens-vozes nos livros da trilogia, entre outras decisões de natureza similar. O que está em jogo é a composição de um novo arranjo, pelo reposicionamento da palavra já emitida em um contexto diferente do original. É nesse contexto segundo que um novo sentido pode ser produzido.

Parece-nos que tal poética da apropriação pode ser perspectivada por meio do que Silviano Santiago (2019) denominou *entre-lugar*, espécie de zona cinzenta constituída pelo discurso que, ao apropriar-se de um texto primeiro em um contexto diverso, atualiza-o por desvio. No *entre-lugar*, a leitura e o conhecimento a ela vinculado são concebidos como uma forma lúcida e consciente de produção, de modo que a assimilação do texto pela leitura “implica já a organização de uma práxis de escritura” (Santiago, 2019, p. 27). Escrever a partir de um texto-matriz (o texto que leio, amo e, por isso, desejo) é recusar a liberdade total

na criação, de modo que a presença do *escreitor* se instala precisamente no gesto muitas vezes sutil de conversão e reinscrição do texto original. Em um só golpe, o texto de origem é deslocado e atualizado. Porque o *entre-lugar* indica esse *espaço praticado* de pesquisa, leitura e escrita, no qual a fonte não é nem abandonada, nem inocentemente replicada. *Entre* é a discreta palavra que se instala entre as figuras do autor produtor e de seu apropriador, uma zona delineada *entre* a assimilação e a expressão, *entre* a obediência e a rebelião.

Apresentada por Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, ensaio publicado no início dos anos 1970, a noção de *entre-lugar* denunciava aquilo que o autor diagnosticava como sendo um fetiche crítico pelas fontes e pelas influências, de maneira que toda a produção literária ou artística realizada às margens da metrópole acabava sendo julgada por seu maior ou menor grau de proximidade ao modelo. Mesmo hoje, não é certo que estejamos livres de tal diagnóstico. Não parecemos, ainda, conseguir deixar de enxergar a criação que nós próprios realizamos desde os trópicos como “uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe de escola” (Santiago, 2019, p. 19). Ora, enquanto toda fonte e toda influência forem percebidas como estrelas intangíveis, que contaminam sem se deixar contaminar, nossos esforços enquanto docentes e pesquisadores não deixarão de receber, *a priori*, um significado paralelo e inevitavelmente inferior. Seguiremos tendo as mãos iluminadas pela estrela que nos conduz desde o alto, mas continuaremos avaliando e nos relacionando com nossas produções como súditos de um magnetismo superior, que não deixam de buscar a dívida e a imitação supostamente presentes em tudo o que veem. O *entre-lugar* é, assim, o espaço de um erro fundamental: ao falhar ao tentar reproduzir a forma de uma matriz anterior, aquele que dela se apropria produz uma diferença, sendo tal diferença o que constitui a singularidade de seu trabalho.

Mesmo falando e escrevendo desde outra posição, o discurso de Goldsmith atesta o fato de que reposicionar um texto em outro contexto é, sob vários aspectos, reescrevê-lo. Ao operar transposições de meio (do oral/au-

ditivo para o escritural/legível), de espaço (do rádio e do jornal para o livro) e de tempo (do momento de sua enunciação enquanto descrições de ações e eventos em tempo real para o tempo posterior e suspenso do livro), a “transcritura” (Villa-Forte, 2019, p. 167) de Goldsmith funciona como uma espécie de redimensionamento de conteúdo. O trabalho físico e autômato do escritor repete o dito e o escrito, mas não o reproduz. Escrever é repetir (transcrever, transcrever, transcrever), mas a repetição não representa o referente, ela o desloca. De certo modo, o próprio autor se confunde com a superficialidade do texto, na medida em que não há uma profundidade na qual um possa se colocar *por trás* do outro. Tudo é superfície. Não há primeiro e segundo plano.

Em *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*, Hal Foster (2017, p. 130), analisando a repetição compulsiva presente em parte da obra de Andy Warhol, retoma certa dimensão tátil do trabalho do artista, marcada pelo que Warhol nomeava “braile mental”. As coisas do mundo, apropriadas pelo gesto criador, adquirem certa textura, tornam-se superfície de contato. A maneira como o artista e o escritor abrem caminho nessa superfície, o modo como gerenciam, analisam, organizam e distribuem as coisas que tocam, é o que distingue uma obra de outra (Goldsmith, 2011). O que está em jogo, então, é a própria noção de criação literária, que passa a ser pensada como um processo sintetizador, na medida em que escrever é explicitamente isolar, reconfigurar e reciclar frases, ideias e imagens já produzidas. Em meio ao excesso de fontes que constituem a complexa trama informacional contemporânea, o princípio da apropriação assenta o escrever em um verdadeiro esforço de construção de um percurso e um sentido pessoais perante a um excesso discursivo que tem como um de seus efeitos mais nefastos a dessensibilização via “esgotamento da própria sensibilidade” (Villa-Forte, 2019, p. 80). Apropriar-se é imprimir uma marca que indica tanto a singularidade de um autor quanto de uma sensibilidade, de certo estilo de presença.

O processo curatorial de Goldsmith é baseado sobretudo na cidade de Nova York, que é por ele textualmente seccionada e apresentada. *Sports*, *Traffic*, *The Weather* e até mesmo *Soliloquy*, são mostras de um *corpus* urbano específico,

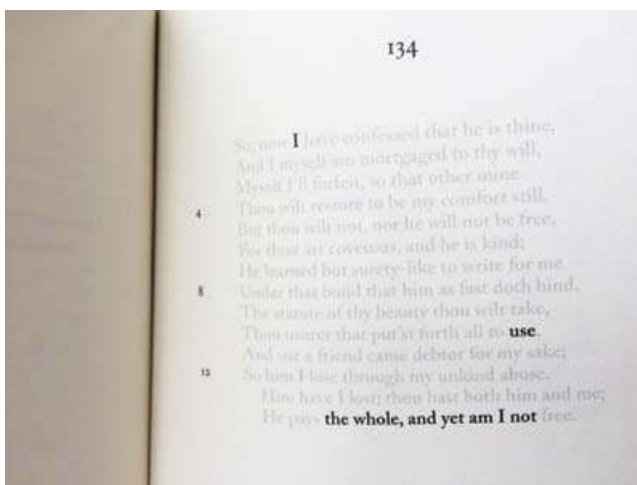
cuja linguagem é cuidada pelo escritor. Isso fica ainda mais evidente em um dos trabalhos mais recentes de Goldsmith, o livro *Capital: New York, Capital of the 20th Century*. Tomando de empréstimo a ideia de *Passagens*, projeto cartográfico de Walter Benjamin para a Paris do século XIX, o livro é uma montagem de fragmentos de romances, jornais e cartas, assim como anúncios publicitários, fotografias, trechos de músicas e inúmeras outras fontes, organizadas de acordo com categorias que funcionam como modos de entrar e circular pela cidade. Outra vez, nenhuma palavra de Goldsmith está presente. Seleção, deslocamento e montagem. Trata-se da composição de uma contra-narrativa urbana, feita por meio de apropriações. A seu modo, cada um dos livros constitui um pequeno espaço de impertinência. Mais do que exibir uma carência autoral, a transcritura é um esforço ativo de indeterminação, de confusão de limites entre formas de conteúdo e de expressão por parte de seu realizador. Mais importante que tentar responder se tal esforço é ou não é literatura, parece-nos ser atentar para o modo como esse radical deslocamento das ideias de propriedade e sobretudo de pertencimento consegue ativar de fato certa “porosidade de fronteiras” (Garramuño, 2014, p. 16). Em certo sentido, é como se a inespecificidade da obra de Goldsmith pudesse estabelecer um comum justamente pelo seu deslocamento, ou melhor, pelo modo como se constitui através de um não pertencimento. Há algo da literatura que é potencialmente de todos, assim como há algo da cidade, em algum ponto, que é ou pode estar livre para o uso de todos. O texto é essa existência comum. Ele reúne e põe em evidência elementos narrativos cujas leituras, apropriações e relações tornam possível a proposição de novos modos de perceber e viver o espaço de onde provém. A seu modo, Goldsmith é curador de Nova York, na medida em que media a relação de suas matérias e de suas poéticas com as percepções que podem ser construídas a partir delas.

Tal como sugere Benjamin (2006), ao escrever, faz-se justiça à matéria, seja ela qual for, utilizando-a. Aqui, tal justiça é obra de um indivíduo que, inevitavelmente, atua e avalia de acordo com seu gosto pessoal, tal como nos lembra Perloff (2013) no posfácio de *O gênio não original*. Retomando as obras de “escrita-através”, realizadas por John Cage a partir de *Finnegans Wake*, de

James Joyce², Perloff atenta para o conjunto de escolhas pessoais sempre presentes em uma obra de apropriação, assim como para o rigor que conduz o desenvolvimento do trabalho com as mesmas. Ao escrever *através de*, o escritor incorpora algo da camada transposta, deixando uma marca concreta daquilo que atravessa naquilo que é. Assim, incorporar não é copiar, e sim responder. A escrita de segunda mão, derivada, é o texto que repete sem reproduzir, ou seja, é o texto que abre um canal de comunicação através do qual o texto primeiro é invadido e modificado por dentro. Trata-se de dois emissores, e não de um emissor original sendo retransmitido em outro tempo e espaço. Apropriar-se é interferir, marcar, mover. Escrever paralaxes.

Supressão

Imagem 2. Jen Bervin, *Nets*.



Fonte: <http://jenbervin.com/projects/nets>

2 Em *Writing through Finnegans Wake* (1978), Cage reescreve *Finnegans Wake* por meio de mesósticos compostos por palavras e frases presentes no livro, de modo a sempre formar o nome de Joyce. Nenhuma palavra foi escrita por Cage, e cada palavra presente nos mesósticos respeita a página e a linha do livro original. Uma versão reduzida do projeto, chamada *Writing for the second time through Finnegans Wake* (1978), serviu como base para *Roaratorio*, peça radiofônica produzida por Cage em 1979, composta por camadas de leitura, música instrumental e sons ambientes diretamente relacionados à ocasião do registro da leitura em voz alta.

Imagem 3. Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes*.



Fonte: <https://visual-editions.com>

Citar é ocultar: quem seleciona necessariamente corta, descarta, suprime. *Nets*, de Jen Bervin (2014), é um livro criado dentro de sonetos de William Shakespeare. Nenhuma palavra é escrita, o texto segundo é feito de supressões, enquanto o original é preservado em transparência, estado no qual ainda pode ser lido. Shakespeare fantasma de Bervin. O que *Nets* desnuda e torna explícito é um processo sempre presente em qualquer prática de escrita. Pôr-se a escrever é inserir-se em uma história pré-inscrita no branco da página: a história da literatura, a história da poesia. Nesse meio, ler e escrever é necessariamente ler e escrever com ou então contra esse palimpsesto. Seja como for, uma página não será jamais uma página virgem.

Tree of Codes, de Jonathan Safran Foer (2010), é escrito a partir de subtrações no livro *Street of Crocodiles*, de Bruno Schulz. Nele, aquilo que não serve para o segundo texto não é preservado em segundo plano, como em *Nets*, mas literalmente extraído. O corte como procedimento. Se no trabalho de Jen Bervin, Shakespeare persistia como que à distância, na forma evanescente de um texto passado, em *Tree of Codes*, o autor original comprova sua existência no jogo entre presença e desaparecimento, sendo a forma de tais estados uma decisão do autor-apropriador. Bervin e Safran Foer são autores de gestos, e também do que é produzido por esses gestos. Escrevem sem escrever. Escrevem lendo, subtraindo, apropriando-se. Shakespeare enfraquecido, Schulz mutilado: “o nascimento do leitor [apropriador] deve-se pagar com a morte do Autor?” (Barthes, 2004, p. 64).

Mas não se trata de morte. Mesmo em Barthes, o anúncio do óbito do autor se dá em circunstâncias bastante específicas, limitadas ao espaço-tempo do jogo da leitura (um pouco como a criança que se deixa matar e então finge-se de morta, porque são essas as regras da brincadeira). Que existam autores que não aceitem entrar no jogo, isso devém bastante secundário. Não são maiores ou menores por isso, apenas convidam o leitor “a permanecer no interior de seu fechamento” (Santiago, 2019, p. 21), ou seja, mantêm-se seguros na verdade de seu texto, que tem a legibilidade como único fim. Matar ou morrer são efeitos de leitura, na medida em que é o leitor quem irá *avaliar* o texto, segundo seu potencial de *uso*. Para nós, tal avaliação e tal uso dizem respeito à prática da escrita. Nesse sentido, o autor que se permite morrer é justamente aquele que apresenta em seu texto um modelo produtor, e não apenas representacional. É o autor que, no espaço e no tempo do jogo literário, funciona como uma espécie de sopro, a indicação de um caminho. Morrer, então, diz respeito ao colocar-se em um tempo passado, do qual emana o *já escrito* com o qual aquele que escreve assume compromisso.

Tanto *Nets* quanto *Tree of Codes* são atualizações desse compromisso. Os autores estão lá, na forma em que exigiram estar. Em ambos os casos, gravar é suprimir. Bervin e Safran Foer escrevem compondo os buracos, segundo a fórmula proposta por Ronald Johnson em *Radi os*, publicado em 1977. Johnson, aliás, está tanto em *Nets* quanto *Tree of Codes*, ao lado de Shakespeare e de Bruno Schulz. Não enquanto matéria, mas como modelo. Porque *Radi os* é o trabalho de supressão e composição a partir de *Paradise Lost*, de John Milton. Procedimento similar para escolhas necessariamente singulares. Compor os espaços em branco, tal qual o método proposto por Johnson, implica em fazer de cada escolha uma recusa, assim como a indicação definitiva de um caminho. Desde o nome, que em *Radi os* e *Tree of Codes* é fruto do apagamento de letras presentes nos títulos das obras apropriadas, toda decisão de manter algo no texto segundo é também a diminuição de suas possibilidades de existência, que, a princípio, são múltiplas. Escrever suprimindo exige que a palavra mantida encontre sua sequência nas possibilidades dispostas à frente, nas próximas linhas ou nas próximas páginas, onde novos percursos se insinuam. Um é a eliminação do outro. A vida de um é a morte do outro.

Encontramos o mesmo procedimento em *A little white shadow*, de Mary Ruefle (2006), composto a partir do encobrimento de palavras presentes no livro de mesmo nome escrito por Emily Malborne Morgan, publicado em 1890. Trata-se, de certo modo, de um aceite. Ruefle diz sim ao convite emitido há mais de um século, entra no jogo, tornando-se, por seu gesto, a própria sombra: ela persegue, acompanha e assombra cada linha do livro, desaparecendo nas palavras selecionadas pelo segundo texto. A pequena sombra é, portanto, de Emily Morgan. Aquela que dela se apropria, materializando-a, inscreve essa proximidade de fato. Onde o branco se dissipa, em pontos precisos, pode-se ler o que a autora e sua obra reservam para os outros.

Em “Parágrafos sobre Arte Conceitual”, Sol LeWitt (2006, p. 176) defendia, em 1967, uma prática criadora na qual “a ideia se torna a máquina de fazer a arte”. O texto é revisitado décadas depois por Kenneth Goldsmith, que com ele faz a defesa de sua escrita conceitual, uma forma de escrita norteada por uma ideia inicial, que define os passos de sua execução. A ideia como uma imagem que dá a pensar, diria Deleuze (2016). A imagem sugerida por Emily, a ideia que atrai e é atualizada por Mary: instauração de uma contemporaneidade. É nesse sentido que o amor a um livro não está necessariamente relacionado ao que ele diz, uma vez que pode ser fruto do que ele propõe e ativa. Pode-se, por exemplo, amar um título e a imagem que ele comporta, assim como é lícito amar uma simples ideia.

Inscrever

Perguntando-se sobre o futuro da escrita, Vilém Flusser retorna a seu começo. Escrever, lembra-nos ele, tem origem no latim *scribere*, que significa riscar (*ritzen*), enquanto a palavra grega *graphein* significa gravar (*graben*). “Portanto, escrever era originalmente um gesto de fazer uma incisão sobre um objeto, para o qual se usava uma ferramenta cuneiforme (um “estilo”)” (Flusser, 2010, p. 25). Escavar e perfurar, imprimir uma marca sobre uma superfície exterior, não é exatamente o que define a escrita de hoje, embora possamos encontrar esses gestos em procedimentos de apropriação aqui

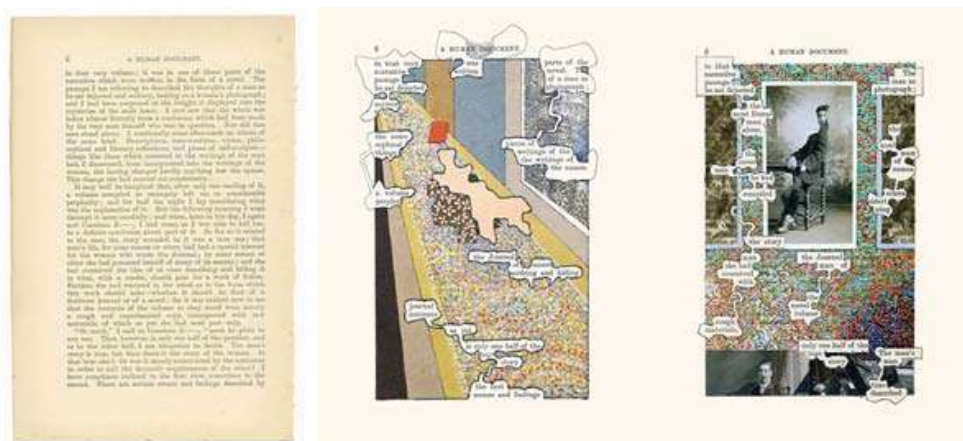
citados. O mais comum, no entanto, não são inscrições, mas sim sobrescrições. No limite – é esse o diagnóstico flusseriano –, não mais escrevemos em algo, e sim sobre algo. Se por um lado a escrita ganha velocidade, por outro ela definitivamente parece perder algo de seu caráter monumental. Os documentos escritos hoje não exigem contemplação, mas sim uma ação de resposta³. Sobrescrever é indicar um caminho, deixar um rastro temporário em meio ao fluxo narrativo contemporâneo. Nesse meio, se há lentidão, se há sobressaltos e interrupções, isso em parte se deve ao gesto crítico que nos guia no trabalho de escrita. O estilo, assim, diz respeito a uma ação interna, vinculada a um trabalho sobre si mesmo. Escrita como abertura de caminhos e construção de mundos possíveis, transcodificação de contextos mentais em linhas textuais. “Quanto mais o escrever se desenvolve, mais profundamente o estilete usado para escrever penetra os fundamentos das representações armazenadas em nossa memória para dilacerá-los” (Flusser, 2010, p. 29), abrindo crateras nos limites do mundo objetivo.

Uma realização como *A Humument*, de Tom Phillips, entrega-nos uma perspectiva interessante desse processo. Iniciada em 1966 e finalizada em 2016, a obra consiste em uma apropriação da novela *A Human Document*, publicada por William Hurrell Mallock, em 1892. Por meio de desenhos e colagens feitas sobre o texto original, Phillips escreve uma história alternativa, modificada a cada nova versão do trabalho, que também já se tornou aplicativo para iOS. Assim como em *Nets*, *Tree of Codes*, *Radi os* e *A little white shadow*, encontramos em *A Humument* as marcas da inscrição primeira. São essas marcas que irão compor a sobrescrição. No entanto, o procedimento de subtração de Tom Phillips parece sofrer uma influência decisiva da mão que desenha, abre e delimita espaços na superfície da página. Trata-se de supressões animadas, conduzidas por um estilo diverso daquele que simplesmente corta, apaga ou tacha.

3 “As inscrições são escritas que demandam muito esforço e são produzidas lenta e cautelosamente. São “monumentos” (“*monerè*” = contemplar). As sobrescrições são escritas fugazes aplicadas em superfícies, cuja finalidade é ensinar uma mensagem ao leitor. São “documentos” (“*docerè*” = ensinar). As inscrições são monumentais, as sobrescrições são documentais” (Flusser, 2010, p. 33).

Escrever suprimindo é necessariamente produzir a narrativa recolhendo palavras e definindo caminhos no encontro com o texto. Não há uma história anterior ao escrever, porque não há como saber o que será oferecido pela página. Escreve-se no corpo a corpo, necessariamente. Nas três imagens abaixo, extraídas do site de Tom Phillips, vemos como o processo de composição de *A Humument* vai tomando rumos diferentes a cada retorno e remanejamento do trabalho. Entre a primeira versão, de 1973 (imagem central), e a segunda, de 2008 (imagem à direita), uma narrativa nova ganha espaço, por meio do desaparecimento de palavras e o aparecimento de outras. À esquerda, a página original de *A Human Document* apresenta as ferramentas desde sempre disponíveis.

Imagens 4, 5 e 6. Página 6 de *A Human Document*, de William Hurrell Mallock; Página 6 da primeira versão e Página 6 da segunda versão de *A Humument*, de Tom Phillips.



Fonte: <http://www.tomphillips.co.uk/humument>.

Parece lícito considerar que a página inscrita sugere certas formas e indica alguns caminhos. Há ideias em um texto, seja ele qual for. Imagens mais fortes ou mais fracas que dão a ver enquanto se lê. Phillips escreve mediado por essas imagens, e faz com que elas envolvam o texto primeiro, que se deixa mostrar através delas. Uma pequena abertura para que algo seja dito em uma margem, o desenho de um rosto ou de uma janela para que uma sensação seja nomeada, um caminho de flores para que a história siga em frente. A letra também desenha, é desenho, imagem com a qual se pensa e escreve. *A Humument* é um êxtase trans-

codificador, um texto móvel que pretende englobar de forma visível a leitura, os afetos que ela mobiliza e seus efeitos concretos sobre a página. Trata-se de um “fruto estranho”, segundo a denominação dada por Florencia Garramuño (2014) a certas obras que podem ser consideradas inespecíficas, uma vez que não pertencem a campos e designações estabelecidas. Um fruto de imbricações de diferentes formas de expressão, uma obra de deslocamentos e invasões.

Em um texto a respeito da leitura, Barthes (2004, p. 40) sugere que o leitor não está limitado à produção de imagens interiores, projeções e fantasias, na medida em que ler pode ser também um *trabalho*: “o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito”. Em *A Humument*, vemos esse trabalho de modo explícito. O que Tom Phillips ilustra não é apenas a sua leitura, mesmo que a singularidade desta seja a marca do texto. Há algo da verdade de toda leitura prática por sobre as páginas, algo da verdade da resposta inerente ao convite articulado pelo texto. É sempre por meio da leitura que uma estrutura pode se descontrolar.

Parece ser essa a crença de Nick Thurston em *Reading the Remove of Literature*. Aqui, o que temos é um livro de traços, nada mais. Thurston toma para si e lê *O Espaço literário*, de Maurice Blanchot, e dele retém apenas as marcas de sua leitura. Todo o texto de Blanchot é subtraído, com exceção dos títulos dos capítulos apresentados nas margens superiores das páginas. O trabalho da leitura de Thurston marca, escreve notas, estabelece conexões com outros textos, rasura e destaca manualmente o livro, para depois transpor tudo para o computador. Lemos uma leitura, ou melhor, lemos seus traços. Assim como o sujeito precisa desaparecer para que suas pegadas fiquem marcadas na areia, o leitor é essa figura que sai de cena para que suas impressões funcionem como a marca única de sua singularidade. O desaparecimento do autor, por sua vez, lembra-nos que o espaço de leitura é autônomo, tem suas próprias regras, seus próprios caprichos. A presença daquele que escreve, portanto, também é efeito daquele que lê. Nesse sentido, um trabalho como *Partially removing the Remove of Literature*, de Kristen Mueller, apresenta-se como uma espécie de sequência lógica: tomando de as-

salto o livro de Thurston, ela subtrai todas as palavras, deixando apenas marcas sublinhadas, setas, parênteses, pontos de exclamação e interrogação intactos. Página após página, as camadas da leitura de Thurston, dispostas uma a uma, tornam-se indistinguíveis daquela que ela própria o oferece como roubo. Já não se trata de Blanchot, tampouco de *Reading the Remove os Literature*, mas apenas do gesto impessoal de ler, marcar, orientar-se, mover-se, esboçar e indicar algum sentido – provisório, necessariamente⁴.

Deslocamento

Uma obra é um dado situado no tempo e no espaço. O nome e a assinatura indicam determinado lugar, certa cultura e história. Importa quem fala, importa de onde é falado. Um escrito é um corpo, ou então pedaços de corpos. Melhor que haja rosto, melhor que haja nome, mesmo que o nome não seja mais que a cifra de uma multiplicidade. O nome como inventário. Relacionar-se com uma obra por meio das práticas de leitura e escrita é sempre deslocá-la de algum modo. Pode-se fazer isso por entre sua própria estrutura interior, deslocando seus centros de gravidade, ou então desde o exterior, projetando-a de um outro modo, em um contexto diferente. Citar, destacar e invocar passagens de segundo plano, dando visibilidade aos pontos cegos, é um modo de operação interior, enquanto comparações, diálogos, transposições e alianças configuram procedimentos do segundo tipo. Nova York deslocada desde dentro por Goldsmith, através da seleção e sobreposição de discursos que, pouco a pouco, por força do excesso, fazem-na vazar, desnudando seus traços mais insuspeitos; as inúmeras citações sem aspas que constituem a obra de Godard, diferentes pontos da história das palavras e da história das imagens compondo o espaço-tempo do filme; as telas de Francis Bacon servindo como imagens-modelo para o trabalho de Christopher Nolan em *Batman: O Cavaleiro das Trevas*; o diálogo proposto por

4 Em *Sujeito Oculto*, de Cristiane Costa (2014), um homem se põe a investigar na biblioteca da falecida esposa as marcas de leitura por ela deixadas. Trechos destacados em livros, recortes, anotações em cadernos de notas, apropriações e citações diversas: o que um arquivo de traços como esse pode dizer de uma vida?

Spike Jonze à Sofia Coppola, através da citação de cenas de *Encontros e desencontros* em *Her*; a teoria freudiana dos sonhos como chave para a narrativa de *Mulholland Drive*, de David Lynch; a estética do arrastão proposta pelas plagiocombinações de Tom Zé, em seu *Com defeito de fabricação* (uma coleção de defeitos sonoros compostos a partir de citações e plágios de seu alfabeto de referências sonoras, tal como indicado no encarte); Angélica Freitas e as *googlagens* de seus “3 poemas com o auxílio do google”, presentes em *Um útero é do tamanho de um punho*; as 5.600 palavras acrescidas por Pablo Katchadjian ao conto “El aleph”, de Jorge Luis Borges, em seu *El aleph engordado*; Enrique Vila-Matas e a exemplar poética da citacionalidade em *Bartleby e Companhia*. Isso é somente uma lista mínima de obras nas quais a apropriação e o deslocamento configuram estratégias centrais para a construção da tessitura narrativa. Cada uma dessas realizações traça um percurso singular ao evoluir em meio a uma “autêntica chuva de formas, imagens, objetos e discursos” (Bourriaud, 2011a, p. 147) que constituem o estado fragmentário do presente. São como porções de terra cultivadas sob uma vasta e constante precipitação cultural. São também testemunhos de encontros, conexões, disseminações. Dizem *através de*. Em certo sentido, participam de uma espécie de *comunismo das formas*, caracterizado pelo uso e a socialização de signos já produzidos em outros contextos. Como se a história (do cinema, da literatura, da cultura) constituísse um amplo repertório de imagens e perspectivas, um equipamento coletivo livre para utilização. Um vez produzida e finalizada, a obra se torna *dado*, isto é, *stock shot* disponível para a escrita, o cinema, a música. O que há de singular e irrepetível no ato de criação é justamente o trajeto proposto, assim como os artifícios utilizados para realização de seu percurso.

Parece-nos que o deslocamento constitui uma cartografia afetiva. Marcar um livro em seu interior, desequilibrá-lo por meio de cruzamentos entre as páginas, de inserções e recortes. Traçar linhas entre pontos distantes na história, ir de uma linguagem a outra, de uma forma de expressão a outra, “entrar em numa arte por meio de outra” (Barthes, 2005, p. 144). Trata-se de um caminho, da abertura de inúmeros caminhos. Já era essa a grande lição do pensamento antropófago de Oswald de Andrade (2011): agir pelos roteiros, criar por meio

de roteiros. Apropriar-se do que é alheio, aliar-se ao outro não por meio de uma dívida ou qualquer outra relação hierárquica, mas sim por assimilação crítica, como um bicho que “guarda no corpo o sumo do que comeu” (Lopes Neto, 1965, p. 227). Devorar, digerir, assimilar, deslocar. Pelos roteiros⁵. Por exercícios de semionáutica. Pela história, pela cultura, pelo texto. Em *Rua de mão única*, Benjamin nos dá uma indicação precisa do modo como esse esforço se desdobra na prática de leitura, ou melhor, do modo como a prática de leitura se confunde com a escrita ao se permitir adentrar, de fato, o texto:

A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve. Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, ela se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados de uma fila. Assim comanda unicamente o texto copiado a alma daquele que está ocupado com ele, enquanto o mero leitor nunca fica conhecendo as novas perspectivas de seu interior, tais como as abre o texto, essa estrada através da floresta virgem interior que sempre volta a adensar-se: porque o leitor obedece ao movimento de seu eu no livre reino aéreo do devaneio, enquanto o copiadador o faz ser comandado (Benjamin, 1987, p. 26).

A leitura manual como prática rasteira, a cópia como artifício de contágio. Talvez possamos dizer da leitura manual, prática, o mesmo que Jean-Luc Nancy (2012, p.51) diz do corpo: na verdade, “minha leitura” indica uma pos-

5 Sob vários aspectos, os manifestos assinados por Oswald de Andrade durante os anos 1920 inauguram a explicitação e a defesa do artifício antropofágico como estratégia de produção artística e literária brasileira. Trata-se da relação cultural assumida como apropriação crítica ao invés de passiva, o que implica pensar o fazer poético com os elementos oriundos das metrópoles sob o signo da devoração. Publicado em 1928, o *Manifesto Antropófago*, em especial, é uma exemplar montagem de referências oriundas de matrizes de pensamento pré e pós colonização, devidamente transformadas pelo deslocamento e o contexto desde onde estão aproximadas. Retomada décadas mais tarde no *Plano Piloto para Poesia Concreta*, de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a visão de mundo antropofágica proposta por Oswald serve como eixo articulador para os movimentos de integração entre imagem, palavra e som propostos pelos concretistas, em especial por meio da apropriação, reprogramação e devolução poética de signos culturais produzidos no novo mapa global então em construção.

sessão, não uma propriedade. Quer dizer, uma apropriação sem legitimação. Posso minha leitura, trato dela como eu quiser, tenho sobre ela o direito de usar, fruir e dispor. Mas ela, por sua vez, me possui: me puxa ou me interrompe, me ofende, me detém, me impele, me repele. Somos um par de possuídos, um casal de dançarinos demoníacos. Sento-me para ler: a leitura está sentada sobre mim, esmagando-me sob meu peso. “Ele estava sentado na cadeira com uma relativa leveza, ainda há pouco – a leveza das decisões tomadas. Mas ao final de algumas páginas sentiu-se invadido por esse peso dolorosamente familiar, o peso do livro” (Pennac, 1993, p. 24). O corpo-leitor anuncia a iminência do naufrágio. O rochedo sobre a página abre uma brecha sob a linha-d’água de suas resoluções. A leitura o arrasta, eles afundam. Ou então (e isso é só uma possibilidade dentre tantas alternativas), sento-me para ler: o curso de minha leitura é interrompido por uma frase. Volto ao começo; releio. “A expressão relida torna-se uma fórmula, isolada do texto” (Compagnon, 1996, p. 13). Corto, reservo, deixo-a agir em suspensão: a fórmula arma certa postura, encena-a. E então escrevo, já escrevi. A diferença se espalha. Não existem palavras finais. Toda palavra é começo.

Após a conclusão

Com frequência imaginamos a gênese de um texto na imagem do nascimento. Esta é uma imagem dialética, já que abrange o processo por dois aspectos: o primeiro tem a ver com a concepção criativa da obra, que se esgota no momento da conclusão. Ao ganhar vida, definindo seu ponto final, o texto interrompe sua força de instauração. De modo definitivo, ela está extinta. No entanto, o que morre no escritor com o texto concluído é aquela parte nele em que a escrita foi praticada e concebida. A conclusão de um texto não é uma coisa morta: em seu final, ele empresta uma assinatura àquele que o escreve. É nesse ponto preciso que um outro do próprio escritor vem ao mundo, herdeiro legítimo de um esforço passado. Trata-se do segundo aspecto do processo: o término do escrever e o nascimento da leitura. Porque, mesmo que o escritor

se reconheça, ele já não pode ser aquele que pesquisa, escolhe e escreve. Assim, ele é como qualquer outro. E, tal como qualquer outro, ele pode dizer: isso não é meu, não é de ninguém. Isso é para uso de todos, em qualquer circunstância.

Referências

- Andrade, O. (2011). “Manifesto Antropófago”. In: Castro Rocha, J.C.; Ruffinelli, J. *Antropofagia hoje?*. São Paulo: É Realizações, p. 27-31.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. (Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (2013). *Aula*. (Leyla Perrone-Moisés, Trad.). São Paulo: Cultrix.
- Barthes, R. (2014). *O rumor da língua*. (Mario Laranjeira, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2005). *A preparação do romance*. Da vida à obra. (Leyla Perrone-Moisés, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Benjamin, W. (2006). *Passagens*. (Irene Aron, Trad.). Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Benjamin, W. (1987). *Rua de mão única – Obras escolhidas*. Volume 2. (Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, Trad.). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bervin, J. (2004). *Nets*. New York: Ugly Ducking Press.
- Bosco, F. (2013). O futuro da ideia de autor. In: NEVES, N (Org.), *Mutações: o futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, p. 403-428.
- Bourriaud, N. (2009). *Pós-produção: com a arte reprograma o mundo contemporâneo*. (Denise Bottmann, Trad.). São Paulo: Martins.
- Bourriaud, N. (2011a). *Radicante – por uma estética da globalização*. (Dorothee de Bruchard, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bourriaud, N. (2011b). *Formas da vida: a arte moderna e a invenção de si*. (Dorothee de Bruchard, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Cage, J. (1978). *Writing Through Finnegans Wake & Writing for the Second Time Through Finnegans Wake*. University of Tulsa Department of English.
- Carneiro, F. (2010). *O leitor fingido*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Coelho, F.; Gaspar, M. (2005). *Manifesto da literatura sampler*. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF>

- Compagnon, A. (1996). *O trabalho da citação*. (Cleonice P.B. Mourão, Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Corazza, S. M. (2007). *Os Cantos de Fouror: escrita em filosofia-educação*. Porto Alegre: UFRGS; Sulina.
- Cortázar, J. (2010). “Otano. 1949”. In: _____. *Papéis inesperados*. (Paulina Wacht e Ari Roitman, Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 389.
- Costa, C. (2014). *Sujeito Oculto*. São Paulo: Editora Aeroplano.
- Eco, U. (2010). *A memória vegetal: e outros escritos de bibliofilia*. (Joana Angélica d’Ávila, Trad.). Rio de Janeiro: Record.
- Dardot, P.; Laval, C. (2017). *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. (Mariana Echalar, Trad.). São Paulo: Boitempo.
- Deleuze, G. (1992). *Conversações, 1972 – 1990*. (Peter Pál Pelbart, Trad.). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G. (2016). *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975 – 1995)*. (Guilherme Ivo, Trad.). São Paulo: Editora 34.
- Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme*. (Teresa Ottoni, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Flusser, V. (2010). *A escrita – Há futuro para a escrita?* (Murilo Jardelino da Costa, Trad.). São Paulo: Annablume.
- Foer, J.S. (2011). *Tree of Codes*. London: Visual Editions.
- Foster, H. (2004). *An Archival Impulse*. October, Vol. 110, Fall 2004, p. 3 - 22. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3397555>>
- Foster, H. (2017). *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. (Célia Euvaldo, Trad.). São Paulo: Ubu Editora.
- Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber*. (Luiz Felipe Baeta Neves, Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Freitas, A. (2017). *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Garramuño, F. (2014). *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. (Carlos Nougué, Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.
- Goldsmith, K. (2011). *Uncreative Writing*. Nova York: Columbia University Press.
- Kosuth, J. (2000). *Purloined – A novel*. Cologne: Salon Verlag.

- Lewitt, S. (2006). Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: Ferreira; G.; Cotrim, C., *Escritos de artistas: anos 60/70*. (Pedro Sússekind... et al., Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 176-181.
- Lopes Neto, J.S. (1965). *Contos gauchescos e lendas do sul*. Porto Alegre: Globo.
- Mello, R. (2012). *Poemas tirados de notícias de jornal*. Rio de Janeiro: Móbile.
- Nancy, J-L. (2012). 58 indícios sobre o corpo. (Sérgio Alcides, Trad.). REV. UFMG, Belo Horizonte, v.19, N 1e2, p.42-57, jan/dez.
- Pennac, D. (1993). *Como um romance*. (Leny Werneck, Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.
- Perloff, M. (1993). *O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem da Ruptura*. (Sebastião Uchoa Leite, Trad.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Perloff, M. (2013). *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. (Adriano Scandolara, Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Ruefle, M. (2006). *A little white shadow*. Seattle: Wave Books.
- Santaella, L. (2007). *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus.
- Santaella, L. (2013). *Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação*. São Paulo: Paulus.
- Santiago, S. (2019). *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe.
- Villa-Forte, L. (2019). *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário.