

DUAS PROVOCAÇÕES SOBRE AS POLÍTICAS DO NÃO ORIGINAL

FILIPE MANZONI*

RESUMO

Este trabalho se propõe a mapear algumas encruzilhadas entre a escrita não original e o político. Após uma introdução retomando um caso famoso de judicialização do não criativo, ele se voltará para dois cenários, montados à maneira de duas provocações: um primeiro, buscando ler uma analogia proposta por Goldsmith para o não original enquanto sintoma de sua relação com o político, e um segundo a partir de uma leitura comparativa de duas obras não originais brasileiras contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia não original. Políticas da escrita. Memes.

O ARTIGO 72 E O ARTIGO 27

Se isolarmos os mecanismos defendidos pelos principais teóricos e poetas não originais (ou não criativos) e aplicarmos a outros campos de produção artística-intelectual, é de fato curioso, se não contraintuitivo, que as polêmicas e disputas judiciais sejam a exceção e não a norma. Pensemos, por exemplo, no mercado fonográfico, no qual acusações de plágio e uso indevido ganharam especial notoriedade desde o avanço das tecnologias de execução pública e venda massiva de fonogramas. De fato, a questão dos direitos autorais na indústria musical é tão acirrada que, mesmo num contexto pós-*sampler* (ferramenta que não raro é usada como metáfora, inclusive, para a escrita não criativa), deu origem a uma miríade de intrincadas leis e categorizações para proteger os direitos não apenas

* Pós-doutorando no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: manzoni@letras.ufrj.br ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8987-7965>

dos compositores de uma obra específica, mas também de intérpretes, arranjadores e executores de cada fonograma.

Voltemos agora para a literatura, tomando o exemplo mais icônico de judicialização de uma escrita não criativa, o processo da Fundación Borges e de Maria Kodama contra Pablo Katchadjian por conta de seu livro *El Aleph engordado*. O caso é amplamente conhecido: Katchadjian “engordou” o conto de Borges, dobrando o seu tamanho, mas mantendo intacta a trama da narrativa, bem como todas as palavras e pontuações originais. Katchadjian foi então intimado por violar o artigo 72 do Regime de Propriedade Intelectual da Argentina – acusado de falsificar uma obra intelectual ou reproduzi-la suprimindo ou mudando o nome de seu autor –, se envolvendo em um processo que se desdobrou, por seis anos entre recursos e apelações até ser finalmente arquivado em 2017.

Eu gostaria de me deter, porém, não nas idas e vindas legais da questão, e sim na repercussão crítica do caso. Em primeiro lugar, é de se observar o massivo apoio a Katchadjian: assim que o processo retornou à primeira instância – momento mais tenso, no qual o escritor teve seus bens bloqueados e corria o risco de cumprir de um a seis anos de prisão – uma grande mobilização entrou em cena, tanto através de páginas de Facebook como “Apoyo a Pablo Katchadjian” (que ainda hoje conta com cerca de 8.500 seguidores), mas também por meio da manifestação de apoio público por parte de grandes figuras da cena literária argentina como Beatriz Sarlo ou César Aira (de fato, com exceção do processo propriamente dito, *contra* Katchadjian parece pesar apenas as acusações, em sessões de comentários de usuários nas muitas matérias que documentaram cada etapa da disputa, de que se tratava de excessiva atenção dada a uma obra que ninguém estaria lendo).

Em segundo lugar, gostaria de chamar a atenção para o teor dessa quase unanimidade crítica, isto é, para o que me parece ser uma espécie de núcleo razoavelmente recorrente da defesa, constituído por dois argumentos específicos que aparecem em praticamente todas as intercessões públicas por Katchadjian. Em primeiro lugar, o argumento de que a pequena tiragem de *El Aleph engordado* possuía um aproveitamento comercial praticamente nulo; e, em seguida, o fato de que a própria obra se desmascarava enquanto procedimento derivativo/não original.

Tanto em textos teórico-crítico¹ quanto em matérias jornalísticas² que proliferaram a cada etapa do processo, esses dois pontos são quase inescapáveis nas defesas a Pablo Katchadjian: o autor desmascara o seu próprio procedimento, no segundo pós-escrito de *El Aleph engordado*, creditando o texto original a Borges³; e a pequena tiragem (alguns defensores falam de 150, outros de 200 ou 300 exemplares), a maior parte fora de qualquer comercialização, atestava pelo desinteresse em usurpar sequer uma parte da rentabilidade gerada pelo legado de Borges.

Tudo se passa, nesse sentido, como se a aceitabilidade de *El Aleph engordado* residisse sobre dois termos centrais: a não interferência na rentabilidade dos detentores dos direitos da obra borgeana e o reconhecimento da autoria e precedência do conto original sobre sua versão “engordada”. O que significa dizer, e aqui começamos a nos aproximar do que me interessa ressaltar nesse cenário, que em termos práticos de apropriação, Katchadjian (ao menos para seus defensores) não se apropriou de muita coisa. Ou, mais precisamente: se apropriou de maneira a deixar intactos dois direitos bastante precisos, os direitos patrimoniais e os direitos morais sobre a obra.

¹ Poderíamos citar como exemplos: “É importante ressaltar que os 300 exemplares produzidos de modo independente pelo próprio Pablo Katchadjian [...] foram distribuídos gratuitamente, argumento que não bastou para que María Kodama retirasse o processo” (AMANCIO, 2020, p. 160, 2020); “la edición del *El Aleph engordado* constaba de un tiraje de doscientos ejemplares, [...] El precio de venta de cada ejemplar osciló entre nueve y quince pesos argentinos, pero muchos de los libros fueron repartidos gratuitamente entre los amigos y conocidos del escritor.” (GALINDO, 2018, p. 271).

² Aqui os exemplos são muito numerosos, citemos alguns: “Publicado em edição artesanal de apenas trezentos exemplares, sem ISBN (isso é central: não havia possibilidade de venda ao público, ou seja, de lucro econômico)” (TABOWSKY, 2018, *on-line*); “Em 2009, Katchadjian publicou 200 cópias de ‘*Aleph engordado*’ por uma pequena editora de poesia. No posfácio, descreveu a ideia do que havia criado” (CARNEIRO, 2015, *on-line*); “Fueron ciento cincuenta ejemplares de los cuales Katchadjian regaló unos cien. Los ejemplares que fueron vendidos tuvieron un precio de tapa de \$15” (GÉLOS, 2015, *on-line*).

³ O que, diga-se de passagem, se foi bastante relevante do ponto de vista legal, do ponto de vista prático é quase uma redundância (o que também foi observado por diversos comentadores do caso), já que é muito pouco provável que algum leitor chegasse ao restrito cenário de circulação da literatura contemporânea argentina de vanguarda sem possuir algum nível de familiaridade com um dos mais célebres contos do escritor argentino mais famoso do século XX.

Esses dois pilares não são fortuitos, isto é, não são uma coincidência entre defensores mais ou menos aguerridos de uma obra não original específica. Trata-se dos dois elementos que definem – e aqui seguimos os apontamentos de Roger Chartier em *O que é um autor: revisão de uma genealogia* (2012) – as duas faces do conceito mesmo de “propriedade” sobre uma obra literária, que remonta ao início do século XVIII: de um lado, “a reivindicação de um possível controle sobre a difusão de um texto de modo a preservar a reputação, a honra, a intimidade, diríamos a propriedade moral” (CHARTIER, 2012, p. 31); e, do outro, a “possibilidade de transformar um escrito em um bem negociável” (p. 31).

Não sem certa dose de ironia, diríamos que, se Katchadjian foi intimado com base no artigo 72 do Regime de Propriedade Intelectual da Argentina, seus defensores parecem contra-atacar remetendo (mais a partir de “bom senso” do que pela forma da lei) ao que está na base do artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos, o único artigo da DUDH que se volta diretamente para a propriedade sobre a produção intelectual. Lemos, no seu parágrafo 2: “Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor” (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS 1948).

Arrisquemos, nesse ponto, uma hipótese generalista especulativa: a de que não apenas *El Aleph engordado*, mas que diferentes experiências do não original se apropriam, plágiam, remixam e roubam, mas apenas na medida em que mantêm intactas essas duas instâncias da propriedade: os direitos morais e os direitos comerciais sobre uma obra (e não é difícil imaginar que uma violação desses direitos seria um tanto mais difícil de ser defendida, do ponto de vista crítico⁴).

⁴ Tomemos como exemplo o caso de James Harvey, designer das *Brillo Boxes* tornadas famosas por Andy Warhol. Em um espelhamento invertido das defesas críticas de Katchadjian, encontramos, em algumas retomadas do nome Harvey, um incômodo com o fato de que o único artista associado às *Brillo Boxes* seja Warhol, e que seja ele que tenha lucrado uma enorme cifra com um design original feito por outro artista (Cf. Shadow Boxer. Disponível em: https://www.printmag.com/design-resources/shadow_boxer/ Acesso em: 6 Jan. 2023

Seguindo essa hipótese, a de que a aceitabilidade do não criativo se estruturaria a partir dessas duas salvaguardas, poderíamos ainda desdobrar algumas formas específicas delas que parecem bastante familiares nessas obras. Em primeiro lugar, a recorrência do desnudamento do procedimento, isto é, a dependência de algum nível de explicitação de seu caráter derivativo⁵ como ativação de um protocolo de leitura *enquanto não-original*, o que pacifica o problema do ponto de vista dos direitos morais. Quanto aos direitos patrimoniais, o próprio caráter vanguardista e o baixo aproveitamento comercial (quase uma regra para tais obras) já poderiam ser apontados como elementos de afastamento do fantasma da usurpação da rentabilidade das obras apropriadas; mas, além disso, ainda encontramos recorrentemente duas estratégias adicionais: a apropriação de materiais não protegidos pelo *copyright*, e a disponibilização gratuita, frequentemente em formato digital, dos seus resultados.

Ainda que seja um esquema apressado (e bastante simplificado), não seria difícil situar uma parte significativa das obras não originais mais célebres dentro desse espectro. No interior desses limites – que resguardam, em última instância, o mercado e a tradição, e não tenhamos dúvida quanto a isso –, a apropriação parece ter razoável liberdade para sua experimentação: incorporando fragmentos de frases anônimas ouvidas na rua, trechos de obras que são creditadas explicitamente, ou ainda fragmentos cuja origem é tornada facilmente rastreável. Fora deles, a apropriação e o plágio parecem se afastar de sua caracterização como procedimentos estéticos e assumir, progressivamente, os tons de um ato flagrante de má-fé.

Porém, mesmo dentro dessa demarcação, algumas zonas conflituosas ainda poderiam ser apontadas. Uma, em especial, que gostaria de abordar aqui, diz respeito não tanto ao autor como detentor dos direitos morais e comerciais sobre uma obra, mas sim como uma instância de significação e responsabilização política. Ou seja, não tanto uma questão da ordem da “autoria” de um texto, mas sim de quem o “autoriza”.

⁵ Me referi, em outra ocasião, a esse tópico nos termos, tomados de Boris Groys, de um “efeito de sinceridade” produzido pela revelação do espaço submedial da apropriação. Cf. MANZONI, 2019.

Se Chartier, em sua revisão da genealogia da “função autor” de Foucault, como que reajusta a cronologia quanto à noção de “propriedade literária” (isto é, a respeito da constituição de uma instância de posse sobre os direitos morais e comerciais de uma obra); no que tange à conceitualização do autor em termos de uma entidade política, o historiador francês revalida e reforça o argumento foucaultiano: os séculos XVI e XVII são os que efetivamente postulam o autor como uma instância de responsabilização jurídica e política por um texto. É como resposta de uma *autoridade* a um contexto de circulação “desautorizada” de textos tomados por “transgressivos, hereges ou heterodoxos” (CHARTIER, 2012, p. 54) que esse recorte do autor se estabilizará. Trata-se de um autor que, mais que possuir direitos sobre seus textos, possui uma responsabilidade sobre eles. Ou ainda: uma autoria nos termos associados à etimologia latina do termo tal qual proposta por Giorgio Agamben (2008, p. 149):

O significado moderno do termo “autor” aparece relativamente tarde. Em latim, *auctor* significa originariamente quem intervém no ato de um menor (ou de quem, por algum motivo, não tem a capacidade de realizar um ato juridicamente válido), para lhe conferir o complemento de validade de que necessita).

É desde essa perspectiva da autoria que me interessa pensar o estatuto do “autor” não original. Trata-se de uma encruzilhada conceitual que me parece frequentemente contornada pela crítica⁶ – exceção feita ao excelente artigo de Luis Felipe Silveira de Abreu, ao qual me voltarei em seguida de maneira mais detida –, e que gostaria de abordar a partir de dois cenários. Em primeiro lugar, a partir da retomada de uma analogia proposta por Goldsmith que pretendo tomar como um sintoma, no elogio do não criativo ao conceitual/procedimental, de uma despolitização da noção de autoria.

⁶ Que essa questão seja contornada não significa que ele não seja legível na forma de incômodo, ou em ressalvas que parecem situar – na leitura de obras como *Delírio de Damasco*, de Verônica Stigger, “3 poemas com o auxílio do google” de Angélica Freitas ou *Sessão*, de Roy David Frankel, ao qual me voltarei mais a frente – o investimento político no não original como surpreendente ou contra-intuitivo.

Em um segundo momento, vou me voltar para dois textos não originais do contexto brasileiro recente nos quais a política assume uma espécie de “centro temático” incontornável. Me interessará, nesse contexto, pensar como as duas obras se comportam quando lidas desde os ruídos e a opacidade de seus mecanismos de transcrição, bem como sugerir que talvez esse seja o lugar privilegiado de sua significação política. Ainda que partam de uma mesma inquietação, os dois movimentos funcionarão de maneira paralela, constituindo itinerários distintos que sinalizam para caminhos semelhantes, mas que não buscarei engessar em um momento formalmente conclusivo.

MÁQUINAS ANÔNIMAS E A DESPOLITIZAÇÃO DO EPIFILOGENÉTICO

Com pequenas variações, a proposta central da escrita não criativa é razoavelmente simples. Seja nos termos do “não criativo”, “não original” ou “recreativo” (que nos levariam às formulações de Kenneth Goldsmith, Marjorie Perloff ou Francisco Bosco), do que se trata é de uma prevalência do recorte e reenquadramento de textos preexistentes sobre a sua produção fundada e lastreada por um sujeito-autor original. Ou ainda: um investimento em procedimentos e técnicas nas quais, para tomarmos as palavras de Perloff (2013,), a *inventio* cede espaço para a apropriação.

É um ponto razoavelmente recorrente na crítica que se volta para tais obras ter de lidar, em algum momento, com as provocações de seu mais célebre adepto e defensor, Kenneth Goldsmith, a respeito da preponderância do *conceito* sobre o texto final. De fato, parece haver, em Goldsmith, uma espécie de desprezo pelo “resultado” cujo epítome é a pretensa “ilegibilidade” de alguns de seus volumes mais famosos, transcrições de boletins de trânsito, de um jogo de Baseball ou da previsão do tempo.

Se a crítica lida com tais provocações de maneira ambígua – ora reafirmando a centralidade do procedimento em detrimento da “legibilidade”, ora desconfiando da transparência desses mecanismos e investindo em uma leitura que conduz à valorização de rastros “quase

autorais” – o que me interessa ressaltar é o quanto a mera proposta de um superinvestimento na nãooriginalidade como prevalência da circulação e reenquadramento de uma massa textual sobre sua situacionalidade original é, no mínimo, um ponto de partida politicamente problemático.

Um dos raros textos que se voltou para esse problema é *Os corpos do poema: as aporias do lugar de fala em um texto da escrita não-criativa* (2020), de Luis Felipe Silveira de Abreu. Gostaria de retomar, em linhas gerais, o argumento de seu texto, para depois tentar rearmar a questão a partir de uma analogia específica proposta por Goldsmith.

O ponto de partida de Luis Felipe⁷ é um poema-performance que causou uma polêmica considerável: “O corpo de Michael Brown”, de Kenneth Goldsmith, uma transcrição da autópsia de um jovem negro morto em um caso de brutalidade policial no estado do Missouri. Seu artigo parte da polêmica instaurada pelo texto, “acusações de apropriação cultural e racismo, bem como de exploração da tragédia alheia” (ABREU, 2020, p. 19), para se dirigir a uma indagação ética (e política) a respeito de algumas premissas que subjazem às práticas do não original.

Luis Felipe Abreu retoma uma metáfora de Goldsmith (tomada, por este, de Sol LeWitt) que parece se propor como imagem para a transparência procedimental: a de que, na escrita não criativa, o conceito seria uma *máquina* que produz o texto. A partir daí, a polêmica – com “O corpo de Michael Brown” em específico, mas com algumas premissas de Goldsmith sobre o não original em geral – se coloca nos termos de um choque entre as “máquinas anônimas” do não original e a situacionalidade de seu lugar de enunciação, isto é, na medida em que o superinvestimento na apropriação (e, por extensão, a caracterização de todo discurso como igualmente apropriável) “parece o sonho de um mecanismo em moto perpétuo, capaz de a tudo apropriar, operando sem perda de energia; e se

⁷ Alguns dos tópicos de “Os corpos do poema” ainda se desdobraram na sua tese de doutorado, “A linguagem não pertence: fantasmas da propriedade e da comunicação”, à qual minha proposta de reflexão aqui deve muito. De fato, todo o percurso que tentarei desdobrar do ponto de vista de uma metáfora biológica-evolutiva utilizada por Goldsmith é não mais do que um caminho paralelo ao que Abreu desdobra do ponto de vista de uma espectrologia da propriedade.

interessado pelo processo, passa a considerar o resultado da apropriação como mero subproduto, um ruído desinteressante”. (ABREU, 2020, p. 20).

O desdobramento de seu artigo leva ainda uma contraposição dessas “máquinas anônimas” com o conceito de *lugar de fala*, retomado de Linda Alcoff e Djamilla Ribeiro, como forma de sinalizar para um limite ético e político para o apropriável, uma vez que todo discurso implica, mais do que em uma matéria-prima semiótica solta no vazio, em uma rede complexa de laços pragmático-semânticos e políticos. De minha parte, gostaria de abordar esse problema – dito diretamente: o impasse da hipostasia da impropriedade do discurso como um limiar de despolitização de uma complexa gama de tensões e disputas – não a partir das “máquinas anônimas”, mas a partir de outra metáfora de Goldsmith.

Refiro-me a uma metáfora que lemos nas últimas páginas da introdução do volume, na qual Goldsmith (2011, p. 15, tradução nossa) diz: “Obras literárias poderiam funcionar da mesma forma que os memes hoje em dia na internet, se espalhando como um incêndio por um curto período de tempo, muitas vezes sem serem assinados ou sem uma autoria, apenas para serem suplantados pela próxima onda”⁸.

O que está no centro da proposição é bastante claro: os memes de internet fornecem a Goldsmith uma imagem para a multiplicação *desautorizada* de textos à revelia da dependência de uma instância de validação por um indivíduo específico como fonte e origem do discurso. Os memes interessam por sua circulação e mutação, não por sua fidelidade e vínculo a um contexto original. Creio, porém, que ao associar a escrita não criativa aos memes, Goldsmith talvez diga mais do que aparentemente pretendia, em especial no que toca a alguns aspectos políticos problemáticos do não original.

⁸ “literary works might function the same way that memes do today on the Web, spreading like wildfire for a short period, often unsigned and unauthored, only to be supplanted by the next ripple”.

Nos voltemos para o conceito de meme propriamente dito. Em sua formulação mais comumente aceita como “original”⁹, de Dawkins, trata-se de um conceito especulativo: a proposição de uma unidade mínima de replicação cultural, análoga ao que os genes são na replicação genética (2006 [1976], p. 189-201). Os memes seriam, nesse contexto, uma “unidade de conveniência” desdobrada de uma analogia entre o biológico-evolutivo e o cultural, ou ainda, uma unidade hipotética de replicação que permitiria pensar a cultura como um sistema autorreplicativo nos moldes do darwinismo universal.

É da aproximação excessivamente facilitada entre esses dois campos, a genética e a cultura, que deriva uma série de polêmicas que fizeram uma teórica como Limor Shifman, em 2014, apresentar o meme como um “encrenqueiro conceitual” – tradução de Viktor Chagas para “conceptual troublemaker” –, um termo envolvido, nas últimas quatro décadas em diferentes reformulações e polêmicas político-teóricas.

Colocado de maneira esquemática, teríamos de um lado uma série de estudos que ficou conhecida como “memética”, uma linha de investigação derivada de Dawkins e Daniel Dennett – e analisada, de maneira pormenorizada, por Leal-Toledo (2017) –, que mantém o modelo do darwinismo universal e investiga os memes enquanto unidades culturais de replicação. Do outro lado, temos uma série de estudiosos que atacam a própria aplicabilidade da genética do darwinismo universal a um sistema cultural, uma vez que isso minimizaria a agência individual sobre o próprio sistema, tomando cada indivíduo como não mais do que um vetor passivo da multiplicação de memes.

⁹ Existem, porém, alternativas a essa genealogia conceitual. Gostaria de ressaltar uma, marcada por apropriações e por um eco insuspeito com a associação que proporei entre os memes e o epifilogenético. O ponto de partida foi levantado por John Laurent, em uma carta intitulada “A note on the Origin of ‘Memes’/‘Mnemes’”, hoje apenas disponível nos arquivos do extinto *Journal of memetics*. Laurent deriva o termo de uma obra do poeta e dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, *The Soul of the White Ant*, na qual o termo se ligaria ao radical grego relacionado à “memória” (mnéme), e não “imitação” (mímesis). Este, porém, é precisamente o livro de Maeterlinck acusado de plagiar Eugène Marais, naturalista e poeta sul-africano em sua proposição de uma *hivemind* dos térmitas. Mais do que não ser um conceito de Dawkins, o meme seria, seguindo essa linha, uma apropriação de um conceito que já fora plagiado em 1926, e remeteria não a uma unidade de replicação, mas sim a uma memória coletiva transindividual.

O que me interessa ressaltar é que muito antes dos memes se popularizarem como designação para um conteúdo gerado por usuário de rápida replicação na internet, o conceito já estava rodeado por controvérsias derivadas da priorização de uma circulação e replicação de material discursivo que se quer isenta de uma agência ou intencionalidade (diríamos, um sistema de replicação que opera por “máquinas anônimas”). É o que leva um teórico como Patrick Davison a ressaltar, em um artigo (talvez o único) que toma o problema dos memes desde a questão de sua *autoria*, que “O modelo original de Dawkins de replicação e adaptação é intuitivo, mas ele carece de uma teoria real do significado e da intenção humana” (DAVISON, 2020 p. 140).

De certa maneira, quando Goldsmith (2011) lança mão dos memes¹⁰ como metáfora para o não original, lança mão de um termo que traz, em sua genealogia, uma tensão política muito próxima da que Abreu (2020, p. 20) sinalizava como uma “[...]fissura no projeto artístico da escrita não-criativa, uma contradição inerente[...]”. Seria preciso, porém, aparar algumas arestas nesta aproximação. E é precisamente para alinhar os termos e aproximar essas duas tensões políticas – a pressuposição da “irrestrita liberdade de tomar a palavra alheia” (ABREU, 2020, p. 22) no não original, e o menosprezo da agência humana na cadeira de replicação segundo a memética¹¹ – que gostaria de me deter em um último quadro conceitual, associando os memes ao conceito de memória epiflogética.

Trata-se de uma noção que aparece em diversos momentos da obra de Stiegler e que se traduz como uma inscrição durável e transmissível

¹⁰ Eu sugeri que a analogia com os memes *talvez* dissesse mais do que o pretendido pelo poeta, mas o caminho especulativo que proponho não é fortuito: não apenas Goldsmith (2011) era familiarizado, quando publicou *Uncreative Writing*, com a memética – ele cita um dos maiores expoentes dessa corrente teórica, Susan Blackmore, por duas vezes em seu *Uncreative Writing*, uma delas diretamente em uma de suas proposições dos seres humanos como “stepping stones from one replicator to the next” (BLACKMORE *apud* Goldsmith, 2011, p. 148) – como também associa a escrita não criativa ao princípio de neutralidade da rede, isto é, a proposição de uma “equanimidade” universal e desdiferenciada no fluxo de dados da internet (GOLDSMITH, 2011, p. 28).

¹¹ Cf. SHIFMAN, 2020, p. 81.

de uma experiência individual¹². Segundo Stiegler, haveria três tipos de sistemas de memória: o primeiro seria a memória genética ou filogenética, isto é, a carga de informações inscritas no genoma, replicadas e selecionadas em uma cadeia evolutiva que se confunde com o próprio conceito de vida (se seguirmos o darwinismo universal). Trata-se de um sistema de memória que Stiegler propõe como uma “primeira conservação”.

Em seguida, teríamos uma memória que se inscreve no nível individual, seja, mais radicalmente, no somático – de maneira que tomaria a forma de uma consciência antecipatória meramente operatória (STIEGLER, 1998 p. 154-158) –, seja num sentido mais amplo como acúmulo de experiências individuais não transmissíveis – formato no qual se confunde com o conceito de individuação (STIEGLER, 2011, p. 112). Em ambos os casos, trata-se de uma memória não exclusivamente humana, na medida em que cada indivíduo vivo possui marcas geradas ao longo de sua existência que o distinguem dos demais indivíduos de uma população, para além de seu genoma.

A grande questão é que esse segundo sistema de memória não se reinscreve no código genético para assegurar sua transmissibilidade geracional. E é aqui que entra o conceito de memória epifilogenética: um terceiro sistema de inscrição de memórias, que seria perfectível e transmissível, que englobaria as mais diversas modalidades da técnica, inscrições duráveis, ferramentas, ou, em última escala, a própria linguagem. Trata-se de uma “terceira conservação”, uma noção que se confunde com o conceito de “*tekhne*” tal qual proposto por Stiegler (1989)¹³:

¹² O termo “epifilogenese” em si é retomado da paleoantropologia de Andre Leroi-Gouhan, e, salvo engano, sua primeira aparição em Stiegler (1998, p. 134-179), contexto no qual é formulado primeiramente como uma acumulação de múltiplas epigêneses, e, em seguida, como forma de diferenciar uma consciência antecipatória meramente operatória de uma tecnicamente codificada.

¹³ A técnica traduziria, para Stiegler (2009, p. 4), o epifilogenético na medida em que seria uma ruptura pautada pela exteriorização do terceiro sistema de memória, já não sujeito à efemeridade do corpo vivo: “It is a break with the “law of life” in that, considering the hermetic separation between somatic and germinal, the epigenetic experience of an animal is lost to the species when the animal dies, while in a life proceeding by means other than life, the being’s experience, registered in the tool (in the object), becomes transmissible and cumulative: thus arises the possibility of a heritage”.

uma modalidade de codificação/inscrição de experiências individuais em um sistema transindividual, de tal maneira que elas sejam duráveis, cumulativas e transmissíveis.

E aqui já temos os termos que permitem desenhar o quadro que nos interessa, bastando traduzi-los, de uma teoria para outra. Em primeiro lugar, o conceito de “meme” tal como formulado por Dawkins (2006) e abordado pela “memética” descreve a própria noção de epifilogênese: um sistema não genético de transmissibilidade de memórias perfectíveis. De fato, as principais dificuldades de conceptualização da memética – seu problema de definição e circunscrição da *unidade mínima* de replicação – se justifica na medida em que o conceito se espraia, conforme Stiegler chama a atenção, para diferentes encarnações materiais, ferramentas e para própria linguagem.

Em segundo lugar, o problema de desinscrição de uma intencionalidade ou agência humana na cadeia de transmissibilidade dos memes se traduziria em uma redução do epifilogênico à incapacidade de ação individual típica do funcionamento do filogênico. Em outras palavras, trata-se de uma valorização do epifilogênico enquanto *constituído* da individualidade, mas que não deixa espaço para a realimentação e perfectibilidade da própria epifilogenia a cada reinscrição individual.

Finalmente, tomemos a despolitização inerente ao elogio procedimental do nãooriginal e a pressuposição de uma disponibilidade irrestrita do “apropriável”. Aqui a questão se traduz em um esvaziamento do que, na cadeia epifilogênica é um sistema de diferenças e disputas. A epifilogênese não está toda, indistinta e gratuitamente disponível; pelo contrário, assim como ressaltado por Stiegler, ela é a instância que permite o surgimento da própria noção de herança, como um sistema de diferenças de disponibilidade, circulação e legitimação de memória não genética.

Retomemos nosso ponto de partida para tentar remontar o percurso até aqui. A provocação de Goldsmith (2011), associando a linguagem não original aos memes de internet não apenas lança mão de um conceito polêmico e potencialmente despolitizante¹⁴, mas sim

¹⁴ Caberia de manter em mente que, se tomarmos o pedigree darwinista do conceito, trata-se do mecanismo despolitizante por excelência: o da naturalização.

enquanto despolitização, uma vez que retira da cadeia epifilogênica o que nela é o espaço de codificação do político: suas diferenças. Quando propõe que os textos circulem como memes “muitas vezes sem serem assinados ou sem uma autoria” (GOLDSMITH, 2011, p. 15) o poeta nos diz, portanto, de uma circulação que apaga as marcas da situacionalidade das suas inscrições e das suas diferenças de significação, disponibilidade e legitimação.

Ao colocar a utopia da máquina anônima no centro da produção (e de certa maneira, *no lugar* do autor) o que temos é, em última instância, uma desdiferenciação das tessituras textuais e políticas que estão imbricadas em toda realimentação epifilogênica. Toma-se o texto como um material semiótico neutro e sem marcas, um rearranjo de uma herança discursiva universalmente disponível e em constante e irrestrita circulação: uma impossibilidade (e uma negativa da) política.

SOBRE CONCEITOS E RUÍDOS

Gostaria agora de me deter em duas obras específicas do contexto brasileiro recente para mapear algumas questões a respeito do não original e da política desde uma perspectiva menos teórica. Trata-se de duas obras que mantêm um íntimo diálogo na medida em que se apropriam de um “mesmo” material discursivo, e cuja natureza dificilmente poderia ser mais formalmente política.

A primeira delas é o *Sessão* de Roy David Frankel, lançado em abril de 2017. Trata-se de uma obra que, conforme nos é adiantado em seu prefácio “ao leitor”, é constituído por uma transcrição da Sessão Deliberativa Extraordinária 091 de 17 de abril de 2016, isto é, a votação pela instauração do processo de Impeachment contra a presidenta Dilma Rousseff. Roy dá ainda alguns esclarecimentos sobre a transcrição, adiantando que os discursos anteriores à votação não estão apresentados na íntegra, e que os votos dos parlamentares foram selecionados, mas uma vez que escolhidos, transcritos em sua inteireza (FRANKEL, 2017).

Em uma vista geral, o texto segue uma diagramação facilmente reconhecível como um livro de poemas: os discursos estão organizados em verso livre, aproveitando o branco da página e os *enjambements* (além de algumas incursões pontuais em disposições mais “neoconcretas”) para criar destaques, abrir sentidos e dar dramaticidade a trechos específicos, escolhas vocabulares e atos falhos. O trabalho de seleção, priorizando alguns dos momentos mais pitorescos assim como alguns dos mais indigestos da votação, aliado à mudança de suporte para o código escrito parece agravar, na recepção em formato-livro, o contraste entre a memória traumática da espetacularização de um golpe ao sistema democrático e o tragicômico do choque entre o procedimental da votação e a cafonice do conteúdo dos votos.

Sessão não foi, porém, a primeira obra de transcrição em livro das falas da referida votação. Ainda no próprio mês de abril de 2016 (ou seja, menos de duas semanas após a sessão deliberativa), o coletivo oitentaedois lançou *Câmara dos deputados sessão 091 de 17/04/2016 Deliberativa Extraordinária*¹⁵, apresentado, em seu site, sob uma aba “como vota, deputado?”, com nome de “Impeachment – Câmara dos Deputados” e creditada a Alexandre Sato, Bruno Kim, Caio Yuzo, Douglas Higa, Otavio Nagano (me referirei a ele, a partir daqui, apenas como “Impeachment”).

A apresentação de “Impeachment” é bastante diferente: não encontramos qualquer aviso ou explicitação do procedimento. Após alguns elementos iniciais – QR codes com links para a transcrição e a transmissão oficiais, dados catalográficos e algumas fotos, duas de manifestações pró e anti-impeachment e uma de Eduardo Cunha na instauração da sessão – somos jogados no texto de abertura da votação e, em seguida, na transcrição direta e integral dos votos de cada um dos deputados. A diagramação se dá em blocos de textos em prosa, introduzidos pelo nome, partido e estado do votante, juntamente com a sua foto cadastrada no sistema do TSE.

Apesar de partirem do mesmo material para sua transcrição, o impacto produzido pelas obras é bastante diferente. Mas mais do que

¹⁵ Há uma edição *on-line* para consulta, na qual se pode ver a disposição dos discursos, o formato do livro e as imagens no site. Disponível em: https://issuu.com/oitentaedois/docs/zine_impeachment-web Acesso em: 6 jan. 2023.

por serem fruto de projetos ou conceitos distintos, por serem efeitos complexos de uma série de prioridades e opções que se entrecruzam e sobrepõem. Gostaria de tomar um viés comparativo para exemplificar: a forma como cada obra lida com a pluralidade de vozes na votação.

De início, poderíamos observar que *Sessão* parece investir em um baralhamento entre os limites das vozes dos deputados, seja a partir de mecanismos de diagramação que atravessam todos os votos – como o alinhamento à direita das palavras “Brasil”, “País”, “Pátria”, “Nação” e suas variações – dando uma espécie de “unidade” aos discursos; seja pela própria omissão dos nomes, o que, conforme foi apontado por Klinger (2018, p. 29), se coloca como um gesto de “[...]retirar a singularidade e a assinatura dos discursos, e torná-los objeto de uma voz única, anônima e amorfa, algo assim como um ‘inconsciente coletivo’ que essas subjetividades pareciam encarnar”.

Por outro lado, “Impeachment” não apenas realça a multiplicidade das vozes, mantendo os nomes e partidos políticos dos votantes, mas também associando um rosto sorridente a cada um deles, criando um contraste visual que acentua o caráter traumático da votação. Porém o paralelo entre as obras tem ainda outras nuances, tomemos um exemplo a partir do voto no topo da página 149 de “Impeachment”:



Mário Heringer [PDT–MG]

*[Interrupção de Marcelo Álvaro Antônio (p. 147):
Só corrigir aqui uma situação, queria mandar
um abraço, eu não mencionei meu filho, Paulo
Henrique. Paulo Henrique, é para você meu filho!
Um beijo!]*

Sr. Presidente, Sras. e Srs. Deputados, eu não tenho mais idade para ser rebelde, mas ainda tenho idade para ter esperança. E, neste momento, nós precisamos disso, precisamos de mudança. Por isso, eu vou votar sim, Sr. Presidente.

Fonte: Coletivo Oitentaedois, 2016, p. 149.

Se buscamos esse mesmo momento em *Sessão*, de Frankel (2017), não encontramos o voto de Mário Heringer ou de Marcelo Álvaro Antônio (que aparece, em “Impeachment”, conforme indicado, na página 147), apenas a interrupção do último:

Sr. Presidente, só para corrigir

aqui uma
situação. Eu quero mandar um
abraço. Eu não mencionei o meu
filho, Paulo
Henrique.

Deputado, isso não é possível.

Paulo
Henrique, é para você, meu
filho.
Um beijo!
(FRANKEL, 2017, p. 183)

De fato, o que as duas obras dão a ler são cenas bastante diferentes. De um lado “Impeachment”, por preservar *todos* os votos nomeados e ilustrados, permite o retorno ao voto de Marcelo Álvaro Antônio – aberto por uma longa lista de familiares, à exceção, evidentemente, do filho Paulo Henrique –, mostrando o caráter deslocado, piegas e desajeitado de sua interrupção sobreposta ao voto e à foto de Mário Heringer. Já a edição de Roy Frankel, ao preservar as falas do presidente da sessão, evidencia um ridículo distinto, isto é, a interrupção da interrupção¹⁶ pela voz de fundo protocolar e quase fantasmática de Eduardo Cunha.

¹⁶ É ainda curioso que o “Impeachment” apareça, no site do coletivo oitentaedois sob a tag “como vota deputado?”, já que essa frase está ausente no livro, posto que os autores optaram por não incorporar as falas de interrupção do presidente da sessão. Em *Sessão*, por outro lado, pela incorporação das interrupções de Eduardo Cunha, a expressão aparece 34 vezes no livro, em alguns casos três vezes na mesma página (Cf. p. 135, 178, 211 ou 232), ou até cinco no mesmo voto (p. 185-186), como no voto do deputado Patrus Ananias, que na edição organizada pelo coletivo oitentaedois passa sem interrupções.

Curiosamente, se nos desprendemos das obras e retornamos à gravação em vídeo, vários outros detalhes chamam a atenção. Em primeiro lugar, o fato de a interrupção de Marcelo Álvaro Antônio ter se dado logo após o turbulento voto de Margarida Salomão do PT-MG, de maneira que o nível de ruído quando o deputado retorna é bastante alto, o que escapa às obras. Em segundo lugar, pelo fato de ambos os volumes se guiarem pela taquigrafia oficial, as transcrições são muito pouco precisas: a própria interrupção que aparece em destaque em *Sessão*, “Deputado, isso não é possível”, existe apenas na transcrição taquigráfica; no vídeo, apenas o que ouvimos repetidas vezes é a palavra “Deputado, Deputado”, antes da retomada da chamada nominal de Mário Heringer.

Detenho-me nesses pequenos ruídos porque, se as duas obras são pacificamente situáveis como “não originais”, eles tornam a questão um tanto problemática quando buscamos situá-las desde um paradigma do conceitual, isto é, como resultados de uma ideia levada a cabo por uma série de decisões formais tomadas de antemão. Essa sobreposição de priorizações me interessa porque, na falta de uma explicitação direta de um conceito operatório, ela nos permite aproximar ou distanciar as obras conforme arriscamos hipóteses diversas.

Alguns exemplos. As obras se confundiriam entre si se tomadas como projetos conceituais de edição em livro dos votos da sessão 091, baseados nas notas taquigráficas oficiais (e com um *link* direto para elas). Sua diferenciação por um critério da seleção seria esquivo: o coletivo oitentaedois não seleciona votos, incluindo até mesmo os deputados ausentes com sua foto e a indicação “[ausente]”, mas opta por não incluir os discursos de abertura da sessão, que fazem parte da transcrição oficial e ocupam as primeiras 40 páginas de *Sessão*. Outros eixos são diretamente opositivos: não apenas a diagramação, mas também a própria edição e catalogação como um “livro de poemas”, no caso de *Sessão*, ou o fato de “Impeachment” incluir as fotos dos deputados. Essa lista, porém, não é exaustiva e poderia potencialmente ser ampliada em variações combinatórias de priorizações e escolhas tão particularizadas que fariam a “ideia que produz o texto” ser tão específica quanto a forma final da obra.

Estamos, nesse sentido, numa zona cinza que Goldsmith (2011, p. 85) situa como as múltiplas “decisões autorais” implicadas no não criativo. Uma série de rastros, resíduos e decisões que, se são comumente negligenciados pelos autores ou preteridos frente ao conceitual, são também retilhados pela crítica – no caso específico de Goldsmith, basta tomarmos a bela leitura empreendida por Perloff (2013) de *Traffic*¹⁷ – na forma de uma desconfiança da transparência do procedimento, ou ainda: de uma insistência na tensão entre a proposição e a materialidade.

Não se trata, porém, de duas variações de execução de um mesmo conjunto de procedimentos mais ou menos específicos, explicitados e devidamente *autorizados* – não estamos lendo as diferentes montagens de *One and three chairs*, todas assinadas por Joseph Kosuth –, mas sim de duas obras lançadas em circuitos diferentes, e, ao que parece, sem conhecimento prévio uma da outra.

Nesse contexto, a aproximação e comparação entre *Sessão* e “Impeachment” parece fazer a própria oposição entre ideia e resultado pouco produtiva, visto que a suposta transparência de um mecanismo de transcrição se esboroa em uma série de escolhas e “decisões autorais” que são, em última instância, o que permite opor duas obras e dois “autores” distintos. Essa série de escolhas e decisões ainda me interessam especialmente porque é precisamente a partir dela e *contra* a transparência procedimental que a crítica parece equacionar o caráter político das obras em questão.

Para tanto, caberia um rápido mapeamento da recepção crítica das obras. De fato, mais propriamente um mapeamento da crítica de *Sessão*, pois “Impeachment – Câmara dos deputados” não recebeu praticamente nenhuma atenção, possivelmente por seu formato quase documental, pouco afeito a um semblante “literário”, ou por não ser publicado por uma editora com grande penetração no circuito da literatura contemporânea. Encontramos apenas uma menção, em matéria assinada por Adams

¹⁷ Cf. p. 251-266.

(2019), quando da ocasião do lançamento da peça *AI-5 uma reconstituição cênica*, que alude ao livro e define-o como um “resultado muito poderoso”.

Sessão, por sua vez, foi abordado por diversos artigos, resenhas e comentários, frequentemente dentro de um cenário marcado por diálogo com obras não originais. Nesse panorama, encontramos recorrentemente, nos textos que se propõe a equacionar diretamente a relação entre o caráter político e o procedimento não criativo, uma mesma e curiosa fórmula: a necessidade de marcar o teor politizado do texto *em oposição* à apropriação, associando-o, especificamente, às intervenções e “decisões autorais”.

Encontramos essa estrutura, por exemplo, na leitura feita por Lima (2021, p. 342) – “Aqui, é evidente seu caráter político [...] Mas o livro não se trata de uma mera transcrição” –, no já referido artigo de Klinger (2018, p. 27) – “Mas não se trata de uma mera transcrição: no texto impresso, através dos cortes e espaçamentos, aspectos dos discursos se destacam, provocando uma leitura irônica em relação com as intenções dos autores desses discursos” – e ainda, de maneira mais direta, no posfácio de Coelho (2017, p. 243) para o volume:

A força do poema *Sessão* parece concentrada, portanto, nestes dois gestos: o que se apropria dessas declarações de voto e o que busca manipular formalmente o seu conteúdo [...]. A dimensão política desta obra se torna assim evidente pela seleção dos trechos e pela consciência da intervenção formal versificada, de caráter enfático, que reclama indiretamente a reverificação do fato histórico mencionado.

Ainda que soe um tanto óbvio que a leitura de um posicionamento político apareça como codependente de uma intencionalidade autoral (ou de uma “função autor”), não deixa de ser curiosa a forma como isso se dá. Dito diretamente: a leitura de uma politização parece se construir, em oposição ao procedimental, na visibilização da opacidade da apropriação “não original”. Ou ainda: a política parece ser lida no desmascaramento do fato de que as máquinas (ainda que se queiram) não são tão anônimas assim; são no máximo uma ficção crítica.

Encontramos aqui, portanto, uma espécie de inversão do caminho que trilhamos em nosso segundo bloco. Se nele partimos das provocações de Goldsmith (2011), desdobradas a partir de uma metáfora-sintoma central, para flagrar a hipervalorização do procedimento e o elogio do conceitual como um problemático movimento de desinscrição do autoral como instância política; não chega a ser surpreendente que quando nos voltamos para movimentos críticos de politização do não original, esses parecem ir buscar o autor onde ele havia sido abandonado: como um operador da máquina textual, uma instância irreduzível de “opacidade” no procedimento que se pretende transparente.

Já foi dito por Perloff (2013 p. 248) que algumas propostas da escrita não criativa só são razoáveis se assumirmos pacificamente que o que o autor “[...] *diz* sobre uma dada obra é equivalente ao que ela é” (grifos da autora), e creio que a tentativa de ler a significação política do não original, dá um giro exatamente nessa questão. Não porque interesse ressignificar uma obra e investi-la de um teor político à revelia do que diz seu autor, o que seria apenas reincidirmos na equação “morte do autor” vs. “nascimento do leitor”. Mas sim porque, na contramão do gesto do autor que invisibiliza uma série de rastros e decisões sob o véu do “procedimental”, a leitura crítica parece situar o político precisamente no desvelamento desses mesmos rastros, ruídos e interferências que escapam da operação transparente do conceito.

Qual seria o limite entre o esvaziamento teórico-crítico da categoria autoral (ou da “função autor”) e sua necessidade para a politização de um texto, não cabe responder aqui. O que cabe ainda ressaltar é o quanto o choque entre o não original e o político parece apontar e se situar nesse limiar tenso, no qual é necessário reabilitar alguma instância residualmente autoral para inserir um ruído no funcionamento idealizado e cristalino de uma literatura que se quer cada vez mais “mecânica”.¹⁸

Uma última palavra no que diz respeito aos termos nos quais formulei a questão da despolitização anteriormente, isto é, como desinscrição do

¹⁸ Cf. GOLDSMITH, 2011, p. 107.

sistema de diferenças da cadeia epifilogenética. Se a “naturalização” era o que dava o tom da aplicação do modelo do darwinismo universal a um sistema cultural-político; do ponto de vista da formulação de uma teoria literária do não original, trata-se de uma estrutura de funcionamento muito semelhante, mas que opera pela chave do “maquínico”. Não deixa de ser interessante que Goldsmith (2011) retome, já ao final de *Uncreative Writing*, a proposição de Susan Blackmore dos “temes” – uma submodalidade dos memes, caracterizados como “[...]informações digitais que são armazenadas, copiadas e selecionadas por máquinas” (p. 148, tradução nossa¹⁹) – ou seja, um desdobramento maquínico de uma metáfora biológica aplicada à cultura. Dos dois lados – da naturalização ou da mecanicização – do que se trata é ainda de uma desinscrição da agência política humana como instância diferencial, ruidosa e imprevisível de reinscrição e ressignificação de um sistema epifilogenético de memória.

TWO OBJECTIONS ON THE POLITICS OF THE UNORIGINAL

ABSTRACT

The main goal of this article is to outline some critical intersections between the uncreative writing and the political matter. Following after an introduction about a famous case of juridical dispute involving an unoriginal work, this paper will be divided in two main concerns: to analyze an analogy that Kenneth Goldsmith associate to the uncreative as an symptom of its relation with the politics; and, secondly, to compare two political sensitive works from Brazilian contemporary unoriginal poetry.

KEYWORDS: Unoriginal poetry. Politics of writing. Memes.

DOS PROVOCACIONES SOBRE LAS POLÍTICAS DE LO NO-ORIGINAL

RESUMEN

Este trabajo pretende abordar algunas encrucijadas entre la escritura no original y la política. Después de una introducción que retoma un célebre caso de

¹⁹ “[...] digital information that is stored, copied and selected by machines”.

judicialização de lo no creativo, pasará a dos escenarios expuestos como dos modelos de pensamento: el primero, buscando leer una analogía propuesta por Goldsmith para lo no original como síntoma de su relación con lo político, y un segundo a partir de una lectura comparativa de dos obras brasileñas contemporáneas no originales.

PALABRAS CLAVE: Poesía no original. Políticas de escritura. Memes.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Felipe Silveira de. Os corpos do poema: as aporias do lugar de fala em um texto da escrita não-criativa. *Elyra*, n. 15, p. 17-30, 2020.

ADAMS, Gavin. AI-5 reeditado em forma de drama. 2019. Disponível em: <https://outraspalavras.net/gavinadams/2019/05/13/ai-5-reeditado-em-forma-de-drama/> Acesso em: 29 ago. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.

AMANCIO, Natalia. Os processos de circulação do caso *Pablo Katchadjian*. *Palimpsesto*, n.32, ano 19, p. 159-176, 2020.

CARNEIRO, Mariana. Escritor argentino é condenado por plagiar o aleph de borges. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/06/1647714-escritor-argentino-e-condenado-por-plagiar-o-aleph-de-borges.shtml> Acesso em: 5 set. 2022.

CHAGAS, Viktor (org.). *A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital*. Salvador: EDUFBA, 2020.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: Ed. UFSCar, 2012.

COELHO, Eduardo. Posfácio. In: FRANKEL, Roy David. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque, 2017. p. 237-244.

COLETIVO OITENTAEDOIS. *Sessão 091 de 17/04/2016 Deliberativa Extraordinária*. São Paulo: coletivo oitentaedois, 2016.

DAVISON, Patrick. A linguagem dos memes de internet (dez anos depois). In: CHAGAS, Viktor (org.). *A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões*

políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EDUFBA, 2020. p. 139-156.

DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*. New York: Oxford University Press, 2006.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298. (Ditos e escritos III).

FRANKEL, Roy David. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque, 2017.

GALINDO, Alejandra S. Retóricas de la intervencion literaria: El Aleph engordado de Pablo Katchadjian. *Revista Chilena de Literatura*, n. 97, p. 269-295, 2018.

GELÓS, Natalia. Kodama vs. El mundillo literário. 2015. Disponível em: <https://www.revistaanfibia.com/injusticiapoetica/> Acesso em: 25 set. 2022.

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

KATHCADJIAN, Pablo. *El Aleph engordado*. Buenos Aires: IAP, 2009.

KLINGER, Diana. Poesia, documento, autoria. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 55, . p. 17-33, set./dez. 2018.

LEAL-TOLEDO, Gustavo. *Os memes e a memética: o uso de modelos biológicos na cultura*. São Paulo: FiloCzar, 2017.

LIMA, Samara. Literaturas pós-autônomas e a poesia contemporânea. *Vallitera: Revista Literária dos Acadêmicos de Letras*, v.1, n. 4, p. 334-348, 2021.

MANZONI, Filipe. Memes, poemas e algumas suspeitas sobre o não original. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyraempoetics*, v. 13, p. 115-136, 2019.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, 1948. Disponível em <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos> acesso em: 6 jan. 2023.

PERLOFF, Marjorie, *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

SHIFMAN, Limor. Uma biografia telegráfica de um encrenqueiro conceitual. In: CHAGAS, Viktor (org.). *A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital*. Salvador: EDUFBA, 2020. p. 79-84.

STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. California: Stanford University Press, 1998.

STIEGLER, Bernard. *Technics and Time, 2: Disorientation*. California: Stanford University Press, 2009.

STIEGLER, Bernard. *The Decadence of Industrial Democracies: Disbelief and discredit*. Cambridge: Polity Press, 2011.

TABOWSKY, Damian. História de uma infâmia. 2018. Disponível em <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura/historia-de-uma-infamia>
Acesso em: 25 set. 2022.

VILLA-FORTE, Leonardo *Escrever sem escrever: literatura e apropriação*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

Submetido em 30 de setembro de 2022

Aceito em 07 de novembro de 2022

Publicado em 29 de janeiro de 2023
