

DO NÃO CRIATIVO AO NÃO PRÓPRIO: GESTOS DE APROPRIAÇÃO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA (PERFORMAR, ASSINAR, ARQUIVAR)

LUIS FELIPE ABREU*

RESUMO

Este ensaio busca sistematizar uma pesquisa ampla sobre o estado da literatura de apropriação contemporânea, tendo em vista sua disseminação em categorias como “não original” e “não criativo”. Por meio de uma leitura desconstrucionista deste cenário, discutimos o interesse da reescrita hoje em usar da crítica da “autoria” e do “gênio” para jogar com a propriedade textual. Para caracterizar essa escrita do “não próprio”, demonstramos como ela se constrói suas estratégias por três distintos gestos de composição: a performance textual, os atos de assinatura e as poéticas de arquivamento. Gestos a serem descritos aqui em análises da poesia brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Apropriação. Não criativo. Não próprio. Poesia brasileira contemporânea.

INTRODUÇÃO

Lemos o poema como quem assiste um filme de detetive – talvez mesmo porque ele seja escrito como quem investiga. Investiga-se um crime ou a matéria poética? Há diferença?, perguntam e, parecem responder de pronto, os versos:

[...] espelhos cabides. Menos que um redemoinho
só um sistema. Substância das imagens,

* Professor Substituto na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: paraluisabreu@gmail.com ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2460-5165>

seu progresso até o lugar onde quem está no carro
mede a distância entre dois pontos quaisquer.

No mapa eu também aponto
Para eles como se fossem duas datas.
O tipo de ladrão no gênero de coisas
Que não roubamos. [...]
(GANDOLFI, 2010, p. 32).

Em uma série de trabalhos recentes (ABREU, 2020b; ABREU, 2020b, ABREU, 2022), viemos nos debatendo com um cenário como este encapsulado pelas sentenças deste poema, *A passagem secreta*, de Leonardo Gandolfi, contido no livro *A morte de Tony Bennet*. Esta passagem do poema, para onde abre?: para um sistema de coisas e imagens dispersas, resultados de uma pilhagem da linguagem do mundo – este bem de esquisito furto.

A partir de poemas como esse – compostos de um jogo delicado entre citações e referências a textos e figuras alheias – falamos de *algo* que há na escrita de apropriação do contemporâneo. Há, sobretudo, a existência desta escrita como marca deste contemporâneo, como expressão de um entendimento da missão do escrever como tradução da *percepção de um afogamento em linguagem*. Como o bem sintetiza Villa-Forte (2019, p. 60): “A literatura por apropriação opera como uma reação ao excesso de textos [...] Ao realizar o gesto da apropriação, um escritor aceita que esse contexto é uma realidade, e reage: a massa pesada não nos calará; pelo contrário, nós falaremos com ela”.

Ainda que concordemos com essa leitura, há algo nela que nos detém como um incômodo. Primeiramente, a necessidade de entender a diferença *entre* apropriações: esse “escrever como não escrever” produzido hoje não nos parece apenas eco das vanguardas, como algumas vezes lemos em Perloff (2013), a despeito de seu vigoroso esforço de conceituação da profusão do não original contemporâneo. É possível ler essa tendência de ler o contemporâneo como derivação, por exemplo, na proposição das

Passagens de Walter Benjamin como “paradigma para a poesia futura do ‘gênio não-original’” (PERLOFF, 2013, p. 58).

O texto do filósofo alemão, de fato, oferece um espelho no qual a poesia de apropriação contemporânea vai se refletir: seu esforço de compor um painel de discursos sobre a Paris do século XIX na coleta, em um formato enciclopédico, de dezenas de citações de fontes diversas (da filosofia aos folhetins), demonstrando a possibilidade de escrever-com-o-já-escrito. Mas é um *espelho curvo ou partido*, propomos em nossa leitura. E o caracterizamos ao ver como as *Passagens* são, elas mesmas, capturadas em uma obra específica da apropriação contemporânea: *Capital*, de Kenneth Goldsmith.

O que Goldsmith realiza aí é a apropriação do *dispositivo* copista de Benjamin, transferindo-o da literatura sobre a Paris *fin de siècle* para textos da Nova York do século XX. Esse gesto, acreditamos, é ao mesmo tempo similar e dissimilar do gesto de apropriação moderna benjaminiano. Similar, pois imita o exercício; mas dissimilar ao incorporar até o exercício “original” na sua discursividade, de maneira paródica. É um corpo estranho de apropriação: porque feita a partir de Benjamin, mas sobretudo por que feita *com Benjamin*.

É essa dessemelhança que nos permite articular outro incômodo diante desse cenário: a necessidade de entender a diferença nas apropriações. O quê nestes textos de hoje ressoa e renova a prática de copiar, quando o copiar torna-se imperativo? A pista parece estar, a partir deste exemplo de Goldsmith/Benjamin, no fato de que há uma *troca de lugares* na apropriação – uma *tomada* de lugar, melhor dizendo, na qual o apropriador usa do texto como meio de ascender à posição do apropriado enquanto enunciador. Escrevia tal diagnóstico já Cacaso (1988, p. 148), em uma leitura da poesia marginal, que vemos agora como nascedouro do apropriacionismo contemporâneo: “Ali o despistamento é condição de todo mundo, todo mundo escreve e ninguém é autor, o disfarce está socializado. Nada melhor do que um baile de máscaras, para o mascarado, se quiser, aparecer com sua própria cara.” (CACASO, 1988, p. 148).

A citação de Cacaso nos permite recuperar o paradoxo da autoria na apropriação contemporânea. A vacilação dessa figura como autoridade e centro de sentido do texto pela teoria literária e pela crítica ao longo do século XX torna-se *a priori* da escrita copista, como articulam costumeiramente suas análises, de Compagnon (1996) a Perloff (2013) – afinal, só posso tomar aquilo que está desguarnecido. Mas não é mera “facilidade” que motiva esse copismo a insistir na afirmação de um esfumar do autor: menos como reiteração retórica desse vazio de autoridade do que como a máscara perfeita, que coloca sob o signo da “autoria” e da “criatividade” outros elementos a que se pretende abalar. Como alerta o poema de Gandolfi e seu ladrão inusitado, ou o ardid de Goldsmith que faz Benjamin roubar a Benjamin, acreditamos que o obscuro objeto de desejo da apropriação contemporâneo é a *propriedade*, o estatuto de posse simbólica dos textos. Os poemas de apropriação não roubam os textos, objetos concretos – mas por meio do roubo dos textos, tomam *posse da posse*.

Essa hipótese, articulada a partir da leitura de alguns desses poemas e de suas críticas, é formulada aqui sobretudo a partir da leitura de Santiago (1989) e Derrida (2007, 2016). A partir desses textos, acreditamos ser possível *desconstruir a apropriação*; isto é, demonstrar como sua discursividade se cristaliza a partir de conceitos como “não original” e “não criativo. Como proposta desconstrutiva, este artigo precisa realizar um exercício de leitura desestabilizadora, que abra as relações reificadas nesses conceitos e demonstre a estrutura tensa a suportar seu sentido – aqui, propomos como hipótese, o elemento que opera essa discursividade é o interesse poético pela propriedade. Como escreve Derrida (2007, p. 38), em citação paradigmática a nossos objetivos, são “os fantasmas da posse que animam a apropriação.”

A partir dessa perspectiva, este presente ensaio é uma tentativa de articular e reunir uma série de notas sobre esta apropriação contemporânea e seu duplo caráter *diferencial*, desarticulando-a em seus *gestos de roubo*, desconstrutores da própria prática, vendo como eles produzem este interesse singular não pela criatividade ou pela originalidade, mas sim pela

posse ou *possessão*. Nosso objetivo, portanto, é o de articular a proposição dessa mudança de paradigma conceitual, de um “não-criativo” a um “não-próprio”.

Observaremos as condições de tal deslocamento a gestos concretos de (re)escrita poética, a serem lidos no corpo da certa poesia brasileira contemporânea – escolha que se deve a uma singular disposição desse cenário para a distensão da apropriação, que vem sendo discutida em termos como a *inespecificidade* (GARRAMUÑO, 2014) e a *não identificação* (SÜSSEKIND, 2013). Claro que nem toda poesia brasileira é feita de apropriação, mas este é traço comum que segundo a crítica – como a realizada por Garramuño e Sússekind – vem articulando parte expressiva dessa produção, e esta que irá nos interessar.

São poemas como os de Gandolfi (2010) que possibilitam entrever as distintas estratégias de *mirar a posse*. Junto a ele, propomos ler e explorar um mosaico de experimentos poéticos, com a entrada de poemas de Marília Garcia (2017), de Francisco Alvim (2000), de Alberto Pucheu (2007, 2013) e de Veronica Stigger (2012, 2013)¹. Neles, distinguiremos essas estratégias de roubo poético em três níveis de relação apropriativa: *performar* a posse do alheio; *assinar* sobre o texto do outro; e *arquivar* a linguagem da alteridade sob a insígnia de um novo (novo, ou reiterado, poema?).

NÃO ORIGINAL, MAS GÊNIO; NÃO CRIATIVA, MAS ESCRITA: PARADOXOS DA APROPRIAÇÃO

Ele mesmo um poeta da apropriação, Pucheu (2014) fala da poesia de Gandolfi nos termos de uma *pós-poesia*, ou ainda, de um pós-lirismo, tendo por base não a inspiração, mas a reação como motor do escrever: reação a toda sorte de textualidades e discursos que cercam a produção

¹ Ainda que a obra de Stigger seja reconhecida pelos trabalhos em prosa, aqui nos determos na leitura de *Delírio de Damasco*, texto em que trechos e frases ouvidas no cotidiano são transcritos e ganham a forma de pequenos poemas, todos em três versos, em um jogo irônico com a composição do haikai.

poética contemporânea. Para Pucheu (2014), Gandolfi (e aí vemos que o poeta autor do ensaio fala também de si, e de seus colegas), escrever hoje

[...] para além do registro ou da notação e para muito mais além ainda de uma ideia da positividade exclusiva da poesia, exerce, radicalizando sua negatividade, o ato (des)criador ou (não) criativo ou (não) original da apropriação, do saque, da pirataria, do plágio, da cópia, da clonagem, da transcrição, da repetição inadvertida, da reciclagem, da remixagem, da sobreposição.... (PUCHEU, 2014, p. 69).

Esse circuito de negatividade paradoxal é traduzida também nos versos de Pucheu, em poemas como *A crítica dos arranjos como arranjo da crítica*, escrito transcrevendo e misturando comentários de amigos a sua própria produção: “Você quer escrever a vida, ou melhor, deixar a vida se escrever; é no Maracanã mesmo que os poetas se encontram, a poesia se encontra nas ruas, nos computadores, nas salas – mesmo que ninguém perceba; o poeta é antes de tudo o ouvinte, pois?” (PUCHEU, 2007, p. 157)

Textos como esses – e justo essa sua indistinção entre o poético e o analítico – é que levam ao acionamento da categoria de “não-original”, conforme concebida por Perloff (2013). Em seus estudos, a crítica retoma a história das vanguardas, demonstrando como seu projeto de distensão do lirismo atravessou o século XX na direção de uma radicalização das poéticas de cópia e deslocamento. Essa linguagem da citação, à qual se recorreu até meados do século XX, parece ganhar uma “nova concessão” (PERLOFF, 2013, p. 27). O que, segundo esta leitura, poderia ser atribuído sobretudo a dois fatores: sua própria saturação, no acúmulo de tantas práticas e discursos a positivar e normalizar o tema da “morte do autor” e da primazia da intertextualidade (PERLOFF, 2013, p. 53). A esta normalização, sucede-se a segunda causa da concessão à poesia copista: uma extensão do campo de atuação da poética, pelo surgimento de novas mídias de composição e difusão de textos (PERLOFF, 2013, p. 41). Reunidas, essas práticas e usos da linguagem alheia receberiam hoje a alcunha de expressões do *gênio não original*.

É essa categoria de *gênio* que começa a abrir espaço para divisarmos as rachaduras no discurso da apropriação contemporânea. Vejamos como Perloff (2013, p. 54, grifo do autor) afirma pela primeira vez no seu texto com certo constrangimento, fazendo mesuras para convencer de sua não inadequação – mas a afirma: “Se a nova poesia ‘conceitual’ não alega possuir qualquer originalidade – ou pelo menos não a originalidade no sentido comum – isso não quer dizer que não há um *gênio* em jogo”

Essa cautela não surpreende. Se o caso, nestes textos por ela analisados, é de *não criar*, recusar o original em prol da manipulação, porque eclipsar a radicalidade dessa proposta de “des-sujeitamento” sob uma categoria tão *pessoal* e *singular* quanto a de *gênio*? Se a vida se escreve, fazer a vida se escrever é uma contradição – porque da figura desse escritor-auxiliar, e por que tratar dele como um artifice da palavra já dita? Isso se lê nas próprias palavras de Perloff (2013, p. 269, grifo nosso) que, analista atenta, sabe reconhecer as aporias da categoria que colocou em jogo: “Mas por que a necessidade de tanto deslocamento, tanta autoinvenção irônica? Por que se chamar de tedioso ou indiferente ou sem criatividade quando é óbvio que se tem um desejo apaixonado de *criar algo novo*?”

Acreditamos ser possível articular esse paradoxo de forma produtiva na leitura que Derrida (2005) tem do conceito de “*gênio*”, afirmando-o menos como a ideia iluminista de uma consciência individual privilegiada, e mais como *a capacidade de se impor como tal*.

Em uma definição de malícia precisa, Derrida (2005, p. 69, grifo do autor) explica que “o *gênio* então consiste em aplicar em vocês o golpe do *gênio*. Não o golpe *de* *gênio*, mas o golpe *do* *gênio*”. O golpe de fazer acreditar que o *gênio* existe: sua genialidade estaria em falsificar-se enquanto tal. A criatividade do *gênio* é a de criar a ficção repisada da sua existência, usando para isso meios secundários em relação a sua figura – e aí do paroxismo do “*gênio não original*”, podemos concebê-lo como redundância ou *tautologia*.

A expressão desse “golpe” de autoevidência da não originalidade fica mais explícita se a cotejamos com outra nomenclatura corrente aos escritos de apropriação hoje: a ideia de uma *escrita não criativa*, como

articulada pelo poeta e professor Kenneth Goldsmith (2011). Como em *Capital*, já apresentado, que recorta discursos de escritores diversos; ou ainda, na radicalidade de *Day* (GOLDSMITH, 2003), livro que tão “apenas” transcreve uma edição diária do *The New York Times*. Em obras como estas, Goldsmith (2011b, *on-line*, tradução nossa) assume a missão que acredita ter: “Um escritor não-criativo – aquele que descobre inesperadas riquezas linguísticas, narrativas e emocionais ao reenquadrar, suavemente, as referências de palavras que ele próprio não escreveu [...]”².

Percebe-se que a natureza do sentido do não criativo (seu *gênio*) estaria no *trânsito* – entre uma edição de jornal e um calhamaço que se apresenta literariamente, entre um original e um não original entendidos não mais como diferença de gênero, mas de grau:

Samplear e remixar se baseiam em tomar emprestado. Tomar emprestado é tradução. Simpático e educado, envolve relações no discurso social, acordado sob termos e condições. [...] A apropriação, por outro lado, é fácil e brutal, tomando as coisas de maneira boba e colocando-as inteiras em novas situações. Anônimas e sem autor, as versões desviadas são réplicas e imitações, indistinguíveis uma da outra, exceto de maneiras metafísicas: conceitualização, contextualização e distribuição³ (GOLDSMITH, 2014, *on-line*, tradução)

A apropriação é um roubo-sem-roubo, assaltando o espaço semântico, mas mantendo lá, onde estava, a opacidade do signo apropriado. Nesse roubo-sem-roubo, interessa o gesto do furto mais que seu resultado concreto – Goldsmith (2011a) considera sua obra própria obra ilegível,

² “An uncreative writer—one who finds unexpected linguistic, narrative, and emotional richness by subtly shifting frames of reference in words they themselves didn’t write [...]”.

³ “Sampling and remixing are based on borrowing. Borrowing is translation. Polite and neighborly, it involves exchange and social discourse, agreed upon terms and conditions. [...] Appropriation, on the other hand, is effortless and brutal, dumbly picking things up whole and dropping them whole into new situations. Anonymous and authorless, displaced versions are replicas and knockoffs, indistinguishable from one another except in metaphysical ways: conceptualization, contextualization, and distribution”.

recorrendo a ideia clássica de leitura como cognição e apreensão de conteúdo transmitidos.

No não criativo, “a citação não vem para ilustrar uma ideia. Ela é o texto, ela é a ideia” (VILLA-FORTE, 2019, p. 27). Aí vemos, captamos em contradição essa continuidade (mesmo que por uma via negativa) da escrita como um exercício de determinados sujeitos que concebem dispositivos – gênios e suas obras, mesmo que as obras já não sejam exatamente as obras, mas sim o ato de fazê-las passar como tais. Como confessa Goldsmith (2007, *on-line*, grifo nosso): “*a ideia se torna a máquina que faz o texto*”⁴. Mas ainda há uma ideia, e ela seria produto de *uma* mente.

Assim, o gênio não criativo escreveria sem escrever, mas isso seria ainda uma escrita – e sua iconoclastia o parece bem menos quando parece apelar a uma reconsideração das características críticas a partir de gestos como o seu. Lemos isso nessa confissão, nesse desejo de *querer ainda ser autor*:

*Enquanto o autor não morre, podemos começar a ver a autoria de uma maneira mais conceitual: talvez os melhores autores do futuro sejam aqueles que possam escrever os melhores programas de manipulação, análise e distribuição de práticas baseadas na linguagem*⁵ (GOLDSMITH, 2011b, n.p., grifo nosso).

Gênio, escritor, autor, invenção. Como perguntava-se Perloff (2013), e como pergunta Gunkel (2016, p. XX), em seus estudos sobre o remix, por que a manutenção dessas categorias, como “originalidade, inovação, singularidade, caráter artístico, criatividade, trabalho duro...⁶”? Por que justificar a apropriação como mais uma forma de criar, na mesma medida

⁴ “The idea becomes a machine that makes the text”.

⁵ “While the author won’t die, we might begin to view authorship in a more conceptual way: perhaps the best authors of the future will be ones who can write the best programs with which to manipulate, parse and distribute language-based practices”.

⁶ “Formulated in this way, these two seemingly opposed positions are fueled by and seek to protect the same underlying values: originality, innovation, uniqueness, artistry, creativity, hard work, and the like”.

em que se explica que podemos apropriar porque tudo já foi criado. O não criativo, deste modo, assemelha-se muito mais a um *recriativo* – sob o risco de permanecer apenas *recreativo*, alimentando as fronteiras sob cuja dissolução quis expandir-se.

Podemos entendê-lo melhor ao encarar o *pressuposto* negativo da *não criatividade não original*, essa sua escrita-através como reação à saturação da linguagem – que lemos já com Perloff (2013), Pucheu (2014) e Villa-Forte (2019). Se os signos já estão, e são tantos, o que se propõem é não forjar novos, mas redirecionar seus percursos, fazendo os rastros tomarem caminhos distintos de significação. Tal caráter desviante da cópia, assim entendida, leva-nos a perceber o não original como um *roubo sem tomada do objeto* – como no poema de Gandolfi que abre este ensaio. Afinal, não se *produz* nada, visto que há uma duplicação do texto em questão. O texto outro, alheio, ainda permanece; ele é furtado *do quê?* Da autoridade de sua significação, seria possível pensar – pois a ligação parasitária toma a frente do próprio sentido da obra, não como mera derivação, mas enquanto o *próprio sentido* do texto “não-original”. Enquanto o autor não morre, está disponível para ser subtraído; não de suas posses, mas de si mesmo.

Propomos aqui problematizar esses paradoxos a partir de uma dupla articulação conceitual, capaz de entender a *produtividade poética* dessas contradições e seu lugar no projeto contemporâneo.

O primeiro movimento se dá no exame da noção de *escritura falsa de propriedade*, a partir da reflexão de Santiago (1989) em ensaio homônimo, preocupado em recharacterizar o legado do modernismo e da antropofagia na literatura brasileira das décadas de 1970 e 1980. O conceito, portanto, concebido como dobradiça entre um passado e um presente do apropriação, que hoje (naquele hoje e nosso também, propomos) buscaria *afirmar sua posse como modo de afirmar a despossessão*. Segundo Santiago (1989, p. 307), a apropriação como escritura falsa:

Quer desterritorializar o territorializado pelo seu gesto de transgressão à cerca de arame farpado que guarda a propriedade alheia. Ele levanta antes de mais nada a lebre do “sentido” da propriedade ficcional (assim como o historiador de hoje levanta a lebre do “sentido” da

história). “Sentido” é direção e significado (embora possa ser também uma posição conhecida pela imobilidade obediente, no jargão militar e – por que não? – na crítica stalinista). Na direção em que caminha a propriedade caminha a história do seu significado hoje. Tanto direção quanto significado indicam (daí o sentido de “sentido”) o que o próprio é o impróprio.

Como se desmonta a cerca? Pela apresentação de uma obra apropriacionista, que Santiago (1989, p. 307, grifo nosso) define como “*escrituras falsas de propriedade*”. O termo nos faz ver a “poesia não original” como uma tentativa de desapropriar sem apropriar (visível nestes esforços poéticos que viemos cartografando). É uma escritura de propriedade, em nome do apropriador, que retira do posseiro anterior os direitos daqueles signos em questão. Mas é uma escritura *falsa*, pois este que toma não seria o dono *de facto* daqueles signos que está desapropriando por meio de tal papel.

É um *grilo*, explica Santiago (1989) – e como na grilagem no mundo real, essa duplicação de documentos não cria um sistema de distribuição mais igualitário das posses, mas sim apenas reforça o caráter violento de toda tomada (de terra, de palavra). Dessa violência trata também, e sobretudo, Derrida (2016) na sua construção do conceito de *ex-apropriação*. O conceito insurge-se na discussão do filósofo sobre o *monolinguismo*, e implica um processo constitutivo da linguagem em *não pertencer*, mas sem *se dar ao roubo*. Todo ato linguageiro é, em simultâneo, próprio e alheio, na medida em que movimentamos os signos que nos são caros, mas estes se atravessam por rastros de fora. Mas há aí sempre um esforço de (re)tomada: “Porque não há *propriedade natural da língua*, esta não dá lugar senão à raiva apropriadora, ao ciúme sem apropriação. [...] A língua fala este ciúme, a língua não é senão ciúme à solta” (DERRIDA, 2016, p. 51, grifo nosso).

A língua fala esse ciúme ao tentar *performar* a propriedade, ao *assinar* sobre a propriedade que é de outro (sempre momentaneamente de outro) e assim *arquivá-la* como sua (sempre momentaneamente sua) – são desses

esforços, desses gestos, desses atos de fala, como Derrida (2016, p.50) os define, que nasce a apropriação. Como o lemos em uma outra síntese dessa *impropriedade apropriacionista* na filosofia da linguagem derrideana:

Uma história singular exacerbou em mim esta lei universal: uma linguagem não é algo que pertence. Não de forma natural e em sua essência. Daí os fantasmas da propriedade, apropriação e imposição colonialista⁷ (DERRIDA, 2007, p. 38).

Tal jogo relacional é o que nos leva, enfim, a tratar essa produção contemporânea – a de que trata Perloff, a que produzem Goldsmith, Gandolfi, Pucheu e afins – como uma *poética do não próprio*. O termo guarda relação crítica com o não original e o não criativo, mas desloca o polo de preocupação para chamar a atenção àquilo que consideramos diferencial na apropriação hoje. A originalidade e a criatividade seriam cortinas de fumaça, reificadas elas próprias como outras formas de autoria, dançando sobre o fundo fantasmático da propriedade. Como Chartier (2012) em sua história da noção de autoria, esta insurge-se mais como um conceito econômico do que literário, regulador de disputas de publicação – as quais resolve inventando a *propriedade intelectual* a partir do esqueleto da *propriedade privada*.

Isso é o que nos leva a reavaliar o papel de cada uma dessas figuras na produção literária. Podemos pensar que um texto *sem autor* ainda pode ser um texto *com dono*; seu editor, na perspectiva de Chartier, ou seu *manipulador*, na poesia contemporânea de apropriação. A linguagem colhida à vida cotidiana, nos arranjos de Pucheu, como aquele já apresentado aqui; sem autor entendido enquanto tal, o discurso do Maracanã lotado ou de um ônibus cheio tem um dono localizável e enfocado pela poesia – mesmo que esses donos *sejamos todos nós*.

Porém, na outra ponta desse paradoxo, um texto sem dono seria *impermeável à autoria*– e a tentativa de manipular as posses até o limite

⁷ “A singular history has exacerbated in me this universal law: a language is not something that belongs. Not naturally and in its essence. Whence the phantasms of property, appropriation, and colonialist imposition”.

dessa fronteira que acreditamos ser traço distintivo do poético, aquele ao qual é necessário chamar atenção.

Daí que da cópia como ato artístico, deslocamos aqui o interesse da nossa pesquisa para a propriedade como um estatuto instável, articulável e articulado pela postura *não própria* – postura essa que desconstrói a si própria na medida em que demonstrar literariamente a tensão que a constitui. As tais práticas poéticas estudadas pelas teorias contemporâneas da apropriação e do não criativo apresentam-se como casas assombradas, nas quais é preciso entrar, para entender como lidam com essa sua condição; e entender que estratégias os fantasmas armam dentro delas, para fazer falar sua condição.

COMO NUMA ILHA DE EDIÇÃO: LER OS GESTOS DE ROUBO NA APROPRIAÇÃO CONTEMPORÂNEA

No poema *Estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)*, Marília Garcia (2017) recupera outro poema anterior, seu, sobre a queda de um avião da Malaysia Airlines, em 2014. Mas aquele poema era, ele próprio, um exercício sobre outro texto: uma reportagem do G1 sobre o acidente. Exercício de apropriação, como Garcia confessa nesta seção:

seria possível deslocar as palavras
de modo a produzir alguma coisa
que eu não estava vendo?
diferente do que aparecia
no jornal?

eu tentava reaprender a ver:
recortar e colar selecionar
uma palavra para colar em outro ponto
como numa ilha de edição

ao escrever o poema
tentava repetir os gestos que fazemos

ao escrever nas várias telas hoje:
deslocar com a mão
(GARCIA, 2017, 83, grifo do autor)

Além de um exemplo paradigmático do não próprio, esse texto nos interessa aqui na medida em que visibiliza seu *imperativo gestual*, já apontado por Perloff e Goldsmith, mas que ganha precedência ao falarmos do tratamento das propriedades nestes textos. A apropriação é deslocamento de textos, de modo a produzir alguma coisa nessa não produção: uma exposição dos mecanismos internos que sustentam sua relação para com o “original”. Uma *escritura falsa* que denota e explícita as *relações de ex-apropriação* em jogo na apropriação em caso. No poema de Marília Garcia, vemos, que da anonimidade da objetividade jornalísticas na matéria do G1 extrai-se uma possibilidade de autoria poética como forma de aceder a um sentido outros, acessível tão somente pelo literário: “durante o processo tentava entender o acidente/ a partir do tom frio das notícias / além de entender factualmente/ também queria ver algo que para mim/não estava claro/ queria olhar de outro lugar” (GARCIA, 2017, p. 82).

O copiar e colar são os gestos com que se escreve sobre telas; são também os gestos da apropriação por excelência – Goldsmith (2011) chega a confessar que, sem o comando dessas teclas, sua obra seria impossível. Mas, aquém destes, que outras *manipulações* a escrita põe em jogo para realizar não só a apropriação, mas sua tendência a *desapropriar* e *reapropriar*, a grilar e a fazer despertar seus fantasmas da posse impossível? Como essa poesia *edita* esse seu impulso sobre a propriedade?

Tentando responder a isso é que, a partir desta seção, nosso ensaio tem o objetivo de experimentação heurística de uma noção de *poesia não própria*, como eco e problematização do não original e do não criativo. Como *desconstrução* dessa poética, insistimos, na remissão ao pensamento de Derrida (2014, p. 26), que a concebe como “disposição estratégica”, que produz uma “força de deslocação” dentro de dado sistema discursivo, o fazendo rachar na medida em que o delimita.

Desconstrução que se dá aqui na desmontagem do ato poético e escritural de apropriação: longe das noções de senso comum sobre a cópia, mas também apartando uma docilidade da língua roubada, buscamos demonstrar como cada ato de apropriação desmonta, no mesmo gesto de seu roubo, os mesmos pressupostos que o permitem, produzindo textos dos quais já não podem mais se dizer se próprios ou impróprios.

Esses gestos serão lidos aqui no corpo de certa poesia brasileira contemporânea, entendida como um terreno fértil onde o não próprio se articula. Ao escreverem a partir de fragmentos de conversas ouvidas na rua, lidas na internet, clichês, chavões e lugares comuns, textos como os de Gandolfi, Pucheu e Garcia, entre outros, levantam a possibilidade de uma análise mais direta sobre as fronteiras e traduções entre categorias como público, privado, comum e próprio – e o *escrever* aí envolvido. Entendemos que essa escrita, do não próprio, operaria sobretudo por meio de três gestos voltados à propriedade textual alheia: a *performance* de posse, a *assinatura* e o *arquivamento* da linguagem.

EU ESCUTO: PERFORMAR O NÃO PRÓPRIO

Uma ex-apropriação é um gesto de força, de uma invenção como criação-descoberta-ocupação. Força no ato do roubo, sobretudo: tomo o que consigo tomar. Mas força também na sua instituição como troca de registro de propriedade do texto. É preciso *parecer poder* ser dono daquilo que se almeja para o deslocamento, e esse parecer se ajunta e regula as próprias ordens de sucessão, compondo na escritura uma *performatividade* cumulativa de marcações que deixem explícito, que operem como ato de fala, como roubo-sem-roubo. Assim, falamos de um primeiro gesto da escrita não própria, a *performance de propriedade* – que, como performance, só se efetiva no seu uso; ou se desfaz na sua atrofia.

Vemos um desses usos em *Cotidianamente*, poema de Alberto Pucheu (2013) que comenta dois de seus poemas anteriores, *Arranjo para tornar o mundo cada dia pior e mais violento (antivoz)* e *Arranjo para tornar o mundo cada dia menos violento (pós-voz)*, que amealhavam fragmentos de

discursos terroristas e os nomes de suas vítimas, respectivamente. Neste fechamento, vemos uma preocupação explícita do apropriador para com sua capacidade colocar-se como porta-voz da linguagem, desassistida em sua condição de não pertencimento de comunicar alguma verdade:

Admirando e certamente compactuando
com tudo o que cada um de nós pode compartilhar,
persigo mesmo o que, escapando, não se consegue
propagar, o que, fugindo, não se consegue comunicar,
esta impotência, que persigo, mostrando-a
ao menos um pouco e muito mais ainda
no que dela nem dá para aparecer
(PUCHEU, 2013, p. 32, grifo nosso).

Nessa poesia que espreita – os estádios, os carros, os sites de notícias, os *feeds* de redes sociais – vemos a ex-apropriação se realizar no paroxismo do possuir. *Só há posse* no sentido radical de que *não pode não haver posse*, e toda despossessão será forçosamente ocupada. Essa condição expressaria o esfumar da autoria no contemporâneo – e isso explica as distâncias desse apropriação não próprio de suas encarnações anteriores. Esfumar, ou melhor: sua *espectralização*, nos termos em que Derrida (1994, p. 138) define o espectro: “[...] o que se imagina, o que se acredita ver e que é projetado: sobre uma tela imaginária, aí onde não nada para se ver”.

No sistema de autoria espectral do contemporâneo, a morte dessa figura como autoridade ou significado total abre um espaço de *imaginação*, que o permite voltar sob outras formas. O sujeito ou o autor não mais está, mas pode aparecer a qualquer momento, aguarda um momento para encarnar ou possuir: não mais um responsável pela tutela do sentido do texto, mas permanece como horizonte de possibilidades – e pode auxiliar nesta tarefa de *animar* o que habita, o que *assombra* a linguagem e não possui ainda dono, aquilo que “não se consegue comunicar”, nas palavras de Pucheu (2013, p. 32).

Tal jogo nos desvela o aspecto mais radical, constitutivo, da performance, a que Butler (1993, p. 2) vai chamar de performatividade:

“[...] a prática, reiterativa e citacional, pela qual o discurso produz os efeitos que nomeia⁸”. A performatividade seria a composição de uma série de gestos, como este de *falar em nome da linguagem*.

Leiamos, a título de refinar a definição de gesto, como ele se articula nos textos de Francisco Alvim, marcados pela depuração da escrita a partir da transcrição de conversas ouvidas e sua tradução em versos curtos e diretos – o que lhe rendia a alcunha de “poeta dos outros”, como lemos no ensaio homônimo de Cacaso (1988). O apreendemos neste breve poema, que pode ser tomado como sua arte poética: “Quer ver?/ Escuta” (ALVIM, 2000, p. 76).

Em que pese a segunda pessoa do verso, o que poema gesticula é a existência de um *ouvinte*, que tem por missão registrar e apreender aquilo que o cotidiano tem a dar – como o poeta-Alvim, performando uma espécie de *ouvido do povo*. Mas esse gesto, por si só, não de muito vale. É preciso materializar, concretizar o *ouvido*, para que deixa de sê-lo apenas. Cacaso (1989) parecia intuí-lo, e formula essa desconfiança ao entender que o anônimo é terreno fértil para se plantar as marcas autorais:

Há gradações e resultados distintos de realização no interior do poema anônimo. E neste sentido notamos que mesmo no poema curto, onde é maior a margem de indeterminação e impessoalidade, mesmo aí os traços pessoais penetram e configuram uma originalidade. Mesmo aí, e sobretudo aí, as sutilezas da autoria devem estar presentes, e mais do que nunca são decisivas (CACASO, 1989, p. 148).

Nessa medida é, que subsequente a este primeiro gesto de se apresentar como autor, performar enquanto tal, o não próprio lança mão de outro movimento de escrita. Para colocar-se como posseiro do que escuta, Alvim e cia. precisa colocar-se sobretudo como *Alvim, o poeta* – não à toa, Cacaso (1989) o chama de *poeta da individuação*. Como Alvim individua a si? Com essa assinatura-Alvim a confirmar e garantir seu desempenho de ouvinte-transcritor, responsável pela língua.

⁸ “[...] as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names”.

Tomemos outro poema de Pucheu, no que deixa clara essa dinâmica *nominal* da apropriação. É *Perfil parcial de um procedimento, escrito por Caio Meira*, presente em *Mais cotidiano que o cotidiano* (PUCHEU, 2013). Leiamos sua abertura:

Como ocorre com frequência nos finais de semana, e mesmo entre as terças e quintas, Alberto Pucheu saiu da cidade. Como disse um amigo, ele é a única pessoa que conhecemos que tem dois fins de semana na mesma semana. Dessa vez, ele está de férias e não deveria estar escrevendo, mas, há alguns anos, é então que ele mais escreve poemas. No momento, ele não está, entretanto, escrevendo nada. Nem ensaios. Nem poemas. Ele está de férias. Não há motivo para trabalhar durante as férias (PUCHEU, 2013, p. 51).

Uma descrição prosaica, portanto – próxima daquela *ilegibilidade* anódina da não criatividade. Escrito assumidamente por Caio Meira (ele também um poeta reconhecido), o poema-explicação segue nas suas descrições cotidianas para realizar uma reconstituição dos métodos de escrita de Alberto Pucheu e sua aposta nos *arranjos*, texto compostos inteiramente de citações alheia colhidas no cotidiano. Como neste trecho: “Subitamente, só havia as palavras dos vendedores e do jornal à sua volta. Todo o trem parecia se resumir a essas palavras. Foi quando tirou uma caneta e um papel da pasta que carregava com os livros e começou a reproduzir fielmente tais frases” (PUCHEU, 2013, p. 53).

Mas, mais do que tomar essa reconstrução por seu valor de face, chamemos a atenção para a *proliferação desses nomes*. Pucheu comparece nos trechos citados como *personagem*, mas também como *insígnia de autoria da citação*. Afinal, quem fala neste trecho? Meira ou Pucheu, a quem se deve citar? Aquele que possui sua assinatura na capa do livro? Quem faz quem falar? Meira confessa por Pucheu, *possuído* por Pucheu? Esse poema é um arranjo? Mas *quem arranja quem?*

É a proposição desse ventriloquismo que gostaríamos de apontar aqui como segundo gesto poético do não próprio – que se dá pela manipulação nominal da *assinatura*.

Vemos como o intui Villa-Forte (2019, p. 171) na sua leitura de *Day* de Kenneth Goldsmith (2003):

Um jornal é uma vastidão de informações – informações escritas por diferentes pessoas, ou seja, um jornal é uma coleção volumosa de diversas autorias. Algumas assinadas, outras não, já que num jornal há seções em que reconhecemos os autores, às vezes até por fotos aliadas aos seus nomes, e outras seções anônimas, sem assinatura de jornalista – cuja autoria só pode ser designada ao próprio jornal, como editoriais ou textos de menor relevância dentro da hierarquia de notícias de um jornal. O nome de Kenneth Goldsmith na capa de *Day* cria um desequilíbrio, um estranhamento forte e profundo.

Nessa longa citação, podemos ver como esse jogo começa na constatação e na performance, na qual o não próprio *inventa* propriedades, a sua e a do objeto apropriado. Inventa, a do apropriado, na medida em que a reconhece e reafirma e, também, na medida em que ela precisa sempre estar – mesmo quando não haviam meios de singularizá-la, ela atribui-se a uma instituição fantasmática (o jornal). Inventa, ocupando, esse espaço de demanda, a própria propriedade – e o faz por meio do *nome*. A mesma dinâmica pode ser lida em *Procedimento parcial*, na medida em que Pucheu lança mão de um *intermediário* que performa não uma propriedade sua, mas *reafirma a posse de Pucheu*. O movimento é explícito, gesto de autoconfissão na voz alheia, neste trecho: “Foi assim que começou o que depois Alberto Pucheu passou a chamar de arranjos, e eu disse um dia a ele em um bar que com esses arranjos ele inventara algo como um ele lírico. Talvez fosse melhor dizer que ele inventara algo como uns *eles líricos*” (PUCHEU, 2003, p. 53, grifo nosso).

Eles líricos, a forma de expressão do não próprio, que faz falar de si a partir de outrem. Mas ainda é preciso uma remissão a si: se o perfil do procedimento é de Meira, isso importa na medida em que valida sua

leitura. O ato de assinatura diz da incapacidade em aceitar uma escrita, uma linguagem de todo livre, uma escrita fora de um esquema de filiação reconstituível – como afirma Derrida (1991, p. 34), a assinatura é um acontecimento de vinculação, que garante não uma “originalidade”, se não as próprias condições de *reprodutibilidade* daquilo que se assina. O não próprio sempre tem de partir de uma assinatura alheia.

Daí a profusão de nomes nessa poesia brasileira. Os poemas ladrões de Gandolfi (2010), como aquele aludido na abertura deste ensaio, pertencem sobretudo a *A morte de Tony Bennett*, um livro pré-assinado pela referência a esse sujeito. Bennett, Roberto Carlos, Kristian Bala, Joseph Brodsky: são muitos os nomes que coalham o volume, de modo a *singularizar a linguagem no mundo* e torna-la passível de apropriação. É uma preparação da cena de roubo, como nos versos de *O último caso do inspetor*, ele também um poema em referência explícita a obra de Luis Rogelio Nogueras: “O lugar do crime não é ainda lugar do crime/ mas um quarto em penumbra” (GANDOLFI, 2010, p. 38). É preciso que se imprima sobre essa cena o ato de suprema contravenção: assinar como *Leonardo Gandolfi* por sobre os versos para que eles se tornem meios daquele ventriloquismo, que deles já não se possa dizer próprios ou impróprios – mas sempre *líricos*.

A assinatura transforma a si própria em uma estranha máquina: sendo necessária para designar um autor, mas assegurando sua ausência, opera sempre repetindo o acontecimento da própria assinatura, como um projetor de hologramas ou um cinematógrafo – projetores ou ilhas de edição sempre imprecisas, porque a assinatura que fica é a *contra-assinatura*, aquela imprópria imposta pelo apropriador. Citamos aqui Pucheu e Gandolfi: seus nomes nas capas dos volumes como o gesto que consagra o deslocamento poético de suas obras.

Como explica Kamuf (1988, p. 13, tradução nossa), em um estudo desconstrutivo sobre o ato de assinar: “Na fronteira da obra, o traço divisivo da assinatura tensiona nas duas direções ao mesmo tempo: apropriando o texto sob o signo de um nome, expropriando o nome

no jogo do texto⁹”. *Gesto fronteiroço*, a assinatura nunca é, mas sempre *está*, marcando a passagem da linguagem do seu plano geral a um plano específico, no corpo da poesia.

Por isso, por fim, vemos que *só assinar não basta*. O que mais, e de que formas, esse corpo consagra?

EU TRANSMITO: ARQUIVAR O NÃO PRÓPRIO

Vemos que escrever com o não próprio seria também escrever o registro de uma impropriedade nas coisas mesmas. Sua poética é a de contornar a impossibilidade de falar, mas que tem de se tornar escrita, como naquela preocupação de Pucheu (2013) com *incomunicável*; e a impossibilidade de precisa a origem da linguagem, mas que tem de ser reconhecida como sendo de alguém para ser roubada. Articulando esses dois gestos, entrevemos uma terceira necessidade: a de *arquivar* esse valor de comutabilidade da linguagem: reuni-lo sob um valor específico, selar e catalogar sua existência para uso posterior. Como escreve Alvim (2000, p. 66), em um poema paradigmático a essa nossa análise: “Arquivo/ não pode ser de lembranças”.

Que pode querer dizer com isso? Que o apropriador não próprio não se detém em registrar, nem se detém em falar pelo outro, em reanimar a memória de sua linguagem. Ele *desentranham algo aquém do cotidiano dessa linguagem*. Como desentranhador, ele se lê como um *arquivista*: que das ruínas da imaginação pública recolhe certas peças de modo a, em um só gesto, conservá-las por meio da atribuição de propriedade, registrá-las e classifica-la, e, por fim, disponibilizá-las para a sucessão dos gestos de escritas (como o que Meira faz com os arranjos de Pucheu).

Encarnação mais atual e virulenta desse procedimento está em *Delírio de damasco*, livro de Veronica Stigger (2012). Fruto de uma

⁹ “At the edge of the work, the dividing trait of the signature pulls in both directions at once: appropriating the text under the sign of the name, expropriating the name into the play of the text”.

exposição realizada em 2010 (STIGGER, 2013), a obra reúne uma coleção de breves frases coletadas em conversas, próprias ou alheias, escutadas no cotidiano. Como “Me diz uma coisa,/ ele é débil mental/ ou só feio mesmo?” (STIGGER, 2012, p. 50).

Os trechos consistem, em sua maioria, de pequenas pérolas de intolerância, recortes de discursos violentos ou preconceituosos, que Stigger entreouve como expressão de uma força ulterior: “Essas falas, justamente por nos chegarem fracionadas, em cacos ou lampejos, têm sempre um quê de enigma, sugerindo, ao ouvinte imaginoso, histórias potenciais, ficções embrionárias” (STIGGER, 2012, n.p.).

Se guiado por um princípio abstrato, o arquivar necessita da ação impressora da escrita; sua razão de ser é análoga à produção de marcas realizada pelo escrever. O arquivo precisa ter uma organização tensa, e só a alcança por meio de uma diligência sobre as características dos discursos arquiváveis: é preciso *inventar um valor* que ordenará o conjunto, à prova de qualquer dispersão. Se Stigger (2012, n.p.), para insistir neste caso, identifica “a tríade sangue, sexo e grana” como pilares da consciência nacional, isto é, um ato de valoração – não que esses valores não existissem na linguagem cotidiana, mas também não que existissem *puramente*. Só o percebemos quando coordenados e reunidos.

Por isso, Celia Pedrosa e outros pesquisadores dessa poesia leem o arquivamento como gesto de centralidade no esforço de apropriação: “Em outras palavras, ele [*o arquivo*] é o sistema, a louca lei, que nos permite achar *espectros*, elementos significantes, na poeira, naquilo que restou de uma experiência irrecuperável” (PEDROSA, 2018, p. 21, grifo nosso). É aquela tentativa de entender, de registrar, um incômodo com algo que habita a linguagem mas que não se consegue (como acredita Pucheu) ou não se quer (como desconfia Stigger) publicizar, que não se quer comunicar. Arquivar posses é, na reescritura não própria, tentar se adonar até desse *não dito*, desse *não possuído*, para descrever como ele comanda as possibilidades de enunciação, reinserindo-o no jogo da escritura. Na apropriação, escreveu Pucheu (2014, p. 45), o poeta tem a escolha entre ser *ladrão* ou *polícia* – e frequentemente dá um jeito de *ser os dois*.

Nessa ambivalência, encapsulada no gesto do arquivar, demonstra-se porque o não próprio não se trata de ir *contra* nada – nem contra o gênio, nem contra a originalidade, nem contra a criatividade. É com elas, e com as posses contraditórias que cada uma dessas categorias engendra, fazê-las falar *outras coisas* – a poesia desentranhada, sobretudo a poesia *desestranhada*. O arquivamento trabalha sempre a priori contra a si mesmo, como pontuou Derrida (2001) – e a linguagem trabalha para si, contra os autores, mas também contra os apropriadores, fazendo um trabalhar contra o outro, mas no sentido de produzir a força que a move.

De volta aos estranhos bandidos de Gandolfi, com versos que ajudam a eludir esse estranho jogo colateral ao qual se chega pelo acúmulo desses gestos:

Sim sou aquele que olha pra trás
faça o que tem que fazer.
No seu lugar também faria o mesmo.
Ele ainda é seu assassino. Um instante,
não foi você quem atirou?
(GANDOLFI, 2010, p. 21)

A partir desse gestual, uma exploração tentativa e não exaustiva dos modos pelos quais essa poesia articula seus desejos furtivos, concluímos pela produtividade em falar da *escrita não própria*, termo que aponta à impropriedade alheia sem se deter como propriedade própria. Diferentemente das categorias do não original ou do não criativo, ela não é *prescritiva* – se prova nos gestos concretos dos textos, e não tenta a armadilha de *substituir um paradigma do escrever por outro*. Trata-se de abordar os desafios da poética contemporânea, atravessada pela apropriação, pela mídia, pela glossolalia, *desconstrutivamente*, mantendo a tensão do paradigma da propriedade (que, por sua vez, tensiona a genialidade e criatividade). Poética imprópria, inapropriada, inapropriável.

FROM THE UNCREATIVE TO THE UN-OWN: APPROPRIATION GESTURES IN
CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY (PERFORM, SIGN, ARCHIVE)

ABSTRACT

This essay seeks to systematize a broad survey of the state of contemporary appropriation literature, given its dissemination into categories such as “unoriginal” and “uncreative”. Through a deconstructionist reading of this scenario, we demonstrate the interest of rewriting today in using the critique of “authorship” and “genius” to play with textual ownership. To characterize this writing of the “un-own”, we will demonstrate how it builds its strategies through three distinct gestures of composition: textual performance, the acts of signing, and the poetics of archiving. Gestures described here in analyses of contemporary Brazilian poetry.

KEYWORDS: Appropriation. Uncreative. Un-own. Contemporary Brazilian poetry.

DE LO “NO CREATIVO” A LO “NO PROPIO”: GESTOS DE APROPIACIÓN EN LA
POESÍA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA (PERFORMAR, FIRMAR, ARCHIVAR)

RESUMEN

Este ensayo pretende sistematizar una amplia investigación sobre el estado de la literatura contemporánea sobre la apropiación, en vista de su diseminación en categorías como “no original” y “no creativo”. A través de una lectura deconstruccionista de este escenario, demostramos el interés de la reescritura actual por utilizar la crítica de la “autoría” y el “genio” para jugar con la propiedad textual. Para caracterizar esta escritura del “no propio”, demostraremos cómo construye sus estrategias a través de tres gestos de composición distintos: la performance textual, los actos de firma y la poética del archivo. Gestos que se demostrarán aquí en un análisis de la poesía brasileña contemporánea.

PALABRAS-CLAVE: Apropiación. No creativo. No propio. Poesía brasileña contemporánea.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luis Felipe. As apropriações de Borges: direitos intelectuais e escrituras falsas de propriedade em um caso de desapropriação. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 14, p. 102-116, 2020a.
- ABREU, Luis Felipe. Os corpos do poema: as aporias do lugar de fala em um texto da escrita não criativa. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyrampoetics*, v. 1, p. 17-30, 2020b.
- ABREU, Luis Felipe. O demônio da reescrita: Vilém Flusser e a escrita conceitual como futuro do escrever. *Novos Olhares*, v. 1, p. 104-114, 2022.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. Nova York: Routledge, 1993.
- CACASO. O poeta dos outros. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 22, p. 137-156, out. 1988.
- CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: Ed. UFScar, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Learning to Live Finally: An Interview with Jean Birnbaum*. Nova York: Melville House, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Campinas: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

GANDOLFI, Leonardo. *A morte de Tony Bennett*. Rio de Janeiro: Lumme Editor, 2010.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia da Letras, 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOLDSMITH, Kenneth. *Capital: New York, Capital of the 20th Century*. Londres: Verso, 2015.

GOLDSMITH, Kenneth. *Day*. Great Barrington: Figures, 2003.

GOLDSMITH, Kenneth. Displacement is the New Translation. *Rhizome*, Nova York, jul. 2014. Disponível em: <http://rhizome.org/editorial/2014/jun/09/displacement-new-translation/> Acesso em: 20 ago. 2022.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Nova York: Columbia University Press, 2011. (Edição digital para Kindle).

GUNKEL, David J. *Of Remixology: Ethics and Aesthetics After Remix*. Cambridge: MIT Press, 2016.

KAMUF, Peggy. *Signature Pieces: On the Institution Of Authorship*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

LUDMER, Josefina. Literatura pós-autônoma. *Revista Sopro*, Florianópolis, n. 20, jan. 2020. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf> Acesso em: 19 ago. 2022.

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

PEDROSA, Célia; CÂMARA, Mário; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge (orgs). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

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

PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida: poesia reunida 1993 -2007*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

PUCHEU, Alberto. *Do tempo de Drummond ao (nosso) de Leonardo Gandolfi: da poesia, da pós-poesia e do pós-espanto*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *As escrituras falsas são*. Revista 34 Letras. n. 5/6. Rio de Janeiro: Editora 34, set. 1989.

STIGGER, Veronica. *Delírio de Damasco*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

STIGGER, Veronica. Pré-histórias: uma arqueologia poética do presente. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 3, 2013. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-deveronica-stigger/> Acesso em: 20 ago. 2022.

SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não-identificados. *Jornal O Globo*, 21 set. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbaisnao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp> Acesso em: 19 ago. 2022.

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

Submetido em 30 de setembro de 2022

Aceito em 11 de novembro de 2022

Publicado em 29 de janeiro de 2023
