

## Voz e expressão na escrita recreativa

### *Voice and expression in uncreative writing*

LEONARDO VILLA-FORTE\*

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

**Resumo:** O artigo aborda os *poemas com auxílio do Google*, de Angélica Freitas; as obras *Traffic*, *Sports* e *Weather*, de Kenneth Goldsmith; *Sessão*, de Roy David Frankel, e *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, a partir da ótica da chamada “escrita recreativa”. Discutiremos como, por meio dessas, manifesta-se ou não uma possível voz de autor e sua expressão individual, além de como tal voz e tal expressão atuam nas mesmas. Partindo do pensamento de autores como Antoine Compagnon e Roland Barthes, veremos algumas diferenças daquilo que eles postularam sobre a figura do autor e sua voz e a composição de um texto sob as novas condições da era digital.

**Palavras-chave:** escrita recreativa; voz; expressão; literatura; arte.

**Abstract:** This article approaches the *poemas com auxílio do Google*, by brazilian poet Angélica Freitas; *Traffic*, *Sports* and *Weather*, by North-American poet Kenneth Goldsmith, *Sessão*, by Brazilian poet Roy David Frankel, and *Tree of Codes*, by North-American novelist Jonathan Safran Foer, from the perspective of the so-called “uncreative writing”. Here I discuss how a possible author’s voice and an individual expression manifest themselves in theses works. Starting with the thought of Antoine Compagnon and Roland Barthes, we’ll search for differences between what they postulated as an author and his voice and the contemporary composition of a text under the new conditions of the digital era.

**Keywords:** uncreative writing; voice; expression; literature; art.

\* Graduado em Psicologia pela UFRJ. Mestre em Letras e doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RJ.



## 1

Segundo Antoine Compagnon, Sêneca se recusava a fazer citações em seus textos. O célebre intelectual romano considerava que a citação seria uma perda de identidade e uma renúncia de si mesmo (COMPAGNON, 2007, p.141-142). O citador faria confusão entre o que ele é e o que não é. Sêneca preferia deixar um espaço entre ele e os livros, pois esse espaço seria o que lhe permitiria fazer o seu próprio texto. Trata-se de uma estratégia de estabelecimento de limites, uma estratégia que a partir de determinada restrição na forma de expressão, visaria estabelecer uma identidade. Vemos aqui uma forte ligação da ideia de texto com a ideia de identidade e expressão individual.

Ao contrário de Sêneca, Montaigne usava do procedimento da citação e o assumia: “Entre tantos empréstimos, sinto-me à vontade para roubar alguns, disfarçando-os e deformando-os para um novo serviço” (apud COMPAGNON, 2007, p. 142). Em companhia de Montaigne, é conhecida a postura de James Joyce, pensador de si mesmo como “um homem de tesoura e cola” (KIBERD, 2012, p. 50). O *Ulysses* de Joyce, diz Caetano Galindo, tradutor da mais recente edição brasileira, “ergue-se sobre a compreensão de que estilos, como pessoas, são permutáveis” (ibid).

A citação é o procedimento mais comum do que poderíamos chamar de cultura de apropriação – a composição de uma escrita por meio da utilização de escritas pré-existentes. A escrita de apropriação, em geral, não responde à questão da identidade autoral singular, mas a uma outra: como fazer com que os outros sejam parte de mim? Como me

expressar com eles? Um problema que, em fins do século XIX e início do século XX foi enfrentado por Mallarmé – para quem a linguagem era o mundo, executando poemas impessoais, sem sujeito lírico –, T.S. Eliot, Ezra Pound e Walter Benjamin – cada um com colagens de citações a seu modo.

Cabe a ressalva de que a citação, no entanto, principalmente em artigos, ensaios e obras acadêmicas, serve a duas principais finalidades: 1) Usar da autoridade de um autor para corroborar a minha ideia; 2) Usar certo pensamento de um autor ou autoridade no campo para contrapor uma ideia minha à dele. De uma maneira ou outra, a citação entra como aspas úteis ao meu pensamento. Ela tem utilidade para que eu exponha meu pensamento, seja em coadunação ou em contraposição ao do autor citado. Assim, de certa forma, pretendo garantir a validade do meu pensamento. Já a apropriação em obras literárias e artísticas funciona de outra maneira, como veremos adiante.

Como já dito, Mallarmé, Pound, Elliot e Benjamin, entre outros, se depararam com a questão da apropriação. No entanto, eles não dialogaram com o computador. Só nós, do último quarto do século XX para cá, dialogamos com esta máquina. A tecnologia é o meio que hoje surge como o novo grande Outro. Um novo motivo. A questão, assim, ressurge, com novas camadas: Como me expressar através deste outro? Como fazer minha linguagem passar por ela (a tecnologia)? Como ela constitui, produz ou se insere no meu discurso? Na obra literária/artística feita por meios de apropriação, há expressão de subjetividade autoral individual? Ou trata-se de produção fria a partir de um procedimento previamente decidido?

## 2

Angélica Freitas, em 3 poemas com auxílio do Google, torce os sentidos originais dos trechos que encontra, conferindo um novo sentido a eles. Os três poemas são feitos, respectivamente, a partir de buscas no Google pelas seguintes expressões: “a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”. Todo verso em cada poema começa com sua respectiva expressão-mote. Este é “a mulher quer”, o último dos três poemas da seção:

a mulher quer ser amada  
 a mulher quer um cara rico  
 a mulher quer conquistar um homem  
 a mulher quer um homem  
 a mulher quer sexo  
 a mulher quer tanto sexo quanto o  
 homem  
 a mulher quer que a preparação para  
 o sexo aconteça lentamente  
 a mulher quer ser possuída  
 a mulher quer um macho que a lidere  
 a mulher quer casar  
 a mulher quer que o marido seja seu  
 companheiro  
 a mulher quer um cavalheiro que  
 cuide dela  
 a mulher quer amar os filhos, o  
 homem e o lar  
 a mulher quer conversar pra discutir a  
 relação  
 a mulher quer conversa e o botafogo  
 quer ganhar do flamengo  
 a mulher quer apenas que você escute  
 a mulher quer algo mais do que isso,  
 quer amor, carinho  
 a mulher quer segurança  
 a mulher quer mexer no seu e-mail  
 a mulher quer estabilidade  
 a mulher quer nextel  
 a mulher quer ter um cartão de crédito  
 a mulher quer tudo  
 a mulher quer ser valorizada e respeitada  
 a mulher quer se separar  
 a mulher quer ganhar, decidir e  
 consumir mais  
 a mulher quer se suicidar

(FREITAS, 2012, p. 72).

Em razão da escolha da terceira pessoa gramatical para falar sobre a mulher, a voz pronunciada pode ser a voz de um outro, provavelmente não-mulher, que faz inferências sobre o que a mulher quer, e pode também ser uma voz da própria mulher, exprimindo sua percepção acerca de si. Qualquer uma das duas torna o texto acidamente doloroso.

O poema oferece uma variedade de opiniões do senso comum acerca da mulher, como “a mulher quer ter estabilidade”, “a mulher quer um homem”, “a mulher que ser amada”, “a mulher quer casar” (FREITAS, 2012, p.72). Em certos momentos, versos como “a mulher quer segurança” jogam com a ideia de que mulheres querem, mais do que os homens querem, relacionamentos estáveis, e, assim, logo após esse, um verso como “a mulher quer mexer no seu e-mail” gera grande efeito cômico, pelo contraste entre o tema amplo e afetivo do primeiro e o objetivo e prosaico do seguinte. De fato, este segundo verso é tão prosaico que nos leva a pensar quem um dia escreveu na Internet esse texto.

Angélica realiza assim uma espécie de arqueologia do pensamento sobre a mulher numa certa época num certo lugar. Esses versos tirados de frases publicadas na Internet demonstram o absurdo em pensamentos que, em seu contexto original, não foram pronunciados como piadas, mas como opiniões generalizantes em torno da figura da mulher. Angélica aplica assim o *détournement* ao fazer o discurso montado por ela se virar contra os originais, usando-os para fazer oposição a eles.

Em termos de procedimento, ela se faz uma proposição: buscar o que o Google lhe oferece, por exemplo, ao digitar “uma mulher vai” na sua caixa de busca. Ela cria

uma restrição: tudo o que achar – e que ela tornará versos – deve começar com “uma mulher vai”. A partir daí, nasce sua liberdade para selecionar e manejar aquilo que o Google lhe oferecer. Angélica atua assim como uma espécie de curadora – aquela que faz a proposta de um universo para os artistas – e como artista ao mesmo tempo – pois é ela quem maneja sua matéria-prima para definir o resultado de uma nova ordenação.

Este tipo de processo de composição cria um problema para um tradutor. Os poemas foram gerados por buscas por uma expressão específica e o fato dessas buscas terem sido feitas na língua portuguesa é o que torna os poemas o que eles são. Se Angélica tivesse buscado pela mesma expressão em língua inglesa, por exemplo, ela encontraria resultados diferentes, e teria composto versos diferentes. Assim, uma tradução desses poemas poderia não só modificar a língua como seu próprio processo de composição, caso a tradução optasse por fazer a mesma busca pela expressão na língua para a qual os poemas seriam traduzidos.

Numa conversa para a revista inglesa *Modern Poetry in Translation*, perguntei exatamente sobre isso a Hilary Kaplan, tradutora dos livros de Angélica Freitas para o inglês. Hilary disse que

Poemas de procedimento levantam uma questão interessante quanto à tradução: Deve a tradução enfatizar o conteúdo ou seu processo de composição? O que é o “poema”? Para a publicação na MPT, escolhi traduzir a língua da Angélica, os resultados do procedimento dela, para transmitir os resultados da busca dela e sua composição específica. Outro caminho, que debati com Angélica, envolvia eu fazer minha própria busca

utilizando equivalentes em inglês aos termos dela, para traduzir o procedimento (KAPLAN; DUGDALE e VILLA-FORTE, 2014, p.49, tradução minha).

Cito Hilary por conta desta dupla possibilidade: o poema pode ser traduzido por seu conteúdo – o que já é um caminho que sustenta muitas outras possibilidades dentro de si – ou o poema pode ser traduzido em seu procedimento. São duas intenções diferentes. Ambas fazem parte de possíveis traduções da obra. E aqui nos interessa a possibilidade do poema ser traduzido em seu procedimento. É de um gesto que estamos falando. Fica mais do que claro que estes poemas de Angélica são tão contexto quanto conteúdo.

A própria Hilary diz: “O que é o poema?”. Ele é tanto o que diz quanto a maneira como foi feito. Impossível verter ambos os elementos numa mesma tradução para a outra língua. Assim como também seria com *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer; *Nets*, de Jen Bervin; *Day, Sports, Traffic* ou *The Weather*, de Kenneth Goldsmith; ou meus contos-colagens da série MixLit. Pense numa tradução para os MixLit: traduz-se fragmento por fragmento ou vai-se em busca daqueles fragmentos nos livros já traduzidos para a língua para a qual os MixLit seriam traduzidos? Impossível, até porque muitos dos livros só existem em português. Como traduzir *Day*? A transcrição de uma edição inteira do *New York Times* realizada por Kenneth Goldsmith. Seria preciso inventar uma edição do *New York Times* em português, talvez? Ou faríamos uma tradução direta? É uma possibilidade, mas sabemos que nesse caso se perde o fato daquele texto ter saído diretamente de um jornal. A tradução para português não seria um deslocamento,

mas algo que envolveria também uma adaptação ou produção de um objeto análogo. Ou, seguindo a ideia de tradução do procedimento, faríamos o mesmo que Kenneth Goldsmith fez, só que com *O Globo* ou a *Folha de São Paulo* ou a *Zero Hora*. Se for visto como texto, literatura, traduz-se o conteúdo. Se for visto como arte conceitual, traduz-se o procedimento. Tal é o hibridismo de *3 poemas com auxílio do Google*.

É o que aconteceu com a obra *Traffic*, de Kenneth Goldsmith. Ela foi traduzida para o Brasil como procedimento e não como conteúdo linguístico. A editora Luna Parque recentemente lançou *Trânsito*, no qual os poetas Marília Garcia e Leonardo Gandolfi aplicaram numa rádio de São Paulo um procedimento semelhante ao que Goldsmith aplicou na gravação de uma rádio de Nova York. Curioso notar que a editora publicou o livro como uma “versão dublada”, remetendo assim à voz, à oralidade, ao mesmo tempo em que repete o gesto, e não traduz o texto. Dessa maneira os “dubladores” expressam: não há uma “voz do autor” no texto original. Não há uma “voz Goldsmith” no texto de *Traffic*. A “voz Goldsmith”, se é que tal coisa existe, seria o seu procedimento e forma de apresentação, dado que os poetas mantêm a apresentação por horário ao longo do dia.

Se compararmos, por exemplo, *Traffic*, de Goldsmith, em sua publicação original, com *Sessão*, de Roy David Frankel, veremos que a linguagem oral original da rádio gravada por Goldsmith se mantém, em seu livro, numa parcela maior de correspondência com a fonte original – pensando quantitativamente – do que a linguagem oral da gravação dos discursos do impeachment, de *Sessão* – que, editados para tomarem a forma de um

poema, visualmente, não estão inteiros. Já a apresentação se dá também de formas diferentes: Goldsmith separa capítulos por hora do dia, obviamente criando capítulos para um discurso que originalmente não se apresenta em capítulos. Frankel dá uma página para cada “poema” do seu livro, ou seja, uma página para cada um que foi ao microfone proferir seu voto. Dessa maneira podemos dizer que Goldsmith busca uma voz chapada, que pouco agrade aos ouvidos ou olhos do poeta não-vanguardista. Enquanto Frankel negocia com os dois lados, com a poesia tradicional e a poesia de vanguarda, dando uma aparência de versos às falas de cada deputado. No entanto, não é porque negocia com a vanguarda e a tradição que o texto de *Sessão* deixa de ser impactante (alguns diriam que é justamente o oposto).

### 3

Ao contrário da comunicação oral, que – fora gravações, mas mesmo assim ligada à voz orgânica da pessoa – está sempre presente no corpo de seu dono, do seu emissor, a escrita se espalha sem que o “dono do discurso”, a voz que o profere, venha junto com ela. Neste sentido, sem que uma autoridade confira um sentido definitivo ao que está sendo dito, a escrita tem em sua base a resignificação por parte daqueles que entram em contato com ela. Diz Rancière (1995, p. 08) que:

A letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve, ou não, falar. Qualquer um pode, então, apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais “a dela”, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível. Há escrita quando palavras e frases são postas em

disponibilidade, à disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciatador caem na indeterminação ao mesmo tempo.

Aí estaria exatamente a força do texto (qualquer texto publicado, seja ele oriundo da escrita recriativa – de apropriação – ou não). A força estaria na sua capacidade de não ter efeito, utilidade, recepção e receptor já previstos. A questão da partilha e redistribuição do sensível.

Retrabalhar os escritos pré-existentes é uma maneira de partilhar e redistribuir o sensível. Não da maneira como originalmente chegaram até você, é claro. A escrita recriativa é dizer não ao mesmo tempo que propõe um novo sim. É uma maneira de atuar na produção de sentido de determinado objeto, e não receber, de maneira fisicamente passiva, o sentido previsto em sua fundação. Porém, é se manifestar através das palavras dos outros. Mas como construir uma identidade para si se suas ferramentas são as vozes dos outros? Kenneth Goldsmith, com suas obras *Day, Traffic, The Weather, Sports*, estaria expressando um eu interior? Estaria se expressando? Ou nada tem a ver com isso?

À primeira vista, em *Traffic*, a subjetividade de Kenneth Goldsmith está mais no ato, no gesto, do que no conteúdo dos boletins de trânsito. Porém, num segundo pensamento: parte da nossa subjetividade não se molda em diálogo com as informações de trânsito? Ou em diálogo com as notícias de jornal? Goldsmith apresenta em seus livros um conteúdo que dialoga com praticamente qualquer um que more em área urbana de uma grande cidade. Ele apresenta o conteúdo que dialoga com nossa subjetividade de habitantes de certo contexto. Não

apresenta uma subjetividade individual construída por um manejo mais ou menos habilidoso da escrita, como no caso de escritores de romances, contos e poemas tradicionais. Mesmo assim, não deixa de se expressar. Algo é expressado, mas não uma subjetividade individual. Goldsmith atua como o veículo para um procedimento. Para ele, a escrita recriativa constitui uma literatura pós-identidade. Aquilo que Goldsmith assume com regozijo é o que Sêneca preferia evitar.

A escrita recriativa afirma – em sua materialidade – não haver um “eu” estável, mas uma mistura de elementos que nos compõem. Quantas vezes temos um pensamento, uma ideia, e vemos que alguém, um amigo, um conhecido, outra pessoa num bar, ou até mesmo num filme ou num livro, expressa aquele mesmo pensamento que o nosso? A toda hora, internalizamos comportamentos e pensamentos que se originam de outros. Mas não importa o que façamos com a linguagem, e a linguagem escrita, neste caso, estaremos nos expressando. O que entra em jogo na escrita recriativa é: o quanto dessa expressão é a subjetividade do autor, é a sua “voz”? Vejamos a pertinência desta questão.

Roland Barthes já teria feito esta dissociação entre a pessoa do autor e a obra. Apesar de atuar com outro propósito – o de desvincular compreensão de texto de um autor e a biografia do autor –, o ensaio “A morte do autor”, de 1968, pode nos ajudar a pensar este novo modelo de autoria, da escrita recriativa:

O texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. Parecido com Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, ao mesmo tempo sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo

designa precisamente a verdade da escrita, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original: o seu único poder é o de misturar as escritas (BARTHES, 2004, p. 52)

David Shields, escritor norte-americano, afirma o seguinte:

Estou achando cada vez mais difícil simplesmente “escrever”. O ato de selecionar e esculpir colagens de texto ou som tornou-se minha função “artística” primeira. Gerar de fato aquele texto ou música me parece cada vez mais difícil. Ultimamente, sento com uma tela em branco e sinto que tenho que escavar bem fundo para chegar à minha própria voz e fazê-la passar por cima do coro de samples. É um sentimento muito estranho, como um maestro tentando cantar mais alto que a orquestra, e é, acredito, um sentimento novo para artistas (SHIELDS, 2011, p. 82-83, tradução minha).

Diante da imensa oferta, Shields luta contra a paralisia. Ele parece se sentir enterrado debaixo de tantas vozes presentes em seu cotidiano. Achar uma voz – como a chamada voz singular de um autor – parece-lhe uma tarefa hercúlea. Dessa maneira, apropria-se da voz dos outros. Quem for até o final do seu livro *Reality Hunger – A manifesto verá*, entretanto, que a fala citada acima está creditada a Brian Christian, outro escritor americano (SHIELDS, 2011, p. 215).

Apropriando-se dela, Shields a tornou sua também. Para qualquer leitor, a referida fala soa tão própria a Shields, tão contextualizada dentro de sua carreira como um professor que já escreveu diversos romances, e que, com *Reality Hunger*, apresenta uma mistura de citações de outros autores e trechos de sua autoria,

que a fala parece ser mesmo de sua autoria original, algo que sairia de sua mão, de sua caneta, de sua boca... configurando-se até mesmo num eficiente resumo do seu livro. Mas o caso é que Shields lê tanta coisa que sente que precisa atuar sobre elas, tratá-las de alguma forma para além da leitura. Ele busca construir para si uma coleção daquilo de que mais o toca. Quer tornar aquilo parte de si. Assim, quando lê algo, já está realizando uma atividade de pré-figuração daquilo que poderá entrar no seu próprio trabalho. Ele está selecionando matéria-prima. Está pré-figurando seu universo enquanto ao mesmo tempo refigurando o lido, ao menos mentalmente.

#### 4

Na escrita recreativa, não se trata de escrever, mas de compor uma escrita. O texto é matéria que deverá ser tratada à maneira de uma criança que brinca com blocos, aliada à tarefa intelectual de buscar um fim específico para o texto – o que diferencia a narrativa de montagem das iniciativas como a poesia aleatória de Tristan Tzara e o dadaísmo, uma estética que privilegiava a formação completamente espontânea de texto, não mediada por uma instância narrativa, e sem finais de harmonia, mas de choque. Já a busca pela seleção, edição e ordenamento, a fim de se chegar não a um fim previsto, mas um fim com certa harmonia, assemelha-se aos modos de um artesão, que precisa esculpir, de sua matéria-prima, alguma figura, e não algo não-figurativo. Aqui, desconstrução nada tem a ver com destruição.

Para Antoine Compagnon, “A citação é contato, fricção, corpo a corpo; ela é o ato que põe a mão na massa – na massa de papel” (COMPAGNON, 2007, p. 28).

Em consonância com esse gestual do contato, da fricção, Frederico Coelho e Mauro Gaspar tratam da escrita *sampler* como “uma forma de ‘dobrar’ a matéria, a referência, o sujeito que existe e cria uma nova/outra/diferente subjetivação do texto” (COELHO e GASPAR, 2005, não paginado). Ora, se não era exatamente dobrar a matéria – a folha – que William Burroughs fazia em seus *fold-ins*, experimentos em que dobrava textos de diferentes maneiras à procura de possíveis junções e continuações não previstas nos textos originais?

No mundo contemporâneo estamos o tempo inteiro sendo bombardeados por jornais, televisões, palestras, notícias, interpretações, que nos indicam quais sentidos devemos dar a determinado acontecimento ou objeto. O progresso das máquinas e dos meios de comunicação fez com que mais vozes pudessem ser ouvidas. Há mais livros, mais filmes, mais músicas, mais exposições, tudo existe em abundância. Vivemos uma nova condição no campo da escrita.

A abundância de textos e livros leva a crer que hoje talvez seja mais importante saber o que não ler do que saber o que ler. Inúmeros lançamentos se juntam aos livros nas prateleiras e nos arquivos a cada semana. Como dar conta de ler tanta coisa em tão pouco tempo e criar uma relação significativa entre as experiências de leitura de cada um? *Tree of Codes* trabalha com a questão da quantidade. Ao olhar para determinado livro, pensa-se: é possível, desta quantidade de texto, retirar boa parte dele e ainda assim continuar contando uma boa história?

*Tree of Codes* se trata de um romance retirado de outro romance, um “invasor de corpo”, como dizem Frederico Coelho e

Mauro Gaspar. Safran Foer pegou o livro *The street of crocodiles*, de Bruno Schulz, seu livro preferido de infância, e apagou algumas passagens, deixando apenas as que ele escolheu. Essas passagens escolhidas por Safran Foer formam ainda uma narrativa, outra narrativa, que não é aquela de Bruno Schulz, mas a que Safran Foer desencavou a partir das palavras de Schulz. O livro de Safran Foer, obviamente, contém muito menos palavras que o original. Graficamente e materialmente, o apagamento das palavras se produz por meio de buracos no livro. É um livro esburacado. Onde antes havia algumas palavras, agora há um vazio, um recortado, um espaço – deixando o leitor entrever a página seguinte.

A obra é uma reação à abstração, à invisibilidade ou neutralidade do meio livro. Em *Tree of Codes*, o suporte faz parte da obra, não sendo apenas um repositório para a comunicação textual. É um livro impossível de ser reproduzido em ambiente virtual. Os buracos em cada página só têm impacto se vistos ao vivo, ao virar as páginas e perceber que os buracos criam entre-visões, lacunas, e que o livro é um objeto frágil. Ele traz um trabalho artesanal integrado em si. É um objeto de leitura, mas que não cria seu efeito somente por meio da leitura. É uma reação à abstração da matéria. Uma lembrança de que o suporte livro não é apenas um suporte, mas uma materialidade em si. O aspecto material do livro evoca a sensação de que em *Tree of Codes* é como se Safran Foer tirasse a carne ou as gorduras de seu livro fonte – talvez desnecessárias para um outro leitor – e deixasse apenas o esqueleto, os ossos, o necessário para se manter de pé.

Essa ideia da utilização dos ossos se relaciona com a denominação que os

gregos antigos davam a um quebra-cabeça literário feito a partir da fragmentação e recomposição de versos: *Ostomachion*, ou seja, “batalha dos ossos”. Segundo Ausônio, gramático latino do século IV, *Ostomachion* era um verdadeiro quebra-cabeça literário, a partir desse método poético do *centão*, que era tratado como *ludus* – de onde vem nossa atual noção de lúdico (JÚNIOR, 2011, p. 187). Diz o pesquisador Márcio Meirelles Gouvêa Júnior sobre o próprio termo *centão*: “Era conhecido em contexto romano antigo deste Catão, significando manto, cobertura de cama ou vestido feito de retalhos de tecidos e de peles de várias cores. Foi, portanto, exatamente sob a acepção de recomposição e de manejo de fragmentos desconexos que o termo alcançou sua específica formulação literária” (JÚNIOR, 2011, p. 179).

Essa noção traz o texto como algo material – um jogo, um tabuleiro, um espaço onde peças colidem e se acomodam. A visão das palavras como ossos nos traz realmente para um ambiente material, o qual *Tree of Codes* não nos deixa esquecer. E cria, concretamente, a possibilidade de vermos, sentirmos, pegarmos, sermos convencidos de que todo texto tem origem em outro(s) texto(s).

## 5

Cada leitura envolve interpretação e autoria por parte do leitor. O leitor empresta todo sentido que pode, à medida que as palavras do autor lhe permitem. Recortar, editar, montar é uma maneira de ir além do que, à primeira vista, aquelas palavras permitem. No entanto, ao fixar uma forma, uma colagem, um livro de apropriação, este leitor apresenta uma obra segundo um modo de fazer de autor. *Tree of Codes*, por

exemplo, só permite a participação do leitor enquanto alguém que completa a proposta do autor. Há autor, tanto quanto em outras obras. As diferenças de método não apagam a autoria, mas criam novos modelos.

Os modelos de autoria são caminhos sempre a serem abertos ou reabertos. A escrita recreativa não começou hoje. Como já dito, pensemos em T.S. Elliot, Ezra Pound, Walter Benjamin, Mário de Andrade: há diversos possíveis precursores. Mas vivemos um novo estado de coisas. Hoje o texto adquire outra configuração por meio de nossa relação com as máquinas e o digital, dando continuidade – sob outra forma, o que causa enormes mudanças – a um questionamento que o século XX começou a desenvolver: o estatuto do autor, sua expressividade, sua subjetividade individual, sua voz, e as técnicas de compor arte e literatura. Basta lermos um trecho da resenha do poeta e editor Edgell Rickword, que assim resenhou – espantado com a quantidade de citações – o longo poema *The Waste Land*, de T.S. Eliot, no *Times Literary Supplement* em 1923:

As emoções [do Sr. Eliot] mal chegam até nós sem antes atravessarem um ziguezague de alusões. No curso de seus quatrocentos versos, ele cita uma vintena de autores em três línguas estrangeiras, ainda que seu gênio tenha atingido um ponto no qual ele conheça a sabedoria de por vezes ocultar-se. Há um desinclinação em geral em sua obra no que condiz a despertar-nos uma resposta emocional direta [...] Ele conduz um espetáculo de lanterna mágica; mas, sendo reservado demais para expor em público as impressões marcadas em sua própria alma pela jornada através da Terra devastada, ele emprega os slides feitos pelos outros, indicando, com um toque, a diferença entre a sua ação e a deles (PERLOFF, 2013, p. 24).

Lembremos que este é um texto sobre um poema que mesclara “escrita original” e “escrita recriativa”. Hoje abordamos livros inteiros ou poemas inteiros feitos apenas de “escrita recriativa”. Trata-se de uma nova radicalidade que aponta para uma nova condição no campo textual: um contexto onde, por meio da hiperleitura praticada na Internet e nos dispositivos móveis, e a facilidade com que copiamos, colamos e movemos textos de um lugar para outro, uma nova relação com a literatura emerge, na qual o modo como lemos e criamos está se desenhando de maneira completamente diversa daquela de gerações interiores. Qual será a nossa voz? Do que ela será composta? E será que precisamos mesmo ter uma?

## Referências

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BERVIN, Jen. *Nets*. Nova York: Ugly Ducking Press, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Minas Gerais: UFMG, 2007.
- COELHO, Fred; GASPAR, Mauro. *Manifesto da literatura sampler*. Disponível em: <[http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382\\_5.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF)>. Acesso em: 23 mar. 2014.
- DUGDALE, Sasha; KAPLAN, Hilary; VILLA-FORTE, Leonardo. A library in a poem: In: *Modern Poetry in Translation – Twisted Angels*. Oxford, 2014.
- FOLETTI, Leonardo. *Um guia para usuários do detournement*. Baixa Cultura, São Paulo. 22 ago. 2012. Disponível em: <<http://baixacultura.org/um-guia-para-usuarios-do-detournement-2/>>. Acesso em: 14 nov. 2012.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- FOER, Jonathan Safran. *Tree of Codes*. Londres: Visual editions, 2011.
- FRANKEL, Roy David. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque, 2017.
- GOLDSMITH, Kenneth. *The Weather*. Los Angeles: Make Now Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Traffic*. Los Angeles: Make Now Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Sports*. Los Angeles: Make Now Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Uncreative Writing*. Nova York: Columbia University Press, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Trânsito*. Versão dublada por Marília Garcia e Leonardo Gandolfi. São Paulo: Luna Parque, 2016.
- JÚNIOR, Márcio Meirelles Gouvêa. Ostomachion: Ausônio e a métrica dos centões latinos. In: *Periódico Scientia Traductionis*. Santa Catarina: UFSC, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n10p179>>. Acesso em: 05 de out. 2014.
- KIBERD, Declan. Introdução. In: *Joyce, James. Ulysses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não-original*. Tradução de Adriano Scandolaro. Minas Gerais: Editora UFMG, 2013.
- POUND, Ezra. *O ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.
- SCHULZ, Bruno. *Ficção completa*. Tradução de Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SHIELDS, David. *Reality hunger – a manifesto*. Londres: Vintage, 2011.
- VILLA-FORTE, Leonardo. *MixLit – O DJ da Literatura*. 2010. Disponível em: <[www.mixlit.wordpress.com](http://www.mixlit.wordpress.com)>. Acesso em: 30 set. 2014.

Recebido: 14 de julho de 2017

Aceite: 18 de agosto de 2017