

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Luis Felipe Silveira de Abreu

**“A linguagem não pertence”:  
fantasmas da propriedade e da Comunicação em escritas contemporâneas  
(Copistas de Jorge Luis Borges, a Escrita Não Criativa e a poesia brasileira de  
apropriação)**

Tese de Doutorado

Porto Alegre, agosto de 2022

Luis Felipe Silveira de Abreu

**“A LINGUAGEM NÃO PERTENCE”:  
FANTASMAS DA PROPRIEDADE E DA COMUNICAÇÃO  
EM ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS  
(COPISTAS DE JORGE LUIS BORGES, A ESCRITA NÃO CRIATIVA E A  
POESIA BRASILEIRA DE APROPRIAÇÃO)**

Documento de tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS), como requisito à obtenção de grau de doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (*in memorian*)

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Weber

Co-orientador: Prof. Dr. Leonardo Garcia Santos Gandolfi (UNIFESP)

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Marcos Natali (USP)

Prof. Dr. Alberto Pucheu (UFRJ)

Profa. Dra. Vera Lúcia Follain Figueiredo (PUC-RJ)

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza (PUC-RS)

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites (UFRGS, suplente)

### CIP - Catalogação na Publicação

Abreu, Luis Felipe Silveira de  
"A linguagem não pertence": fantasmas da  
propriedade e da Comunicação em escritas  
contemporâneas (Copistas de Jorge Luis Borges, a  
Escrita Não Criativa e a poesia brasileira de  
apropriação) / Luis Felipe Silveira de Abreu. -- 2022.  
220 f.  
Orientadora: Maria Helena Weber.

Coorientador: Leonardo Garcia Santos Gandolfi.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,  
Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. apropriação. 2. propriedade. 3. literatura  
contemporânea. 4. Jacques Derrida. 5. Epistemologia da  
Comunicação. I. Weber, Maria Helena, orient. II.  
Gandolfi, Leonardo Garcia Santos, coorient. III.  
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

“Alexandre era um poseiro. Tomava os livros, as ideias, as paixões...”

Daniel Abs

Para Alexandre Rocha da Silva,  
encontro violento e mudança atmosférica, vida no seu mais alto grau:  
meu professor.

Só o roubo pode salvar a propriedade.  
Karl Marx, **O 18 de Brumário de Luís  
Bonaparte**

Vai ver não existe morte como a gente conhece.  
São apenas documentos trocando de mãos.  
Don DeLillo, **Ruído branco**

As coisas estão no mundo, só que eu preciso aprender.  
Paulinho da Viola, **Coisas do mundo, minha nega**

## **AGRADECIMENTOS**

À UFRGS, que me abrigou durante os últimos 11 anos, os mais decisivos, uma vida dentro da vida. Ao sistema público de educação, onde fiz toda minha formação e é janela para o melhor mundo possível.

A Milena, que me recebeu em hora delicada com uma generosidade incondicional. Mesmo nas circunstâncias de uma orientação atravessada, soube sempre oferecer uma leitura dedicada: gentil, mas não condescendente; propositiva, mas não invasiva; criativa, enfim. Fazer mudar o curso de um rio já em pleno movimento, mas sem alterar a forma de suas margens é nada menos que um ato de magia – e a admiro e a agradeço por tê-lo realizado em mim.

A Leonardo, que já me havia oferecido acolhida mesmo antes da orientação – e a redobrou quando necessário. Leitor das minúcias, sua parceria transformou o trabalho e lhe deu esse impulso inventariante. Nas suas palavras: “Enquanto nem uma coisa / nem outra acontece / presto atenção / nos menores detalhes”.

Aos demais professores que tiveram suas vozes capturadas no coro dessa tese. Ao prof. Ricardo Timm de Souza, pelas provocações já na banca de qualificação, que me ajudaram a desbravar outras terras derrideanas. Aos profs. Marcos Natali, Alberto Pucheu e Vera Figueiredo, que contaminam já este texto, e se dispuseram prontamente a conversar com ele.

Ao Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC): grupo, turma, bando, laboratório, mesa de bar e ombro amigo. Meus colegas são minha máquina de pensar. A Bruno, Camila, Cássio, Demétrio, Felipe, Giovana, Guilherme, Jacqueline, Jamer, João, Lennon, Luiza, Marcelo, Marcio, Mario, Shico e Taís.

A André, orientador de primeira hora e parceiro de todas as outras. Com ele escrevi tantas páginas assinadas em conjunto, e também com ele as outras que falseiam ao levar só meu nome. Esta tese, também, passa pelas suas canetas e papéis espalhados.

A todos meus alunos, nos espaços em que testei ideias desta pesquisa e fui testado por eles. Aqueles que me ouviram na UFRGS, na UFRJ, na APPH: agradeço pelas salas de aula, espaços sem condição.

A meus amigos, que colorem a forma dos encontros. A Leonardo e Daniel, primeiros de qualquer troca, portos para qualquer situação. A Sofia e Manoel, sempre um lar fora do lar ao alcance da mão, aliados nos aprendizados, do cotidiano à crítica. A Vinícius e Jéssica, que me ofereceram a hospitalidade quando mais a precisava, e foram decisivos para a conclusão desse trabalho.

A meus pais, pelo afeto e pela crença, pela presença afetuosa que formou base para que tudo acontecesse. A meu pai, Luiz Felipe, que foi sempre o leitor mais entusiasmado dos meus textos, e dizia para “fazer algo com isso”. À minha mãe, Eni, cujo mantra decorei: “Estuda, pois o estudo ninguém pode te tirar”. Tudo que faço é na contínua tentativa de traduzi-los. A meu irmão, Leonardo, outro de mim, espelho e apoio.

A Roberta, que me surpreende dia a dia com novos sentidos à palavra “parceria”. Companheira de aventuras, as concretas e as que inventamos, é com ela que maquino os sonhos e também é ela combustível desse motor. Com felicidade e com amor, digo que ela é a minha casa, e nela tudo é possível. (Como foi e é Canelinha – adição de última hora à nossa equação, mas que parece sempre ter estado lá, e a quem também agradeço o amor).

A Alexandre, mil vezes a Alexandre, cuja falta tem sido menos uma questão de ausência, mas sim da presença das infinitas vidas possíveis.

Em nossa primeira conversa, fortuita, dez anos atrás, Alexandre me disse: “O importante é saber quem queremos provocar”. Provocado, com ele aprendi tudo que sei e que hoje me constitui: a pesquisa e a docência, claro, mas também certos gestos, certa disposição, certo modo de se pôr a postos para o mundo e seus encontros – sobretudo, o que Alexandre mais ensinava era sua ética do pensar-como-viver e do viver-como-pensar. Por isso não há ausência ou silêncio, pois sempre penso com ele. Não houve um só dia, neste último ano, em que eu não tenha recorrido à fórmula “O que o Alexandre faria nessa situação?” como solução divinatória. Tem dado certo – embora eu traduza com certo desajeito seu pragmatismo, sua elegância, sua generosidade austera.

O que Alexandre faria diante das circunstâncias desses Agradecimentos? Certamente me reprovaria o sentimentalismo. Mas contra ele, e também com ele, me permito esse arroubo para agradecer na língua do afeto àquele que me ensinou tudo o mais.

Obrigado, professor.

## RESUMO

Tendo em vista a disseminação de práticas e poéticas de apropriação na produção literária, esta tese tem por objetivo indagar as relações entre autoria, posse e comunicação no pensamento contemporâneo sobre a escrita. Partindo de uma provocação de Jacques Derrida sobre o "não pertencimento da linguagem" e os fantasmas de propriedade que tal condição despertaria, investigamos as transformações semióticas e políticas pelas quais certa episteme da apropriação passou, identificando seus paradoxos, continuidades e rupturas. **Na trilha de Derrida, nosso principal referencial teórico, bem como de Marjorie Perloff, Michel Foucault e Serge Margel, construímos uma visada interessada na desconstrução do gesto apropriacionista.** Por meio dela, identificamos na literatura contemporânea uma espécie de retorno do discurso autoral, que tensiona a própria noção de apropriação. **Assim, constituiu-se como hipótese do trabalho o funcionamento de uma cadeia de despossessões iniciada pelo não-pertencimento da linguagem: que implica em falar de apropriação como, em simultâneo, desapropriar e tomar posse, e implica também em desnaturalizar a propriedade simbólica, sempre inventada.** Metodologicamente, o texto estrutura-se como um relato de investigação detetivesca, que busca identificar não só o "crime" em questão (a morte do autor), nem só os "motivos do crime" (a concepção linguística e comunicacional de não pertencimento da linguagem), mas também as estratégias pelas quais os discursos sobre a cópia produzem seus fantasmas de propriedade, uma concepção singular da posse que altera as formas de produção de sentido desta. Para isso, buscamos discutir três casos singulares da produção literária de apropriação contemporânea: as reescritas de obras de Jorge Luis Borges por Pablo Katchadjian e Agustín Fernández Mallo; a Escrita Não Criativa concebida por Kenneth Goldsmith; e certa poesia brasileira interessada na "linguagem pública", como a de Alberto Pucheu, Verónica Stigger, Francisco Alvim e Carlito Azevedo. Ao final deste exame, concluímos pela operatividade do conceito de apropriação para se refletir sobre o próprio comunicar da linguagem, que seria impossível fora de um regime de desapropriações, falseamentos e assombros.

**Palavras-chave:** apropriação; propriedade; literatura contemporânea; Jacques Derrida; Epistemologia da Comunicação



## **ABSTRACT**

Considering the dissemination of practices and poetics of appropriation in literary production, this thesis aims to investigate the relations between authorship, possession and communication in the contemporary thought about writing. Starting from a provocation by Jacques Derrida about the "non-property of language" and the ghosts of property that such a condition would arouse, we investigate the semiotic and political transformations through which a certain episteme of appropriation has passed, identifying its paradoxes, continuities and ruptures. Following Derrida, our main theoretical reference, as well as Marjorie Perloff, Michel Foucault, and Serge Margel, we built a view interested in the deconstruction of the appropriationist gesture. Through it, we identify in contemporary literature a kind of return of the authorial discourse, which tensions the very notion of appropriation. Thus, the hypothesis of this text is the functioning of a chain of dispossessions initiated by the non-property of language: which implies in speaking of appropriation as, simultaneously, expropriating and taking possession, and also implies in denaturalizing symbolic property, always invented by. Methodologically, the thesis is structured as a detective investigation report, which seeks to identify not only the "crime" in question (the author's death), nor only the "motives of the crime" (the linguistic and communicational conception of the non-property of language), but also the strategies by which the discourses about copying produce their ghosts of property, a singular conception of possession that alters the ways in which it produces meaning. To this end, we seek to discuss three singular cases of contemporary literary works of appropriation: the rewritings of Jorge Luis Borges' texts by Pablo Katchadjian and Agustín Fernández Mallo; the Uncreative Writing conceived by Kenneth Goldsmith; and certain Brazilian poetry interested in the "public language," such as that of Alberto Pucheu, Veronica Stigger, Francisco Alvim, and Carlito Azevedo. At the end of this examination, we conclude that the concept of appropriation operates in order to reflect on the communication of language itself, which would be impossible outside a regime of expropriations, counterfeits, and hauntings.

**Keywords:** appropriation; property; contemporary literature; Jacques Derrida; Communication Theory

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: que histórias contam os fantasmas? .....	11
1.1 Como investigar um fantasma?: princípios metodológicos da pesquisa .....	19
1.1.1 A desconstrução: contra às oposições, a inversão e o deslocamento .....	22
1.1.2 A espectrologia: os fantasmas enquanto rastros e frequências de visibilidade .....	24
1.1.3 Organizando o quadro de evidências: mapeamento da tese .....	30

### PARTE I - ESPECTROS

2 ECOS DE ECO: rastros de despossessão na escritura derridiana .....	35
2.1 Lições de escritura: a cena da disseminação .....	36
2.2 Rastros anônimos: a escritura como iterabilidade .....	43
2.3 Ciúme à solta: a escritura como ex-apropriação.....	47
3 OS PROBLEMAS E OS CONCEITOS DA APROPRIAÇÃO: mortes e assombrações autorais .....	53
3.1 “Uma espécie de palimpsesto”: breve histórico da escrita copista.....	55
3.2 A cena do assassinato: morte do autor e as teorias do Texto .....	61
3.3 “Uma ampliação de unidades”: as práticas de apropriação na comunicação contemporânea.....	68
3.4 A assombração entra em cena: retorno do autor e os fantasmas da propriedade .	83
4 DO QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS EM PROPRIEDADE: da invenção ao inventário.....	92
4.1 A invenção da propriedade: breve percurso pelo conceito.....	95
4.2 Do inventário: reinscrições da propriedade na e da linguagem.....	105

### PARTE II - FANTASMAS

5 ENTREATO METODOLÓGICO: modos de ler as apropriações assombradas .....	119
6 OS COPISTAS DE BORGES: a performatividade da propriedade em Pablo Katchadjian e Agustín Fernández Mallo .....	123
6.1 “Lembro já ter lembrado essa figura”: Katchadjian e Mallo na biblioteca de Borges .....	125

6.2 Borges e eles: de reclames de posse, legais e literários.....	132
6.3 A propriedade entre performances: Borges, autor de Mallo e Katchadjian .....	135
7 OS CORPOS DA ESCRITURA: as propriedades da assinatura e as contra-assinaturas de propriedade na Escrita Não Criativa.....	145
7.1 As máquinas que fazem (a propriedade d) o texto: reescritas e reinscrições da autoria na Escrita Não Criativa.....	147
7.2 Uma mesma linha distribuída: o problema da assinatura na apropriação .....	154
7.3 Os corpos e os nomes: as contra-assinaturas em <i>O corpo de Michael Brown</i> ...	160
8 A POSSE CONTRA A (IM)PROPRIEDADE: apropriação e arquivamento da linguagem comum na poesia brasileira contemporânea.....	171
8.1 “Eles líricos”: experimentos da apropriação do cotidiano na poesia brasileira contemporânea.....	174
8.2 O arquivo entre a língua e o texto: valoração, consignação e publicização da linguagem de qualquer um .....	181
8.3 Público, privado, comum: formas da (im)propriedade despertadas pela poesia arquivística .....	186
CONSIDERAÇÕES FINAIS: quem assombra quem? Visões das propriedades da linguagem e da Comunicação.....	196
BIBLIOGRAFIA .....	211

## 1 INTRODUÇÃO: que histórias contam os fantasmas?

O que segue pode ser lido como uma história de detetive; ou, ainda, uma história de terror, com um fantasma a assombrar seu centro.

(Mas toda investigação não partiria desse fundo oco de uma morte?)

\*\*\*

O que se investiga aqui nesta história? Os fantasmas de propriedade produzidos por certos textos da literatura contemporânea que, ao atuarem em uma tensão entre estratégias de apropriação extensiva e uma certa latência do discurso de autoridade de quem escreve (mesmo que não escreva, literalmente, mas *reescreva*), auxiliam a problematizar os modos pelo qual o conceito de propriedade intelectual surgiu e estabeleceu-se comunicacionalmente em nossa cultura, produzindo uma concepção singular da linguagem.

Se esse programa parece, à primeira vista, ambicioso, para entender como chegou-se aí cabe primeiro perguntar, como todo bom investigador: quem morreu, o que começou esse crime?

Diante desse primeiro dispositivo de investigação, a diligência do detetive pelos começos usuais, em uma avaliação do cenário: é preciso ir às ruas, buscar os suspeitos e reunir as provas à mão. Não demora muito, porém, para que descubra os atores da conspiração. Logo, reúne uma larga galeria de réus confessos, que não hesitam em descrever o crime em questão, nosso alvo primeiro de diligências, *o assassinato do autor*:

“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1978, p. 13).

“As ideias se aperfeiçoam. O sentido das palavras também. O plágio é necessário” (DEBORD, 1997, p. 91).

“Ele se torna um anonimato, uma ausência, um branco, para permitir à estrutura existir como tal. Na própria origem da narração, no próprio momento em que surge o autor, encontramos a experiência do vazio” (KRISTEVA, 2005, p. 78).

“A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004b, p. 57).

“Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem: é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p. 35).

“A propriedade privada, no domínio da linguagem, não existe: tudo é socializado” (JAKOBSON, 2007, p. 23).

\*\*\*

Feito as *Passagens* de Walter Benjamin (2009)<sup>1</sup>, outro documento de um réu potencial, o acúmulo destas falas trabalha; escava arcadas, uma arquitetura singular na *tabula rasa* de uma teoria & prática da linguagem. As provocações do modernismo de Oswald de Andrade ou do situacionismo de Guy Debord encontram-se com figuras e estruturas do pensamento semiológico: correm todas no sentido de um apagamento da figura enunciativa da língua. Um favor à escritura em detrimento do escrevente, este um efeito daquela – e, aí, destituindo dele qualquer legitimidade em declarar *seus* os atos de fala.

Diante do quadro de cortiça onde afixa suas notas e fragmentos de investigação, o detetive percebe que há uma história deste crime; e é, ela própria, sua execução e, ao mesmo tempo, um atestado de inocência. Essa história é a da *supressão da propriedade no domínio da linguagem*.

A morte do autor constituiu um dos debates mais importantes das Ciências Humanas no século XX, insurgindo-se como uma mudança do paradigma crítico na literatura e logo espalhando-se para outras áreas enredadas pelo problema da autoridade do enunciante. Assim, essa revolução espalhou-se e partiu do problema da propriedade textual para questionar toda e qualquer imposição de posse sobre bens simbólicos. Na produção artística, por exemplo, essa supressão da autoria maquinou toda uma outra visão do ato criativo, permitindo a gestos como o deslocamento de objetos cotidianos ou o roubo de obras alheias lugar de destaque nas galerias (para não dizer na própria História). Na cultura, de modo amplo, vê-se que não há ato de patenteamento que não se faça acompanhar de um reclame de roubo e privatização de um bem comum – e esses alertas

---

<sup>1</sup> Projeto inacabado (inacabável?) do filósofo alemão, que consistia de anotações esparsas e, sobretudo, colagens de citações e referências a respeito da Paris do Século XIX. É frequentemente referido como um dos primeiros e mais importantes trabalhos a demonstrar a potência da apropriação como ferramenta de pensamento e comunicação (PERLOFF, 2013; GOLDSMITH, 2011b). Esta condição será melhor explorada no desenvolvimento do capítulo 3.

construíram todo um vocabulário – pirataria, *copyleft*, código aberto, apropriação – no qual nosso detetive tem de se alfabetizar (LESSIG, 2004; BOON, 2010; FOLETTI, 2021).

Vê-se aí todo um estudo de antecedentes; mas não dos suspeitos, e sim da vítima – há muito morta e enterrada, de memória maldita. Então, o que aquele quadro de confissões de assassinato (em legítima defesa) desse corpo autoral pode revelar, *hoje*? Acumulado assim, no tempo e no seu próprio volume, esse conjunto demonstraria a *saturação* de seus próprios princípios, uma absorção e radicalização de seus postulados do esfumar do sujeito na cultura. No contemporâneo, aquela supressão de propriedade acaba por servir de base a toda uma sorte de estratégias – estéticas, críticas e políticas – que tomam a liberdade outorgada para se valer radicalmente dos signos alheios. Ou nem bem alheios seriam, já que não eram de *ninguém*, a princípio.

É relatório muito próximo daquele realizado pela investigadora Marjorie Perloff (2013). Diante da mesma pós-cena de crime, vai propor pensar o cenário como um regime de *não-originalidade*, traço distintivo da poesia a partir de meados do século XX. Nela, o uso extensivo de material já existente como motor “criativo”, diste as operações de colagem intertextual das vanguardas, aquelas mesmas que despertaram as próprias ideias de “fim do autor”.

Tal ausência essencial da propriedade intelectual parece difusa, mas absorvida, levando a uma concepção de escritura a todo um campo outro de fenômenos midiáticos e comunicacionais: espalhado pelas artes contemporâneas, com a aposta na pós-produção, como lida por Nicolas Bourriaud (2009); para a música, pela normalização de práticas de sampleamento e de *remix*, conforme David Gunkel (2016); ou até nas transações mais corriqueiras do cotidiano, lembra Marcus Boon (2010), atravessadas de cópias, réplicas e piratarias tantas. A rádio pirata, o *bootleg*, os perfis *fakes* em redes sociais, uma bolsa Chanel da 25 de Março: são todos elegias, mas que trocam a melancolia pela morte por uma espécie de empoderamento. O rei está morto, longa vida ao rei!

\*\*\*

Insistindo nessa imagem (que não pode se ler, de modo algum, como metáfora apenas), toda essa bibliografia seria senão o obituário daquele corpo, do sujeito-enquanto-autoridade-sobre-o-textos. Há um morto, inequívoco, e este é o sujeito-enquanto-autoridade-sobre-o-texto, e toda esta bibliografia não seria senão seu obituário.

É a esta narrativa também que parece aludir Jacques Derrida, como mais um na fila de suspeitos. Em uma de suas últimas entrevistas, ao passar em resumo seu pensamento, extrai uma síntese em sentença: “Uma história singular exacerbou em mim esta lei universal: *uma linguagem não é algo que pertence*”<sup>2</sup> (DERRIDA, 2007, p. 38, grifo nosso).

Até aí, nosso detetive parece seguir a mesma trilha já repisada. Por entre suas pesquisas e reflexões, Derrida acaba por se deparar com uma conclusão muito semelhante àquela de Jakobson & cia.: a linguagem é menos *do* sujeito do que o contrário. Porém, essa citação teria de ser lida com cuidado por nosso investigador, sempre atento aos segredos das pistas. Na sequência das linhas, ele acabaria por se deparar com uma inesperada torção, e nela, indícios para reabrir o caso:

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 colonialista*<sup>3</sup> (DERRIDA, 2007, p. 38, grifo nosso).

O que estas linhas nos dizem? Que do estatuto de não pertença, constitutivo ao próprio conceito de linguagem, é que se depreendem os movimentos de apropriação, os palimpsestos. Ainda aí podemos pensar em como, ao longo da referida história dos roubos sígnicos e formação da cultura pirata, práticas feito o *cut-up* ou a Escrita Não Criativa<sup>4</sup> praticavam apropriações justo para ressaltar essa não-pertença: *pego do outro porque posso, para demonstrar que não era dele – bem como não é meu*.

Porém, atenção aos termos de Derrida, são também os fantasmas da *propriedade* e da *imposição* que se evocam ali, e nenhuma apropriação poderia ser tomada *apenas* enquanto o gesto lúdico de afirmar sua própria liberdade. À sua operação de tomada, parece sobrevir uma impressão da mesma posse que parecem negar.

---

<sup>2</sup> Esta tradução, bem como todas as que seguem em rodapé, são nossas. No original: “*A singular history has exacerbated in me this universal law: a language is not something that belongs*”.

<sup>3</sup> No original: “*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*”.

<sup>4</sup> O *cut-up* é uma operação de composição proposta por William Burroughs, baseada no recorte de livros lidos, com sua posterior mescla e colagem em novos textos (BURROUGHS, s.d.). Já a Escrita Não Criativa é parte das propostas poéticas de Kenneth Goldsmith, um dos principais nomes dos debates acerca da apropriação hoje. Seu método consiste em copiar extensivamente materiais, em sua maioria extra-literários, republicando-os. Tanto seus trabalhos quanto suas proposições estão no germe deste projeto, e pontuarão diversas das discussões a seguir.

De obituário, essa longa história de negação do sujeito e da autoria torna-se um *testamento*: o legado de sua própria permanência. Ora como herança, maldita, mas inescapável; ora como desejo, nem de todo acessível. De todo, enquanto *assombração*.

\*\*\*

A investigação muda de foco, e parece ganhar outra motivação – como foi nossa própria, aqui. Se esta pesquisa surgiu inquieta diante dessa disseminação de poéticas copistas, os primeiros passos dessa diligência evidenciaram as contradições inerentes a tal abordagem. Se os problemas de autoria e do sujeito da enunciação já estariam “resolvidos”<sup>5</sup> conceitualmente, não só pela crítica literária, mas bem também pela Linguística e pelas Teorias da Comunicação, por que insistir em distinguir textos segundo tais critérios?

Talvez porque a questão não seja bem esta, a de classificar escrituras de acordo com suas relações e preferências (pós)autorais – como foi uma escolha crítica popular ao campo, como atestam as etiquetas de Gérard Genette (2006) –, mas sim buscar entender que cada peça de linguagem acaba por expressar, por *comunicar* sua condição ambígua entre *desapropriação* e *reapropriação*. A recorrência dessas marcas, como murmúrios, e as estratégias que os próprios textos traçam para lidar com essa herança que é passam a nos interessar.

É possível entrever caminhos e possibilidades para esta abordagem nas investigações contemporâneas que também circundam o tema. No compreensivo *Escrita Não Criativa e autoria*, Luciene Azevedo e Tatiana Capaverde (2018) compilam textos de pesquisadores a respeito de experimentos de apropriação na literatura brasileira. Boa parte deles, sobretudo a apresentação escrita pelas organizadoras, centra-se neste aspecto fugidio da autoria em tais textos. De modo ainda mais agudo *Escrever sem escrever*, livro derivado da dissertação de Leonardo Villa-Forte (2019), pensa do ponto de vista de um “escritor-apropriador”, e reflete o estado do texto e de seus artífices em face do esfumar da ideia de “criação original”. Em meio à precisão de tais estudos, o lugar *opaco* que tal

---

<sup>5</sup> Muitas aspas nessas aspas. Não é como se acreditássemos na capacidade de “resolver” algo na Teoria – muito menos que aqui nos dispuséssemos a corrigir a resolução, chegando a uma resposta final. Nos referimos aí somente a uma certa *pacificação*, acordada em senso comum nas Ciências Humanas, em torno da questão da decadência do Autor enquanto figura de autoridade e centro de sentido dos textos.



figura autoral ocupa salta aos olhos-leitores; como se tentasse ocupar o centro da cena, mas continuasse a escapar ao olhar, como um ruído de estática ou uma súbita aparição.

Esse desalinho acaba por se traduzir, nas pesquisas sobre o apropriação, em um tratamento hesitante de tais problemas. Como o próprio subtítulo do livro de Azevedo e Capaverde (*Curadoria nas práticas literárias do Século XXI*) entrega – bem como a reiteração de Villa-Forte em cunhar o termo “escrita recreativa”, recuperando um aspecto de originalidade sobre o não-criativo – há a proposição de um remanejamento das categorias autoral na mobilização de termos como *curador*, *montador* ou *sampler*. Nomes outros que, corretamente, deslocam o paradigma da escritura de uma pretensa produção de originalidades para uma manipulação controlada de forças móveis já presentes na língua; mas nomes que ainda mantêm um caráter *autorizador* dessas figuras, que lemos, seguindo Derrida, enquanto seu caráter *proprietário*. Essa vacilação pode ser traçada até os próprios estudos de Perloff (2013), com sua classificação do “gênio não-original”: termo de aguda ambivalência, que suporta a radicalidade da proposta de esfumar das origens, ainda que mantenha viva a ideia de *gênio*, talvez a mais empoeirada entrada no dicionário da invenção.

Tal paradoxo é bem registrado por Gunkel (2016) em seu extensivo olhar sobre a cultura do *remix*. Por entre suas leituras, o pesquisador segue o fio de um discurso de defesa da prática, seja por seus artistas ou seus teóricos; discurso que curiosamente se guia pela manutenção dos valores que a própria existência do *remix* viria a desafiar. “Formuladas desse modo, essas duas aparentemente opostas posições são movidas – e buscam proteger – os mesmos valores-base: originalidade, inovação, singularidade, caráter artístico, criatividade, trabalho duro, e semelhantes<sup>6</sup>” (GUNKEL, 2016, p. XX).

Há uma permanência *prática* daquela mencionada herança, entre aceitação e reprimenda. Ela se faz ver em casos como os dos escritores Pablo Katchadjian (2009) e Agustín Fernández Mallo (2011), que publicaram livros reescrevendo textos de Jorge Luis Borges – talvez um dos mais violentos e orgulhosos réus no processo da morte autoral. Katchadjian e Mallo tão só re-produziam o gesto borgeano de brincar com as citações e as referências, mas acabaram por se verem metidos em um custoso e agressivo processo legal movido pelo espólio de Borges (CHACOFF, 2013). A acusação: infração

---

<sup>6</sup> No original: “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”.

da *propriedade intelectual*. Não é que não haja autor na apropriação, senão que ele parece se multiplicar; como reprodutor ou como guardião de uma insistente inventividade.

Se o “esfumar do sujeito da língua” habilita os esforços apropriacionistas, são estes mesmos que fazem retornar o autor, redistribuindo uma vez mais as funções e os sentidos do texto em questão. Em ocorrências como essa, torna-se visível a estrutura tensa – e espectral – da (não-)propriedade de linguagem, com suas sucessivas grilagens e desapropriações.

Seguindo o apontamento de Derrida e traçando as aparições destes problemas de posse em práticas textuais contemporâneas como as de Mallo e Katchadjian, acreditamos ser possível avançar e desenvolver o pensamento da apropriação justo sobre o caminho de tais aporias do “próprio”; indagando se não é esta tensão não de fato resolvida entre texto e sujeito, como um crime não resolvido, que move a própria escritura.

\*\*\*

Da *cópia* como gesto poético, deslocamos o interesse dessa pesquisa para a *propriedade* como um estatuto instável, e de um fundo fantasmático inelutavelmente político – e *comunicacional*, no que diz respeito aos modos pelos quais se deve afirmar e visibilizar a posse nos processos de atos de fala, como se verá.

Reside neste movimento de pesquisa o que acreditamos ser uma contribuição singular do presente trabalho, na medida em que tenta rearranjar os termos do debate para entender sua permanência e suas consequências. O problema – e as experimentações – da autoria não se resolvem “na prática” mesmo tendo sido sanados “na teoria” das discussões linguísticas e filosóficas pois não é apenas de autoria que se trata. A própria figura da instituição autoral, ligada a formas intelectuais da propriedade, vai surgir apenas no século XVIII, como veremos mais adiante. Mas aí já existiam distintas outras formas de privatização do simbólico, uma longa história dos meios de posse, que a entronação do escritor enquanto “dono” da linguagem que manipula é tão somente a coroação, mas não *causa*. É essa história que permanece a agir, no fundo das letras, e que distende os textos das sombras.

Daí, nossa opção em insistir sobre o conceito de *apropriação*, como o vocábulo a delimitar essas práticas de reescrita, sua operação e suas relações. Em face de tantos outros termos desta quase língua estrangeira do copismo (cópia, intertexto, plágio, paródia, releitura, etc.) é a apropriação que parece captar esse movimento *para fora* da

autoria, mas ainda *dentro* do problema de posse. Nos interessa desenvolvê-lo enquanto conceito, na medida em que aponta as distâncias destes atos para as práticas progressas, como aquelas operadas pelas vanguardas ou teorizadas por Barthes, Genette e afins. Também, e sobretudo, por trazer inscrito na própria inscrição a movimentação proprietária realizada na e pela linguagem. Como último polo desse desenvolvimento, as obras da apropriação – como as cópias de Borges, ou aquelas descritas por Perloff, Villa-Forte, entre outros – aparecem enquanto dispositivos heurísticos por ajudarem a visibilizar *os fantasmas da propriedade e da imposição* – e por *inventarem* formas de dar conta de seu assombro.

Para começar então, de fato, é necessário a constituição de nosso problema de pesquisa, abarcando os polos do debate até aqui aludidos, e de maior desenvolvimento no corpo da tese: a difusão contemporânea da apropriação, bem como sua relação com um histórico, tanto estético quanto teórico, de debates sobre autoria e afins; a mudança de termos a focar a operação apropriacionista como manipulação de propriedades; o caráter espectral desta propriedade, sempre esconjurada na mesma medida em que é invocada; a aparição destes espectros no corpo de textos, com atuações e reinvenções singulares e particulares dos preceitos proprietários; o imperativo de comunicabilidade das posses; e a própria pertinência científica destes apontamentos, no que acreditamos que tais textos e suas assombrações retrabalham concepções teóricas dos campos de pensamento ao quais este trabalho pertence.

Assim, constituem-se, no quadro de pistas de nosso investigador sobrenatural, algumas questões: “Como práticas contemporâneas de apropriação trabalham o estatuto de não-pertença da linguagem?”, “Como sua constituição dá a ver distintas formas de propriedade?”, “Quais as implicações dessa ação para os próprios conceitos de propriedade? E de Comunicação?”. No painel, ligadas por fios e notas, elas conversam e confrontam-se, ofertam a nosso investigador a constituição de um *problema de pesquisa*, assim sintetizável: **De que formas as escritas de apropriação comunicam as dinâmicas de propriedade da linguagem, entre um não-pertencimento e os fantasmas da posse?**

Ao lado dele, motores de sua resposta, formulam-se a seguinte hipótese de trabalho (a qual se filiarão, ao longo da pesquisa, diversas sub-hipóteses, como se verá): **O não-pertencimento da linguagem dá início a uma cadeia de assombrações que implica em conceituar a apropriação como, em simultâneo, desapropriar e tomar posse - e é essa tomada de posse falseada, em ação e comunicação nos textos, que**

**permite a despossessão linguística ao desconstruir a invenção da autoria e de demais processos de propriedade simbólica.**

### **1.1 Como investigar um fantasma?: princípios metodológicos da pesquisa**

À meia-luz do escritório de persianas fechadas, chapéu sobre a escrivaninha, o detetive se pergunta sobre o curso da ação. Há provas, há depoimentos, há esta profusão de recortes e notas sobre um quadro. Como descobrir suas relações? E, aí, problema ainda mais, como *contar a história* que liga esses pontos?

É o momento da investigação desenvolver seus princípios dedutivos e suas estratégias de interrogação; e da pesquisa em organizar seus métodos de ação.

\*\*\*

Aqui, a investigação e os detetives não são meras metáforas: tomamos dos princípios narrativos do romance policial como imperativos metodológicos. Como bem lê Vera Lúcia Follain Figueiredo (2013) ao discutir a máquina narrativa da ficção policial, seu surgimento e desenvolvimento ocorre em meio aos novos paradigmas da ciência moderna, e tais textos sempre jogaram com sua própria capacidade de oferecer vias (complementares ou alternativas) à racionalidade heurística: “O gênero policial parte sempre, em última instância, de uma indagação sobre a possibilidade de conhecimento e é a própria trama ficcional que suscita a reflexão epistemológica” (FIGUEIREDO, 2013). Daí a possibilidade de agenciarmos um detetive para entender *como certa discursividade produziu conceitos* (neste nosso caso, a noção de apropriação).

Parece concordá-lo Jacques Rancière (2019) quando realiza uma análise do *Capital* de Karl Marx (1996), lendo a ficção policialesca como seu mote estrutural. O estilo de Marx, pontilhado por exemplos aparentemente redundantes e que adianta ou atrasa conclusões sobre seus argumentos, nos diz Rancière, parece ecoar as inquietações daquele nascente gênero literário<sup>7</sup>.

Nele há um motor narrativo, que é a existência de um crime; e este é, sempre, um assassinato, sempre um curioso e inesperado assassinato. Sua estranheza institui um *mistério*, que clama por ser resolvido. Mas a resposta passa aí por entender, antes, as

---

<sup>7</sup> *O Capital* começa a ser publicado em 1867, ao passo que a novela de detetives é, em geral, rastreada até a publicação de *Os crimes da Rua Morgue*, de Poe (2012), em 1841.

circunstância de possibilidade de acontecimento daquela morte tão disruptiva – e isso não se pode fazer por uma leitura de relações causais óbvias e/ou imediatamente lógicas. Afirmo Rancière (2019, n.p.): “O novo gênero de crime nasce como um gênero ficcional paradoxal: a elucidação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos nos quais a racionalidade específica consiste em sua distância radical de todas as formas conhecidas de cadeias causais de ações humanas com as quais poderia ser comparado<sup>8</sup>”<sup>9</sup>.

Para Marx, segundo Rancière, o mistério é o surgimento da mercadoria. Já de saída, a partir disso, torcem-se as leis dos gêneros: mais que “quem matou?”, a pergunta é “quem morreu?” – não dissimilar ao que chegamos, nesta nossa diligência sobre o autor-morto-mas-nem-tanto. Isso acaba por exprimir – em Marx, na leitura de Rancière, mas também aqui neste corpo de tese – uma tendência dessa forma narrativa em cindir-se em *duas histórias concorrentes*: “Se o assassino – um justiceiro – vem de tão longe, isto é porque a história do crime e a de suas razões são duas histórias diferentes<sup>10</sup>” (RANCIÈRE, 2019, n.p.). Ou, como concorda Figueiredo (2013, p. 6): perguntar quem é o autor do crime equivale a perguntar quem, primeiro, *conta a história da sua necessidade*.

\*\*\*

Imagens semelhantes são movimentadas por Serge Margel em sua *Arqueologia do fantasma* (2007), ensaios de pesquisa sobre o problema da escrita enquanto documento e arquivamento. Margel também pensa um detetive, mas ao contrário do que faz o Marx de Rancière (ou, bem como Rancière faz *com* Marx), o coloca não como narrador, mas ao lado do *leitor*.

Todo texto constitui um arquivamento, na medida em que reúne a um só espaço e tempo uma dispersão: de ideias, de temas, de signos. Margel concorda e retoma a leitura que Sigmund Freud faz da Bíblia para compreender as implicações deste ato, inelutavelmente violento, de confinar na escrita: “Freud compara esse deslocamento textual de arquivo à execução de um *assassinato*. Sempre existiria ali uma *investigação*

---

<sup>8</sup> No original: “*The new crime genre is born as a paradoxical fictional genre: the elucidation of an event or a series of events in which the specific rationality consists in its radical distance from all the known forms of causal chains of human actions that it might be compared with*”.

<sup>9</sup> Isso é lido de maneira bastante explícita naquela obra paradigmática do gênero, *Os assassinatos da Rua Morgue* (POE, 2012). Quem pode ter cometido aquele duplo homicídio de duas mulheres tão tranquilas? A resolução, a que se chega por um método dedutivo bastante estrito, é tão esclarecedora quanto é absurda: um selvagem orangotango africano escapou de seu captor, um marinheiro, e invadiu a casa das duas vítimas.

<sup>10</sup> No original: “*If the killer – a righter of wrongs – comes from so far afield, this is because the story of the crime and that of its reasons are two different stories*”.

*policial*, criminal ou criminalística na produção de um arquivo” (MARGEL, 2017, p. 122).

Diante de um texto – ou de um corpo de textos, de um *arquivo de arquivos*, como é um tanto nosso objeto de pesquisa, constituído pela disseminação de escritas de apropriação e seu Estado da Arte crítico – não há senão comissários, investigadores e criptólogos, buscando entender o modo como aquele movimento de documentação cometeu sua ação, e porquê. Aí também a posição do *fantasma* na reflexão de Margel: se o escrever é um crime, o escrito é a evidência e esta tem uma existência marginal, entre viva e morta, entre presente e passado, entre dentro e fora, *testemunha* de uma disjunção. Diante de um fantasma como este, não resta senão indaga-lo:

Nesse sentido testemunhal do arquivo, todo documento seria já em si mesmo um *criptograma*, que, de um lado, *apaga* sua própria gênese, seu rastro bruto de uma fala singular, deslocando-o em ferramenta social, de informação, de comunicação, de transmissão e, por outro, como disse Freud, deixa *rastros* que “traem” esse apagamento, indícios discretos, detalhes aparentemente insignificantes, que deixam “adivinhar as coisas secretas e escondidas” (MARGEL, 2007, p. 138)

A escrita é a assombração produzida por este duplo gesto, que opera concomitantemente esses movimentos: um disfarce de seus processos e produção de pistas que fornecem algumas chaves àquela ocultação. Podemos relacionar esse duplo movimento àquela faceta cindida da narrativa policial aludida por Rancière (2019): a história do crime apaga a história de seus motivos, na mesma medida em que é o que permite descobri-los. Não se narra uma história só, de mesmo modo que não se lê apenas uma.

\*\*\*

Há aqui, a partir de nossas hipóteses, um mapa para a ação. Nosso processo de pesquisa envolveu a constituição de um painel de aparições do paradoxo entre não-propriedade e propriedade no exercício da escrita. Em paralelo a isto, mas como objetivo principal, essa pesquisa visou *reconstruir as histórias do arquivamento deste painel*, bem como de suas *assombrações*.

O fizemos, portanto, a partir de duas perspectivas analíticas, cada uma delas mais voltada a um destes aspectos da criptografia escritural descrita por Margel (2017), aqui entendida como sendo operada por esta bibliografia da apropriação, teórica e prática. De

um lado, a *desconstrução*, capaz de indo demonstrar as forças constitutivas ao discurso de liberdade da linguagem, normalizado como um “normal” da comunicação. De outro, a *espectrologia*, que mede o volume dos rastros e ajuda a entender que testemunho esses textos dão de sua própria condição; como o volume do criptograma reescreve sua própria história a partir de uma permanência; aqui, como vimos, a permanência destas inscrições proprietárias.

### 1.1.1 A desconstrução: contra às oposições, a inversão e o deslocamento

A sentença de Derrida é aquela que dispara nossas inquietações diante da não-pertença e suas apropriações, e refazê-la enquanto pista passou também por compreender sua situação dentro daquele pensamento – e isso, somado à demanda de organizar nossa perspectiva, levou a remontar as relações entre aquelas afirmações e a proposta do filósofo da *desconstrução* enquanto perspectiva de pensamento e pesquisa. É por meio desta visada que Derrida destaca nos textos suas tendências à impropriedade, bem como a latência de forças contrárias, presentes mas recalcadas em um binarismo, que levam à apropriação

Para nós, é um instrumento ótico com objetivo semelhantes, voltado para visualizar a ações de *apagamento da assombração proprietária nos textos*.

De modo a compreendê-lo nesse caráter óptico, porém, é preciso começar a avaliar o papel metodológico da desconstrução justo pela negação de seu caráter metodológico. Não se trata de um instrumento heurístico ou um mapeamento de passos à pesquisa, mas bem a constituição de um mecanismo de escrita (e de pensamento, se rejeitarmos, com Derrida, a grafia como mera representação).

Se não é método, podemos tomá-la enquanto uma *estratégia*: um instrumento perspectivo, como coloca Derrida (2014a, p. 26, grifos do autor):

Só se pode anunciar a ruptura desta ligação através de uma certa organização, uma *certa* disposição *estratégica* que, no interior do campo e dos seus poderes próprios, voltando contra ele os seus próprios *estratagemas*, produza uma *força de deslocação* que se propague através de todo o sistema, rachando-o em todos os sentidos e delimitando-o por todos os lados.

Atentemos aos termos do *interior* e dos *poderes próprios*: a desconstrução, como estratégia de leitura enquanto deslocamento não é algo que se imprime do exterior sobre uma escritura qualquer, e submete ela a critérios universais. Dentro da lógica de

disseminação derridiana (a qual dedicaremos uma exposição particular no próximo capítulo) todos os textos *estão já em desconstrução*, ainda que em face possam apresentar o desejo de uma comunicabilidade transparente – ou que tentem, em sua superfície, *ocultar* esse deslocamento perpétuo em seu interior. Às análises interessadas por essa espécie de entropia contínua do sentido cabe o papel de organizar a leitura dessa dissipação. Essa leitura ocorre com o objetivo de demonstrar a “estrutura tensa que está na base da relação supostamente pacificada com a origem do sentido” (SISCAR, 2012, p. 33), pondo a nu as transações e conflitos que fincaram a bandeira de algum sentido unívoco àquela matéria, revelando as opressões e exclusões que os rastros sofrem pela vida de sua repetibilidade.

Essa demonstração, como dito, se dá por certa organização da leitura estratégica, dividida em alguns passos delineáveis: primeiro passa-se por uma *inversão* das ambivalências e polos antagônicos de certa questão, de modo a demonstrar como sua hierarquia é construída; após, procede-se à *neutralização*, que desloca um dos termos evidenciados como binários, desfazendo o sistema (DERRIDA, 1991b). É o procedimento operado, ainda que sem tal nomenclatura, na concepção da escritura, central à reflexão derrideana, como se verá: se inverte a relação hierárquica entre fala e escrita, mas essa inversão não leva a um mero espelhamento das relações de poder entre um termo e outro, mas na desarticulação da estrutura enquanto dualista.

Esses passos, conjugados, levando na direção do um lugar da significação: a *indecidibilidade*. O indecível, como fuga do binário, aparece como o espaçamento definitivo do sentido; aquilo sobre o qual não se pode decidir, pois varia ou varia de modo insano, e nesse deslizamento perpétuo não permite uma tomada da significação.

No contexto das investigações sobre os espectros da não-pertença, o indecível é uma ideia particularmente aguda, como vemos na citação que Derrida define-o como *a assombração do sentido*:

O indecível permanece preso, alojado, ao menos *como um fantasma*, mas um fantasma essencial em qualquer decisão, em qualquer acontecimento de decisão. Sua fantasmaticidade desconstrói do interior toda garantia da presença, toda certeza ou toda pretensa criteriologia que nos garante a justiça de uma decisão (DERRIDA, 2010, p. 48, grifos do autor).

Desconstruir é iluminar as sombras deste fantasma, perceber como sua assombração não é mero acidente, mas essencial a “qualquer acontecimento de decisão”. E esse gesto só dá numa multiplicação da escritura: só se descontroem a partir de um



segundo texto, ao reescrever aquele fantasmático – de mesmo modo que a apropriação cria um jogo de espelhos: “Duplicar a escritura é um ato de desconstrução porque com isso evita-se que uma única versão, ou um único autor, ou um único projeto de significação tente apropriar-se do campo conceitual como sendo definitivo e determinado” (GARCÍA MASIP, 2014, p. 45). Ou, ainda, como no mais direto ainda que mais enigmático conceito de desconstrução dada por Derrida (1988, p. 38): “Se tivesse de arriscar, Deus me livre, uma única definição da desconstrução, breve, elíptica, econômica como uma palavra de ordem, diria sem sentença: *mais de uma língua*<sup>11</sup>”.

Nosso movimento aqui, então, se quer analítico de saída, a partir de tal perspectiva. Buscamos a produção dessas textualidades derivadas, parasitas de parasitas, em que se percebam desconstruções dos textos-objetos. A leitura da bibliografia se guiou, portanto, por identificar (e, portanto, desmontar) nesses discursos as estabilizações de termos e noções, como a “pacificação” do copismo, o imperativo da liberdade textual, e a latência autoral.

Em vias de verificar nossa hipótese, isso leva a compreender a contradição central que parece residir nas práticas de apropriação. Mas essa contradição reside na assombração indecível, segundo Derrida. À desconstrução como inversão e deslocamento segue-se não só a constatação de existência desse assombro, mas de sua *crítica*: “O primeiro momento de que se chama a ‘desconstrução’ encaminha-a para esta ‘crítica’ do *fantasma* ou do axioma da pureza ou para a decomposição analítica de uma purificação que reconduziria à simplicidade indecomponível da origem” (DERRIDA, 2001, p. 64, grifo nosso).

Crítica como releitura e reconstrução: é preciso enfrentar os fantasmas para, entendendo-os como *rastros* da ocultação, como dizia Margel (2017), entender que outra história se reconstitui a partir deles.

### **1.1.2 A espectrologia: os fantasmas enquanto rastros e frequências de visibilidade**

O que é esse fantasma que teríamos de criticar, seguindo as indicações desconstrutivas de Derrida?

O fantasma como enfoque da leitura é o que constitui a *espectrologia* como campo de estudos; é uma linha derivada da análise que realiza em *Espectros de Marx* (1994).

---

<sup>11</sup> No original: “*Si j’avais à risquer, Dieu m’em garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d’ordre, je dirais sans phrase: plus d’une langue*”.

Ali, o tema parte da frase de abertura do *Manifesto Comunista*: “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo” (MARX; ENGELS, 1998, p. 37). Se aí aparece como uma espécie de força de vizinhança, um assombro a circundar o continente, o termo do espectro, no livro, acaba por se referir ao próprio materialismo histórico enquanto herança filosófica de difícil posição no contemporâneo, entre a recusa e a necessidade de revisão.

Essas duas linhas de força espectral imprimem-se sobre a conceituação, na necessidade de circunscrever a especificidade deste estranho termo. “O que vem a ser o espectro?” pergunta o próprio Derrida (1994, p. 128), para explicar que toma o fio da fala de Marx e Engels tanto como previsão futuroológica quanto como leitura do passado pretérito. Esse espectro interessa mesmo como a figura a catalisar esse paradoxo (esse indecível, lembremos), na medida em que diz respeito tanto ao que sobrevém quanto o que já foi: “O espectro, como seu nome o indica, é a frequência de uma certa visibilidade. Mas a visibilidade do invisível. E a visibilidade, por essência, não se vê [...]” (DERRIDA, 1994, p. 138).

Por não estar é que ele chama atenção, na medida em que produz, não obstante a tal ausência, uma visibilidade – e é esta forçada aparição que choca. No caso do Comunismo, para retomarmos o exemplo-essencial, sobre o qual discorre também Derrida, é justamente sua condição de não-existência concreta de que partem as percepções (e mesmo as ações políticas) de Marx e Engels; mas não obstante a essa não-existência (ou talvez mesmo por ela) ele *ronda*, circunda a cena, produz como que imagens de um pensamento sobre ele próprio – interessa na medida em que é *conjurado*.

Entendê-lo na medida de uma *frequência dessas visibilidades* quer dizer organizar o interesse da pesquisa nas aparições de tal espectralidade; primeiro identificar a espectralidade em questão, e então entender como ela conjura seus assombros. Como vimos já: a um passo, identificar um ocultamento e demonstrar que ele não se esconde de todo, deixando uma sombra. Não à toa, é o que marca o próprio desenvolvimento dos *Espectros de Marx*, como coloca Derrida (1994, p. 58): “Ora, o que é o *estar aí* de um espectro? Qual é o modo de presença de um espectro, essa é a única questão que gostaríamos de formular aqui”.

Tomando tais reflexões na sua força exploratória, a espectrologia estabelecida aí deu vazão a uma série de métodos de leitura, que organizam o interesse por tais acontecimentos; é exemplar o esforço de catálogo desta disseminação espectrológica no *The spectralities reader* de María del Pilar Blanco e Esther Peeren (2013). Avery Gordon, em *Ghostly matters* (1997), constitui uma das mais bem acabadas destas perspectivas

analíticas, propondo (dentro do seu campo da Sociologia, mas em linhas traduzíveis a demais experimentos das Ciências Sociais) o interesse pelos fantasmas como expressões sintomáticas da cultura, reconhecidos como figuras analíticas capazes de abrirem o campo de certos problemas: “O fantasma não é simplesmente uma pessoa morta ou desaparecida, mas uma figura social, e investigá-la pode levar ao denso espaço onde a história e a subjetividade moldam a vida social<sup>12</sup>” (GORDON, 1997, p. 8). A certo modo, sua proposta atualiza o programa da desconstrução derridiana enquanto *crítica do fantasma*, na medida em que o lê como inscrição concreta de um indecível, invisível-visibilizado na “estrutura tensa” dos fenômenos.

Aqui, para a investigação desta tese, essas percepções nos levam a estruturar o interesse por tais ordens de aparição, entendendo estarmos diante da materialização de um destes fantasmas; e a frequência com que se faz visível, nos corpos de textos como os de Pablo Katchadjian ou Kenneth Goldsmith, por exemplo, é justo a inquietação que nos motiva.

A apropriação, como conceito e como objetivo de leitura, concentra esse jogo de ocultamentos e aparições; daí ser ela o foco de interesse da leitura que fazemos. A partir daquele painel constituído na primeira etapa da pesquisa exploratória, afinamos o olhar para escolher alguns fenômenos de escrita na qual reluzem essa assombração; a serem lidos na medida em que dão a ver essa condição de ausência presente (enquanto *rastros*) da condição de não-pertença da linguagem, e, posteriormente, fazem tensionar a “fantasmaticidade” enquanto expressão dos problemas da escritura.

Seguimos com Blanco e Peeren (2013, p. 7), no que resumem: “Relacionado ao ‘pensamento desconstrutivo do traço, da iterabilidade, da síntese protética, da complementariedade, e assim por diante’, o fantasma deixa de ser tomado como obscurantismo e torna-se, ao invés, uma figura de iluminação, de uma potência especificamente ética e política<sup>13</sup>”.

\*\*\*

---

<sup>12</sup> No original: “The ghost is not simply a dead or a missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life”.

<sup>13</sup> No original: “As related to ‘the deconstructive thinking of the trace, of iterability, of prosthetic synthesis, of supplementarity, and so forth,’ the ghost ceases to be seen as obscurantist and becomes, instead, a figure of clarification with a specifically ethical and political potential”.

*O espectro e os fantasmas.* O que a nossa citação-evidência de Derrida opera é na revelação de uma outra aporia nessa perspectiva. Se auxilia a estruturar o foco das análises aqui propostas, ofertando um ponto de vista e argumentos aos necessários recortes da pesquisa, esse trajeto da espectrologia acaba por oferecer também uma certa confusão. Multiplicam-se os termos, e do *espectro* vamos ao *fantasma*, passando por figuras de linguagem e de espanto como a aparição, a assombração ou o espírito. Afinal, o que é espectral não fica de todo claro ainda – e que Derrida imprima a propriedade e a apropriação como *fantasmas*, e não como espectros, acaba por demonstrar uma necessidade de compreender os termos.

Como isto aparece em Derrida? É difícil precisar, quando o próprio parece tomá-los por sinônimo. Vejamos em dois trechos distintos, à guisa de demonstração, como parecem ocupar funções intercambiáveis na reflexão:

Repetição e primeira vez, eis talvez a questão do acontecimento como questão do *fantasma*: o que vem a ser um *fantasma*? O que vem a ser a efetividade ou a presença de um *espectro*, ou seja, do que parece continuar sendo tão inefetivo, virtual e inconsistente que um simulacro? Haverá aí, entre a coisa mesma e seu simulacro, uma oposição que se sustente? (DERRIDA, 1994, p. 26, grifos nossos)

Convém inverter a perspectiva mais uma vez: *fantasma* ou *aparição*, sensível insensível, visível invisível, o *espectro* primeiramente nos vê. [...] Sobretudo, e eis aí o acontecimento, pois o *espectro* pertence ao acontecimento, ele nos vê por ocasião de uma visita. Ele nos visita. (DERRIDA, 1994, p. 138, grifos nossos)

Talvez isto, a distinção, não importasse à sua reflexão, especularíamos. Ou, ainda, poderíamos atribuir essa sinonímia como um resultado das múltiplas traduções aí envolvidas (Derrida retira os termos do próprio Marx e suas linhas em alemão; e a tradição anglófona da leitura destes textos complica mais o jogo com seus *ghosts* e *phantasms*). De nossa parte, dada a proeminência de tal *fantasmaticidade* a nosso trabalho, cabe o esforço de tentar distinguir a atuação destes termos – e as pistas para isso estão nestes mesmos trechos em questão.

Vejamos: quando pergunta “o que vem a ser um fantasma?”, Derrida logo troca a questão para “o que vem a ser a *efetividade* ou *presença* de um espectro?”. Daí começarmos a depreender o fantasma como esta presença em face da ausência espectral – como o texto, o documento. O espectro entende-se como uma casa vazia, alhures, que não se efetiva de todo (apenas *ronda*). A questão que ele coloca é de uma crítica no nível

da *ontologia* – ou, mais precisamente, *contra* a ontologia, se lembrarmos que Derrida nos fala de pensá-la como *hantologie*<sup>14</sup>.

Essa distinção é importante por fazer lembrar que termos como a ausência, o vazio e o rondar não podem ser tomados como se lidos na tradição metafísica; o espectro não poderia ser tomado como entidade transcendental a comandar o jogo “de fora” – são críticas desta natureza que Derrida exprime em relação ao próprio Marx, no que demonstra sua obsessão por “expulsar os fantasmas” do materialismo histórico (DERRIDA, 1994; PINTO NETO, 2015). O espectro só poderia interessar na medida em que se grafa, que sua invisibilidade traduz-se numa frequência; a esta entenderíamos como o fantasma.

Expandindo o campo de discussão, podemos tomar de Gordon (1997) aquilo que ela elenca como as três características do fantasma, aquelas atrás das quais direciona seu método de análise – e que guiou a seleção de nossos fantasmas-objetos aqui também: sua insurgência atua como sintoma de uma falta, chamando atenção não apenas a si mas àquilo que, findo (ou ausente de saída), deu origem à aparição; esta aparição importa certa estranheza ao espaço que passa a assombrar, alterando a ordem de funcionamento entendida como normal daquele; e, por fim, o fantasma é “vivo”, isto é, a relação que se cria com ele é material e concreta, a despeito de sua “meia-presença”.

De volta a Derrida, conclui-se o fantasma como aquele pelo qual o espectro *visita* (ou, ainda, *hospeda-se* ou, melhor, *possui*), para fazer alusão ao trecho de *Espectros de Marx* (1994, p. 138) acima. É presença do não-presente, visibilidade do invisível; força reativa de relação com a falta que é o espectro. Isso podemos começar a distinguir no que a espectralidade se entende como uma ausência só legível nos seus efeitos. É precisa, para tal, a imagem cunhada por Ricardo Timm de Souza (2018, p. 31, grifo nosso) ao pensar estes problemas no ato da escrita:

Espectro é realidade, porém transborda de qualquer conceito de realidade; espectros habitam o paradoxo. Tal como um *rastro* ou pegada, que existe em função da ausência – e não da presença, da presentidade visível – de quem por ali passou, o espectro existe se não couber nem no campo da visibilidade, nem no da invisibilidade.

---

<sup>14</sup> O termo realiza um jogo entre *hanter* (obsessão ou assombração, em francês) com *ontologie*, como se propusesse uma ontologia não do ser, mas de suas assombrações. Na tradução brasileira de *Espectros de Marx*, optou-se pelo vocábulo *obsidiologia* (DERRIDA, 1994, p. 26). Aqui, seguimos a linha de leitores como Blanco e Peeren (2013) e Pinto-Neto (2013) que, ao grafarem *espectrologia* mantém mais explícita a relação com o problema do espectro (e, como vemos aqui, sua expressão fantasmal).

Na linguagem, cabe entender a fantasmaticidade como *ato de fala* em relação ao espectro – como quando Derrida se detém sobre o aspecto *performativo* da constatação de uma morte. Tratar algo como espectral é constatar sua ausência, mas ao mesmo tempo demonstrá-la na forma da própria enunciação, na produção de rastros: “Mas o exorcismo eficaz não finge constatar a morte a não ser para matar. Como o faria um médico legista, ele declara a morte, mas é, aqui, para dá-la [...] Trata-se *efetivamente* de um performativo. Mas a efetividade aqui se fantasmaliza a si mesma” (DERRIDA, 1994, p. 71). A *efetividade do performativo se fantasmaliza*, isso que devemos registrar aqui. E isso vai auxiliando, também, a alinhar o projeto espectralógico aos objetivos de pesquisa comunicacional ao qual nosso trabalho também almeja: se o fantasma opera como rastro, podemos pensar o inverso e entender que uma compreensão da produção de significações passa por avaliar o comunicado como *assombrado*, no que é “transmitido” por meio do fantasma.

Feito este percurso – ainda inicial –, é que podemos retomar aos esforços da tese e, neste momento de direcionamento dos métodos da e para a pesquisa, definir enquanto metodológicos (e mesmo *lógicos*, de ordem da composição do texto) uma tipologia da leitura espectral. De modo provisório, propomos uma distinção operatória entre os conceitos:

– Trataremos por *espectro* a condição de uma ausência a rondar os processos, na indecisão de um já-passado e um por-vir. A *lei universal* de que trata Derrida no seu diagnóstico seria a espectralidade em questão na pesquisa espectralógica-apropriacionista; é o reconhecimento da impossibilidade de propriedade da linguagem que ronda, e se força sobre o uso da linguagem;

– Por *fantasma*, as “visitas” daqueles espectros, estas forças que se imprimem, como falta no tecido da escritura; os acontecimentos, em suma, encarnados e organizados semioticamente enquanto rastros. Se Derrida fala dos *fantasmas da propriedade, da apropriação e da imposição colonial*, tomamos a fantasmagoria assim: respostas grafemáticas, reativas, à não-pertença espectral. Perceba-se, como à luz dos nossos temas e objetos, é possível compreender como a visita do fantasma não é de uma relação de causalidade direta com o espectro: vemos como se responde à não-pertença justo pelo seu avesso: o da posse. São as distintas formas de encarnação da herança que passam a interessar na observação destes fantasmas<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Estas especulações e divisões referem-se às noções gerais de *espectro* e *fantasma*: termos que não se limitam à discussão sobre propriedade aqui postas, senão a molda. Isso quer dizer: nem todo espectro é de

No corpo, ele também assombrado, desta tese, essa distinção ganhou volume ao auxiliar a organizar não só as leituras, bem como relatório da pesquisa. Assim, a seguir apresentamos uma exposição de nosso sumário, organizado segundo os princípios dessa *espectrologia desconstrutiva* – que é, também, a seu modo, a exposição daquela dupla história da história de detetives.

### 1.1.3 Organizando o quadro de evidências: mapeamento da tese

A organização das seções dessa tese guiou-se, à moda daqueles detetives, por uma leitura próxima destes princípios de investigação. É preciso olhar as evidências de muito perto, para que se possa, senão contar a história fidedigna do crime, inventar suas soluções a partir do que nos aparece.

A primeira escolha nasce daquela distinção espectro/narratológica. A partir do jogo identificado entre as modalidades de assombração, e como elas traduzem distintos aspectos da (im)propriedade, demarcamos isso ao dividir a tese em duas seções. A primeira, *Espectros*, reúne os três primeiros capítulos, mais voltados à *história das causas do crime* e aos movimentos de *ocultação da escrita*. A segunda, *Fantasma*, traz à tona, nos três capítulos finais, os *rastros* ao contar a *história dos crimes*, instâncias em que a contradição entre propriedade e impropriedade da linguagem é comunicada em certos textos.

Articuladas, buscam responder ao Objetivo Geral do trabalho, assim composto: **Descrever os paradoxos da cadeia de apropriações suscitada pelo não-pertencimento da linguagem, bem como as assombrações específicas que ela produz em escritas contemporâneas.**

Relativo a esse Objetivo, trabalhamos também com os seguintes Objetivos Específicos: *articular conceitualmente a asserção de Derrida a respeito do não-pertencimento da linguagem; reconstituir a noção de apropriação em jogo nas práticas de escrita contemporâneas; descrever a dinâmica da propriedade simbólica e sua relação com a invenção e a apropriação; demonstrar a ação de comunicação dos fantasmas de posse em casos empíricos da escrita contemporânea.* Nestes, objetivamos

---

não-pertença e nem todo fantasma é de posse – e há todo um outro campo de pesquisa, como demonstrado por Blanco e Peeren (2013), que trata de fantasmas coloniais, fantasmas da natureza, fantasmas psicossociais, etc. Por outro lado, segundo nossa construção, devemos não perder de vista que *toda apropriação seria do tipo fantasmática.*

*descrever as formas de articular semioticamente a assombração, lida como gestos de inventariação, produção de fantasmas e denotação de funções da não-autoria.*

\*\*\*

Para chegar a uma possibilidade de solução a essa meta, além daquela articulação entre as visadas espectrológicas e fantasmáticas, devemos contar com nossa pista-chave, aquela citação de Derrida (2007, p. 38) que cabe repetir agora:

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 colonialista<sup>16</sup>.

Como uma fotografia da cena do crime, ou uma imagem em circuito de segurança, que pausamos e ampliamos *ad nauseam* para captar uma descoberta ali, ela se desmonta e guia cada um dos seis capítulos que seguem aqui:

O capítulo 2, *Ecos da apropriação: rastros da escritura derridiana* é um exame da jurisprudência que nos assombra, abrindo a sentença “Uma história singular exacerbou em mim esta lei universal [...]”. Ali, recuperamos a tal história que assombra Derrida, a história de seu próprio pensamento. Ao reconstituir seu pensamento do ponto de vista de seus comentários sobre a *escritura* enquanto noção particular, vemos em dispersão uma teoria sobre os modos de possuir a linguagem, articulado nos conceitos de *dyferença*, *iterabilidade* e *ex-apropriação*.

Segue aí o exame da conclusão “[...] uma linguagem não é algo que pertence [...]”. O capítulo 3, *O problema e os conceitos da apropriação: mortes e assombrações autorais* demonstra a sobrevida dessa asserção na prática e nas teorias do texto, identificando, primeiro, como se articulou uma discursividade da morte autoral e da liberdade copista desde o século XIX. A partir disso, apresentamos a apropriação contemporânea em seu contexto midiático, delineando suas continuidades e diferenças para com essa história; como sua aposta em uma *cópia extensiva*. É nesse exame que se insurge pela primeira vez o *fantasma*, no que a permanência da marca autoral ganha contornos entre “gênios não-originais”, “pós-produtores” e “escritores *samplers*”.

---

<sup>16</sup> No original: “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”.



No capítulo 4, *Do que falamos quando falamos em propriedade: da invenção ao inventário*, confronta-se a assertiva de que se a linguagem não pertence, é “Não de forma natural e em sua essência”. Isso se faz a partir de uma recuperação da própria noção de *propriedade*, em sua história crítica. Vemos as distintas formas de posse registradas na História, sua negação e contra-usos, bem como a instituição de sua forma privatista a partir do século XVI. Em paralelos, buscamos entender como essa “história do possuir” relaciona-se com o exercício da linguagem: seja voltando-se a ele, instituindo o direito autoral e a propriedade intelectual, seja valendo-se dele para afirmar sua força, sob a forma de *escrituras*. A partir desse percurso, concluímos que toda propriedade é *inventada*; e os meios dessa invenção são as apropriações, como documentos desse processo de traduções contínuas entre posses e desposseções na linguagem.

A partir daí, empreendemos a caça aos fantasmas, adentrando a parte da tese onde experimentamos com a leitura de alguns objetos empíricos da apropriação, no que demonstram diferentes modos de *inventar e inventariar a posse* – bem como expressam a violência contida e ecoada em todo gesto de roubo. Toda essa seção dedica-se a indagar a conclusão de Derrida em afirmar, a partir da não-pertença da linguagem: “Daí os fantasmas da propriedade, apropriação e imposição colonialista”. Ela abre com o capítulo 5, *Entreato metodológico: modos de ler as apropriações assombradas*, que reorganiza as inferências da tese na forma de uma perspectiva de leitura dos objetos empíricos, definindo os elementos que serão lidos a seguir: os gestos de reescrita específicos de cada caso, o fantasma de propriedade que eles evocam e as função de apropriação que tal aparição dá a ver.

Tal leitura começa a partir do capítulo 6, *Os copistas de borges: a performatividades da propriedade em Pablo Katchdjian e Agustín Fernández Mallo*. Lemos nele o já referido caso das cópias de Jorge Luis Borges empreendidas por Pablo Katchadjian e Agustín Fernández Mallo. Observa-se nas distintas interpelações em jogo nestes textos – do *Aleph engordado*, do *El hacedor (de Borges)*, *remake* e das acusações legais do espólio – como a propriedade mobiliza-se entre apropriações.

Em um segundo nível, essa posse pode se articular também por meio das assinaturas e contra-assinaturas, como lemos no capítulo 7, *Os corpos da escritura: as propriedades da assinatura e as contra-assinaturas de propriedade na Escrita Não Criativa*. Esta seção, voltada a discutir a Escrita Não Criativa, volta-se especificamente ao poema *The body of Michael Brown*, que Kenneth Goldsmith constrói a partir do relatório de autópsia de um jovem negro.

Já no capítulo 8, *A posse contra a (im)propriedade: apropriação e arquivamento da linguagem comum na poesia brasileira contemporânea*, a aparição se dá pela transformação da “linguagem comum” em documentos proprietários, como observado em certas obras da poesia brasileira contemporânea, como os trabalhos de Francisco Alvim, Veronica Stigger, Alberto Pucheu e Carlito Azevedo. Ao escreverem a partir de fragmentos de conversas ouvidas na rua, lidas na internet, clichês, chavões e lugares comuns, tais textos levantam a possibilidade de uma análise mais direta sobre as fronteiras e traduções entre categorias como público, privado, comum e próprio – e o comunicar aí envolvido.

**I**  
**ESPECTROS**

## 2 ECOS DE ECO: rastros de despossessão na escritura derridiana

A ideia de posse contra a propriedade veio  
tomando evidências de lei.

Raul Bopp, **Vida e morte da Antropofagia**

O estrangeiro deve pedir a hospitalidade  
numa língua que, por definição, não é a sua,  
aquela imposta pelo dono da casa, o  
hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação,  
o Estado, o pai, etc.

Jacques Derrida, **Da hospitalidade**

Evidência: “**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 colonialista”

O que buscamos nesta seção é expor a bases conceituais de nossa proposta. Mas quais, se o trabalho se vê atravessado de tantas práticas e discursos? De momento, como elemento de projeto, acreditamos ser necessária a exposição das discussões de Jacques Derrida, tão aludidas até o momento, e que servirão como uma molduração reflexiva às nossas explorações. Discussões sobre os problemas semióticos da apropriação, debates teóricos ensejados pelos copistas e as tensões que estes reinserem em dada concepção de Comunicação, repensada em seus atos de fala, se desenvolverão de modo mais extensivo no desenrolar da tese; afinal, eles são não apenas fundamentos teóricos, mas também os objetos sobre os quais nossa investigação começará por se debruçar.

A Derrida aqui, portanto. Afinal, nossa hipótese – e razão de ser do presente texto –, surge de uma citação sua, a confissão de uma *história de um pensamento* que, revista, o levou a pensar na lei da impossibilidade de posse da linguagem (e a subsequente assombração desta posse). O que as páginas que seguem vão tentar é bem a apresentação desse pensamento – não na forma de uma exposição exegetica, com anseios de explicação e esgotamento de tão vasta filosofia, mas por meio da contação de sua *história*. História tomada na disseminação de sentido permitida pelo termo, em um jogo que alude à própria operação da reflexão de Derrida: falemos de uma *História* do pensamento da escritura derridiana, destacada em relação ao problema da propriedade, um relato (mesmo que simplificado) de seu processo, com marcos e datações; e uma *estória* desta reflexão, a ficção que toma a escritura por um palco e faz deslizar por ele o drama das relações entre personagens-conceitos, na urdidura de uma narrativa sobre a propriedade e seus fantasmas. Aqui, com Derrida, vemos que os principais atores da encenação desta lei universal: os conceitos de *escritura*, *dyferença*, *iterabilidade* e *ex-apropriação*.

## 2.1 Lições de escritura: a cena da disseminação

Ora, por um movimento lento cuja Necessidade mal se deixa perceber, tudo aquilo que há pelo menos uns vinte séculos manifestava tendência e conseguia finalmente reunir-se sob o nome de linguagem começa a deixar-se deportar ou pelo menos resumir sob o nome de escritura (DERRIDA, 2017, p. 8)

É logo na segunda página do primeiro capítulo da *Gramatologia* que Derrida monta o palco da escritura: aquele no qual fará desenrolar a cena de sua obra; aquele no qual situamos nosso interesse por seu texto e onde localizamos o drama da (im)propriedade da linguagem. Mas linguagem? Se essa história começa por tal diagnóstico de uma deflação do conceito de linguagem em favor da escritura, é preciso olhar mais atentamente esta passagem, de modo a entender este estranho sistema; e, nele, começar a localizar onde se legisla a impossibilidade de posse.

\*\*\*

Este projeto de ler o transbordamento da linguagem para a escritura marca o início do desenvolvimento da obra derridiana (DERRIDA, 2001; 2005a; 2014a; 2017) e deriva de seu debate – e de sua crítica – com aquilo que chama *metafísica da presença*. O ponto fulcral da crítica, neste princípio, é uma reavaliação daquilo que considera um fonologocentrismo da filosofia: considerar que a voz é o *significante primeiro*, “mais puro”, por estar mais “próximo” do significado. A escrita, considera mera grafia dessa voz, ocuparia um lugar de *significante segundo*, significante do significante: uma distorção, de saída contaminada por tal “excesso de mediação”. O que se coloca, diria Derrida, é essa manutenção do fenômeno, do *significado*, como transcendental e fixo: há um *sentido correto* nas coisas do mundo, do qual a mais adequada aproximação seria uma emissão “imediate” pelo sujeito e sua fala.

Esta compreensão expressa-se de forma violenta em Platão, que Derrida retoma na tradição como uma primeira denúncia do caráter deturpado da escrita. No seu *Fedro*, Platão (2016) discorre sobre a cena originária de invenção da escrita no mito egípcio: o deus Theut, inventor cioso, teria criado a possibilidade de inscrição, e a ofertado ao rei Thamous como uma solução de salvaguarda à memória, um *remédio* ao esquecimento. O soberano, raivoso, rejeita a oferta, considerando a escrita a serviço não da manutenção da memória, mas da mera rememoração; e, sendo assim, uma atrofia da memória de fato e um *veneno* à vida natural. O que o gesto de leitura de Derrida realça aí é que tanto a proposta quanto a sua recusa expressam-se pelo mesmo termo: “Desde já a escritura, o *phármakon*, o descaminho” (DERRIDA, 2005a, p. 15).

O resgate do termo grego *phármakon* passa a atuar como o dispositivo crítico-reflexivo do projeto escritural. Se certa tradição o traduz como “remédio”, Derrida busca retomar a ambiguidade do termo, que é *simultaneamente* remédio e veneno:

Quando uma palavra inscreve-se como a citação de um outro sentido dessa mesma palavra, quando a antecena textual da palavra *phármakon*, significando remédio, cita, re-cita e permite ler o que na mesma palavra significa, num outro lugar e a uma outra profundidade da cena, veneno (por exemplo, pois *phármakon* quer dizer ainda outras coisas), a escolha de uma só dessas palavras pelo tradutor tem como primeiro efeito neutralizar o jogo citacional, o “anagrama”, e, em último termo, simplesmente a textualidade do texto traduzido (DERRIDA, 2005a, p. 45).

Seguindo a trilha aberta pela vibração deste termo, Derrida passa a pensar a escritura de maneira diversa; e se um primeiro gesto de crítica ao fonologocentrismo devesse passar pela *inversão da hierarquia* entre fala e escrita, a consciência de que há uma latência farmacológica já na fundação desta dicotomia leva o projeto gramatológico a evitar recair em maniqueísmos. Pensar a escritura é levar o pensamento a operar farmacologicamente, contra uma apreciação binária – e a agudez do gesto crítico é compreender que a existência de um “sentido forte”, “correto”, é a imposição de uma ficção. Mas uma ficção anagramática, na medida que traz em si mesma seu avesso:

Se o *phármakon* é ‘ambivalente’, é, pois, por constituir o meio no qual se opõem os opostos, o movimento e o jogo que os relaciona mutuamente, os reverte e os faz passar um no outro (alma/corpo, bem/mal, dentro/fora, memória/esquecimento, fala/escritura etc.) (DERRIDA, 2005a, p. 74).

\*\*\*

Munida da consciência farmacológica, percebe-se que à reinversão necessariamente se segue a demonstração da uma inescapabilidade de remissão entre fala e escritura. Sendo significante, toda enunciação é deslocada e descolada de seu significado – Derrida (1991b) fala de um *espaçamento* –; e sendo enunciação, necessariamente se inscreve, *se sulca no real*, sendo assim escritura. Bem como se coloca em *Gramatologia*: “É preciso agora pensar a escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua 'imagem' ou seu 'símbolo' e, mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura. [...] o conceito de grafia implica, como a possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do *rastros instituído* (DERRIDA, 2017, p. 56, grifo do autor).

Nessa medida, desafixada de uma perspectiva hierárquica, causal, diacrônica ou representacional, não sendo princípio ou fim (ainda que compareça às duas pontas), o caráter derivativo da escritura não é rechaçado – é, na verdade, positivado por Derrida,

tomando a grafia como *suplemento*. Este termo se insurge no pensamento derridiano e passa a designar não só o estatuto da escritura, bem como a condição de tudo aquilo que é considerado inautêntico, mas se faz necessário justamente por um vazio no centro da significação “natural”; características bem precisas pela leitura de Marcos Siscar (2012, p. 19): “O *suplemento* torna-se assim o elemento a partir do qual se operam as aporias, os conflitos insolúveis do pensamento. A escrita é um suplemento, na medida em que ela reúne em si as características de substituta da presença [...] e as características da adição produtiva”.

\*\*\*

*A adição produtiva.* Pois é disso, ou para isso, que se acaba por escrever, inscrever. Se a existência marginal, quase parasitária, desse gesto da escritura se torna positiva, a linguagem se lê como uma recorrência de significantes de significantes, sem nunca referir a um sentido prévio a eles, estabelecido numa cena originária alhures, a ser resgatado. A aposta no suplemento é um elogio da margem e do vazamento – e este excesso Derrida trataria como a *dyferença*<sup>17</sup>.

Em uma torção desconcertante, primeiro nos propõe pensar a distinção própria (e produtiva) da escritura para com a fala como *dyferença*, ao grafar a palavra de modo distinto, mas mantendo sua sonoridade intocada; demonstrando assim, tanto no discurso teórico quanto na sua grafia concreta, o quanto o texto opera seu sentido próprio – como “inventa” para além da representação de significados externos. Como coloca no ensaio gerador desta noção: “A diferença entre dois fonemas, que permite que estes sejam e operem como tais, é inaudível. O inaudível abre à apreensão os dois fonemas presentes, tal como eles se apresentam. Se não há, pois, uma escrita inteiramente fonética é porque não há *phonê* puramente fonética” (DERRIDA, 1991b, p. 36). Ao colocar, com a graça de suas provocações languageiras, que não haveria uma *phonê* fonética, Derrida instaura uma aporia no sistema da metafísica, ao demonstrar que a compreensão do sentido como

---

<sup>17</sup> O termo, no francês em que escrevia Derrida, se grafa *différance*, substituindo o “correto” *différence*. Na tradição das edições derridianas no Brasil, optou-se por uma multiplicidade de termos como *diferança*, *diferência* ou *diferância*, entre outros (OTTONI, 2000). Aqui, partilhamos da audaz solução proposta por Moysés Pinto-Neto (2013) – ecoando, por sua vez, de Rodrigo Oliveira (2008) – que ecoa a troca gráfica de só uma letra, mas mantendo a mesma sonoridade. O uso do “y”, também, joga com a própria desconstrução, ao operacionalizar uma letra “inútil” na língua portuguesa – mas que, não obstante sua estranheza, dela faz parte e precisa ser operacionalizada para produzir sentido. Sentido que sempre se dá graficamente, pela sua fonética ser derivada de outro sinal, o “i”.



dependendo de uma ligação imediata entre significante e significado se desmonta por si só; e a escritura, como reveladora dessa condição de impossibilidade, ganha os holofotes de sua operação da filosofia, por ser um sistema calcado na diferença – ela mesma, agente de demolição das demandas de presença.

A percepção de tal caráter diferencial, como se vê, leva forçosamente a uma reforma na compreensão da ideia de signo – e é aí que se lê frequentemente a gramatologia de Derrida como o primeiro papel do divórcio para com a semiologia e o estruturalismo<sup>18</sup>. Não seria difícil de tomar as coisas por aí, a tomar pelas duras palavras do filósofo: “A exterioridade do significante é a exterioridade da escritura em geral e tentaremos mostrar, mas adiante, que não há signo linguístico antes da escritura. Sem esta exterioridade, a própria ideia de signo arruína-se” (DERRIDA, 2017, p. 17). Mas não se trata, como nunca o é na crítica derridiana, de abandonar o conceito de signo para a formulação de uma ideia outra, pretensamente “nova”.

Trata-se, sim, de criticar a concepção de linguagem que se depreende da estrutura do signo – não sem violência colocado por Derrida (2017) sob a lógica teológica da revelação. Se a operação da diferença demonstra a inexistência de uma plena presença, apartada de sua inscrição, a escritura erode o próprio conceito de significado, compreendido como a reserva de presença do signo. Caindo a noção de significado como reserva de presença e sentido, o conceito de signo manca; e se a manutenção da ideia de significante sibila pelos textos de Derrida é para lembrar dessa desmontagem das concepções até então estabelecidas da semiologia.

A operação do termo signo, porém, será problematizada pela opção por outra terminologia: o *rastro*. “No lugar do conceito de signo, Derrida lança mão do termo 'rastro' (*trace*) para tratar da estrutura de significação pensada agora mais radicalmente, em função do sistema de diferenças”, como bem aponta Paulo César Duque-Estrada (2002, p. 25): a própria terminologia passa a chamar atenção para a escritura como uma cadeia discursiva de remessas, na qual o sentido se constrói por alteridade. Só se entende

---

<sup>18</sup> Esta leitura da concepção da ideia de escritura como um, ao mesmo tempo, desenvolvimento e erosão do Estruturalismo e seu conceito de signo é corrente, marcando a leitura de estudiosos como Paulo César Duque-Estrada (2002), Rafael Haddock-Lobo (2008) e Marcos Siscar (2012). Porém, não é uma perspectiva única: Moysés Pinto-Neto (2013; 2017), por exemplo, insiste na necessidade de se apreender outras influências na concepção da Gramatologia, em um contexto mais amplo do pensamento francês do século XX; indo da biologia à cibernética. Se toda História possui diversos modos de ser contada, e a forma da contação influencia a História – faz estória – assumamos aqui nosso partido, nessa leitura mais próxima da semiologia e que remete a questão da escritura às operações da linguagem. É afinal, nestas que fixamos a hipótese desta tese. Porém, fica o alerta, bem como a porta entreaberta, a permitir desdobramentos posteriores, interpretações a beber nestas outras fontes gramatológicas.

a ideia de “cultura”, para tomarmos um bom exemplo de Duque-Estrada, na sua justaposição ao termo “natureza” – mas este não é anterior àquele, e também só se poderia apreender na exploração do sentido de “cultura” e outros traços correlatos.

Conceber as palavras por rastros denota o segundo caráter dyferencial da escritura, que compreende o sentido como um jogo que não permite a um só elemento que se apresente sozinho, sem trazer no seu bojo as marcações de circulação dos outros rastros. É a partir daí que sua gramatologia se define como uma “semiologia sem signo”, radicalizando a concepção de um sistema linguístico calcado na diferenciação entre signos dentro do sistema – presente já em Ferdinand de Saussure<sup>19</sup>, por exemplo, mas radicalizada aqui. Afinal, não é sem certa provocação que justo em entrevista a Julia Kristeva Derrida afirme a máxima do jogo escritural: “Não existe, em toda parte, a não ser diferenças e rastros de rastros” (DERRIDA, 2001, p. 32).

\*\*\*

A esta citação, mais alguns rastros, no sentido de localizar a importância do termo do jogo: "A ausência do significado transcendental amplia infinitamente o domínio e o jogo da significação" (DERRIDA, 2014a, p. 410). O jogo é forma de “adição produtiva” da escritura, e se ele existe nessa espécie de postergação infinita do significado, a fim de evitar um retorno do transcendental, na fixação de um ou outro sentido, leva a inscrição como uma espécie de ciência das multiplicidades, marcada por uma necessidade de movimento entre os traços. É isso que forja a noção de *disseminação* como operação da escritura – e nessas pontas, amarrando a fita Möbius deste pensamento, a percepção de que estes dois termos seriam mesmo intercambiáveis, como aponta Duque-Estrada (2002, p. 13).

A disseminação vai sendo definida nos escritos de Derrida em oposição a uma concepção de polissemia, que poderia ser depreendida dessa proposta gramatológica de apontar a impostura de sentidos transcendentais, únicos. Mas a polissemia, para Derrida,

---

<sup>19</sup> Toda a discussão da *Gramatologia* se dá nesse debate com a semiologia saussureana (e, em menor grau, com suas interpretações por Roman Jakobson). Ainda que muitos leiam tais posições como críticas, supostas cisões para com a linguística estrutural, tomemos as impressões dos ensaios de *A escritura e a diferença* (2014) e seu propósito de fazer a crítica do estruturalismo não da posição de um juiz de critérios alheios, mas por dentro dele próprio. De certo modo, esse desenvolvimento das noções de dyferença e de rastro não são opostos às operações do sistema e do signo como descritos por Saussure (2008) – poderíamos entendê-lo como a indicação derridiana de levar Saussure mais a sério em sua propostas do que ele próprio foi; saussurizar mais ainda sua semiologia.

seria ainda o desejo de tentar retornar a um *sema* como unidade mínima, *originária* da linguagem. A ideia de disseminação, por outro lado, faz variar a semântica de maneira irrastrável. Este processo disseminante “marca uma multiplicidade irreduzível e *gerativa*. O suplemento e a turbulência de uma certa falta fraturam o limite do texto, interditam sua formalização exaustiva e clausurante ou, ao menos, a taxonomia saturante de seus temas, de seu significado, de seu querer-dizer” (DERRIDA, 2001, p. 52).

\*\*\*

Escritura: fármaco, diferença, rastro, disseminação. Tantas noções em tão poucas páginas, multiplicando-se à força de seus próprios termos (afinal, um rastro só se explica na convocação de outro rastro). O que tal acúmulo, em um muito breve percurso sobre essa filosofia, faz aqui nesta tese? Esses traços da escritura produzem uma moldura a partir da qual se começa a pensar na possibilidade, ou não, de posse da linguagem – essa indeterminação que entendemos movimentar os gestos de cópia e reescrita. Sigamos uma percepção de Duque-Estrada, a qual se imprime sobre as nossas direções a partir desta louca história da escritura:

Não é mais possível pensar um lugar 'fora' do jogo a partir do qual fosse possível um conhecimento do mesmo, e portanto, um controle da circulação de signos, dos sistemas de referência, da proliferação de discursos, da diferencialidade de rastros, dos reenvios sem fim entre estruturas significantes, enfim, da virulência da escritura (DUQUE-ESTRADA, 2002, p. 28).

Se propomos tensionar uma prática de linguagem e comunicação, como é a apropriação, o façamos dentro do pensamento do jogo; o que parece particularmente adequado, com essas referências à circulação, proliferação, reenvios, etc. *Da virulência, enfim*. O apagamento do paradigma do fenômeno e da presença enquanto validade do sentido forçosamente leva a um elogio dessa multiplicação desautorizante que é a apropriação poética; e que o jogo de rastros seja feito pela manipulação das *mesmas* inscrições parece levar a uma possibilidade bastante inquietante sobre os aspectos diferenciais do sentido. A própria lógica da escritura, como significante do significante, é apropriacionista, como se lê nas últimas páginas da *Gramatologia* (DERRIDA, 2017, p. 384, grifo nosso): “A escritura é, assim, sempre atonal. O lugar do sujeito nela é tomado por um outro, ela é *furtada*. A frase falada, só vale uma vez e permanece ‘apropriada

somente no lugar onde se encontra', perde o seu lugar e o seu sentido próprio desde que é escrita".

À positivação do furto e da margem, vai se contrapondo essa percepção de que o sujeito expulso do jogo deixa, não obstante, algumas marcas – *rastros* – mesmo em seu esfumar. Como sujeito ou como outro; e se há referência a um roubo, necessariamente aquilo de se fala como roubado possuía alguma detenção prévia. Há ainda duas outras noções, derivadas do pensamento da escritura, que podem nos ajudar a compreender a complexidade de tal jogo proprietário; e representam as próximas paradas desta projeção teórica. Com elas, à *iterabilidade* e à *ex-apropriação*.

## 2.2 Rastros anônimos: a escritura como iterabilidade

Se esse primeiro movimento de desenvolver a noção de escritura passa por uma leitura – e uma reavaliação – das ideias de Saussure, o problema da disseminação Derrida tensionará em um paralelo crítico a outras teorias da linguagem; nomeadamente, a ideia dos atos de fala de J.L. Austin (1990), desenvolvida pelo filósofo desde os anos 1940.

Nesta teoria, Austin propõe uma compreensão dos gestos de comunicação tendo em vista o caráter *performativo* da linguagem. Os atos de fala se dividiram em dois tipos: aqueles mais próximos de uma concepção transmissiva, então corrente, da linguagem, seriam os *constativos*, aqueles que se referem a algo, apontam um estado-de-coisas-no-mundo. Seu principal interesse, porém, recairá sobre a outra ordem de fala: a *performativa*. São enunciados que não indicam a nada para além do próprio ato de enunciação; realizam no próprio exercício de linguagem os sentidos que buscam acionar. O pronunciamento de um batizado ou o aceitar dos noivos, a profissão de uma sentença ou o inventário de uma herança: são atos de fala que não descrevem as ações que operam, mas realizam no próprio rito da comunicação seu sentido (AUSTIN, 1990; OTTONI, 2002).

Não é difícil entender por que tal reflexão passa a interessar a Derrida, se lembrarmos as páginas anteriores. O que Austin avança nas teorias linguísticas é bem o que buscaria apontar a gramatologia e sua escrituração de tudo: a percepção da ausência de sentidos transcendentais, alheios (ou, pior, anteriores) à sua inscrição. A fala performativa é, ela própria, a performance dessa teoria, no que chama atenção a uma condição material e a um caráter estritamente *produtivo* da linguagem. Porém, o método de leitura derridiano sabe fazer seus inimigos potenciais mesmo no seio das aparentes

afinidades; e sua apreciação da teoria de Austin vai acabar por buscar iluminar ainda um ranço metafísico. Pois o que se aponta é que a concepção austiniana do performativo, se atua contra o *significado* transcendental, ao avaliá-lo nos termos de ser bem ou malsucedido, segundo uma intencionalidade da enunciação, acaba por manter o sentido colado a um *sujeito* transcendental. Se o sentido de um “sim” ou um “eu prometo” só se realiza ao completar um propósito ulterior do enunciante, estamos ainda no estranho espaço de um apelo à exterioridade.

Derrida rouba a Austin seu performativo; e nessa pilhagem busca demonstrar que os atos de fala se dão em um espaço de *iterabilidade* da linguagem, uma condição de jogo semântico descolada da intencionalidade – deslocada, de fato, de qualquer posição ou autoridade subjetiva. O que passa a nos interessar é como se apresenta essa torção do performativo ao *iterável*, no que isto avança uma teoria da disseminação como estatuto comunicante – um estatuto de ausência constitutiva. Um estatuto de impropriedade, também (aquele do qual tomamos parte e onde posicionamos a reflexão, sendo também onde a apropriação grassará, como veremos).

\*\*\*

Uns passos antes ainda, para localizar onde nasce esse estranho iterável. A discussão em torno dos trabalhos de Austin dá-se sobretudo nos dois ensaios de *Limited Inc* (DERRIDA, 1991a). Ali, Derrida avança suas conjecturas gramatológica; e a nós cabe destacar que estes textos se iniciam por um debate sobre o conceito de Comunicação. Como o conceito corrente de Comunicação refere-se a uma concepção de transparência da linguagem, tida como meio de transporte ao sentido representado – e como a concepção de escritura não pode aceitar servir a essa visão. A escrita não pode ser entendida como à serviço dessa ideia de Comunicação, no que periga retomar uma negatização de seu lugar marginal, opaca derivação do sentido “puro”; ao inverso, é pela ruptura que a escrita-enquanto-inscrição opera no sistema reflexivo é que se pode medir os alcances da comunicação.

Com Austin, essa inversão parece encontrar ferramentas, por meio da ideia de performativo enquanto rompimento radical com a representação. Lendo suas conferências, porém, Derrida percebe o requerimento à língua de um *valor de contexto*: este sendo constituído por alguns elementos identificáveis, dentre os quais o linguista elege a “consciência”, a presença consciente de um sujeito falante a definir os rumos

intentados por sua fala. “Por isso, a comunicação performativa volta a ser comunicação de um sentido intencional, mesmo que esse sentido não tenha referente na forma de uma coisa ou de um estado de coisas anterior ou exterior” (DERRIDA, 1991a, p. 22). Mas se passamos a pensar o rastro, justamente, como motor dessa escritura-para-além-da-transmissão, não se poderia compreender essa necessidade de manutenção do enunciante como elemento condicional ao sentido – e a teoria dos atos de fala, de aliada, passa a parecer mais uma concepção teleológica da linguagem, em que “nenhum *resto* escapa a totalização presente” (DERRIDA, 1991a, p. 22).

Ora, não se poderia conceber a escrita *senão* enquanto *resto*; e Derrida parte da própria concepção representacional para demonstrá-lo. Afinal, dentro dessa lógica, a escrita supre uma falta; a falta justamente do enunciante no momento da enunciação. Há um vazio constitutivo ao exercício da escritura. Daí todo traço ser inscrito e pela força dessa inscrição se liberta do inscridor. O rastro como dispositivo de sentido autônomo e nômade evade todas as garantias de autoridade, já que cumpre seu caminho apartado das intencionalidades; inscrever não seria *senão* “produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina, produtora, por sua vez, que meu futuro desaparecimento não impedirá, em princípio de funcionar e de dar, dar-se a ler e a reescrever” (DERRIDA, 1991a, p. 20).

Esse caminho aparta-se do “enunciante consciente”, pois a escrita, mesmo na visada representacional, dirige-se sempre a outro lugar. Mas mesmo este outro lugar é oco; a escrita, enquanto marca, tem de ser durável para além de um primeiro momento da leitura, substituindo a uma cena inicial de “recepção” – se não, reconstituiríamos o privilégio da presença, agora pelo outro polo do diálogo. “Um signo escrito avança na ausência do destinatário”, comenta Derrida (1991a, p. 18). Continua: “É preciso, como se vê, que minha ‘comunicação escrita’ permaneça legível, apesar do absoluto desaparecimento de todo destinatário ou do conjunto empiricamente determinável dos destinatários. É preciso que seja repetível - iterável - na ausência absoluta de destinatário ou do conjunto empiricamente determinável dos destinatários” – e aí forja essa ideia da *iterabilidade* como condição comunicativa da linguagem na escritura.

O termo, que Derrida retira do sânscrito *itara*, quer dizer *outro*. Ora, assim só há outriedade na linguagem: tudo que se recebe vem de outro e o que enuncio torna-se alteridade no mesmo instante em que se inscreve no mundo. Nada é *próprio* se tomamos a língua por esse dispositivo semiótico, codificado no seu próprio funcionamento, como lê também Judith Butler, uma das mais agudas intérpretes da iterabilidade: “[...] a

disseminação do signo, como uma marca grafemática, não é redutível à capacidade do signo de trazer múltiplos sentidos; a disseminação toma lugar em um nível estrutural, não semântico” (BUTLER, 1997, p. 148-149). Essa disseminação, no contexto da iterabilidade, consiste tanto na inexistência de uma reserva de sentido alheio ao ato de inscrição performativa; mas tem a ver, sobretudo, com o que a *não propriedade da linguagem* inspira como gesto. Se nenhum signo pode ser atribuído a alguém, bem como se dirige a outro ninguém, o que esses rastros transmitem é mesmo seu próprio potencial de percurso, seu oferecimento a uso e ao reuso: “A possibilidade de repetir e, pois, de identificar as marcas está implicada em todo código, faz deste uma grade comunicável, transmissível, decifrável, iterável por um terceiro, depois para todo usuário possível em geral” (DERRIDA, 1991a, p. 19, grifo nosso).

\*\*\*

A condição de repetibilidade da linguagem, identificada pelo pensamento do performativo não escapava à Austin, que previu as possibilidades de citação. Porém, localiza-as em contextos específicos, sobretudo no espaço da linguagem poética, definida enquanto “‘usos parasitários da linguagem’, que não são ‘tomados a sério’, ou ‘não constituem seu uso normal pleno’” (AUSTIN, 1990, p. 92, grifo do autor).

É essa recusa da repetição – do exercício da iterabilidade – que define a cisão completa que Derrida terá para com a teoria dos atos de fala. Sua provocação irá no sentido de apontar que sem a iterabilidade – que positiva um exercício parasitário e reiterativo dos traços –, esse “mau uso”, não poderia haver um “bom performativo”: “Porque, enfim, o que Austin exclui como anomalia, exceção, ‘não-sério’, a *citação* (em cena, num poema ou num solilóquio), não é a modificação determinada de uma citabilidade geral – antes de uma iterabilidade geral – sem a qual não haveria sequer performativo ‘bem-sucedido’?” (DERRIDA, 1991a, p. 32). A citacionalidade não seria um mero acidente na língua, mas mesmo aquilo sem o que um ato de fala não poderia mesmo operar; tomar a duplicação como um erro a se evitar é ainda recair numa concepção proprietária da linguagem, que veda sua circulação; e se o sentido só se constrói na disseminação, é a própria disseminação, uma fala ciosa da posse de seus signos seria mais vazia do que qualquer citação. Se não é um “funcionamento normal”, a expressão poética dessa repetibilidade tem valor justamente por demonstrar que não há

normalidade. A citação parasitária, não-séria, é que ilumina o funcionamento semiótico do signo – do traço – e permite perceber as repercussões deste.

Dá se levar a escritura para um espaço de perene circulação e derivação; afinal, ela só funciona pela “contaminação” (DERRIDA, 2014b). Isso nos leva a voltar à apropriação, na medida em que ela parece, simultaneamente, tomar parte nesses processos de significação pela iterabilidade, e mesmo *interpretar* tal funcionamento. Pilhar a palavra do outro para passar como sua é a demonstração mais radical dessa repetibilidade, completando a positivação do parasitismo como ideal de comunicação. Mas essa tomada nunca pode se completar de todo, pois os rastros escapam uma vez mais; comunicar, sob a noção de iterabilidade, é uma acelerada brincadeira de passa anel.

A língua passa a funcionar nesse regime de fuga contínua, e sua estrutura não seria senão a desestruturação dessa iterabilidade, que remete à questão de impossibilidade da posse – como fica claro na precisa definição de Derrida (2016, p. 52, grifo nosso): “Essa *estrutura de alienação sem alienação*, esta alienação inalienável não é apenas a origem da nossa responsabilidade – estrutura o próprio e a propriedade da língua”. Essa ideia da enunciação como um processo de roubo sem roubo – pois se não uma propriedade de saída, como considerar que alguém *tem* algo, e que esse algo possa ser *despossuído* por outrem – se elabora em *O monolinguismo do outro*, quando o problema da (im)possibilidade se insurge na noção de *ex-apropriação*.

### 2.3 Ciúme à solta: a escritura como ex-apropriação

“O que eu tenho dificuldade em entender é todo este léxico do ter, do hábito, da posse de uma língua que seria ou não a sua, a tua, por exemplo. Como se o pronome e o adjetivo possessivos fossem aqui, quanto à língua, proscritos pela língua” (DERRIDA, 2016, p. 49)

Lá pelo meio do diálogo, a forma expositiva em que Derrida redige seu *O monolinguismo do outro* (2016), a voz anônima de seu interlocutor tece a dúvida acima; mas porque desse malabarismo com o vocabulário judicial-econômico da posse para tratar, tão simplesmente, do falar? Ali, essa questão serve ao filósofo para se aprofundar nas hipóteses de sua reflexão, e a nós o trecho serve também para torcermos os parafusos da nossa exposição, encaminhando esse longo périplo derridiano para o tema específico de nossa tese.



\*\*\*

Pelos trechos finais destes percursos, o nosso e o de Derrida, surge este breve livro, escrito tanto como exploração teórica quanto diário de memórias, escritos nascidos das lembranças do crescer na Argélia, do ser um francês africano, de aprender e falar a língua da metrópole na colônia. Essa tensão se constrói pela justaposição de dois postulados simultâneos – a constituição de uma cena farmacológica: “Não falo senão uma única língua, que não é minha” e “Não se fala nunca apenas uma única língua”.

É um jogo tenso e paradoxal, que coloca o lugar da enunciação em um espaço de indecisão. O franco-magrebino percebe, nesse seu entre-lugar, que não pode senão falar o francês, ainda que este seja a língua de um outro, muito além das fronteiras, na “França-de-verdade”. Só pode falar o francês, mas também vive o árabe e, no caso de Derrida, o iídiche, línguas do outro, mas que também são a sua, ainda que não as domine, porque é pela intermediação delas que pode viver o dia a dia. Essas reviravoltas envolvendo línguas nacionais, sistemas específicos, servem de entrada a uma reflexão sobre a linguagem ao largo, sobre a escritura novamente: todo ato de comunicação 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. Longe de uma reedição, agora idílica, de certa Babel, essa condição acaba por recair no jogo de certa violência, quando aspectos da língua tentam recalcar seus rastros, seus exteriores. Há sempre um esforço de 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).

Este trecho nos detém e nos retém, no que oferece uma formulação primeira da *lei universal de não-pertença* que Derrida deixa de testamento e cuja herança dá a saída a esta tese. É possível, por ele, nos acercamos da *adição produtiva* que a impossibilidade da propriedade linguística enseja; quando fala deste ciúme, se quer dizer de uma força de imposição que é desejosa de restaurar a propriedade bem ali onde a aberração de sua existência foi declarada. Na esteira destas reflexões, em entrevista sobre *O monolinguismo do outro*, Derrida (2005b) tensiona seu caso junto ao de Paul Celan, poeta romeno que escrevia em alemão, língua dos pais mortos durante o Holocausto. Essa operação, da escrita em outra língua, sua-do-outro, reaviva no filósofo a constatação de que este processo apenas encena um teatro da impropriedade mais profundo, da própria estruturalidade da enunciação: “É da essência da linguagem que a linguagem não se dê à

apropriação. A linguagem é precisamente o que não se dá à posse, mas, por esta razão mesmo, provoca todos os tipos de movimento de apropriação. Porque a linguagem pode ser desejada mas não apropriada, dá a partida em toda sorte de gestos de posse e apropriação<sup>20</sup> (DERRIDA, 2005b, p. 101). Há que se notar a semelhança entre este trecho e a formulação da “lei universal da não-pertença”, aquela citação da qual partimos aqui (nossa *assombração*): isso interessa no que demonstra como este problema circundava a filosofia de Derrida à época<sup>21</sup>, aparecendo como uma conclusão dos anos de trabalho sobre a escritura, nos termos do percurso conceitual apresentado ao longo das últimas páginas. Mas interessa, sobretudo, no que reforça a ligação *fantasmática* da propriedade para com a linguagem, surgida de um vazio essencial desta, tanto como *constatação* da vacância quanto *preenchimento*, mesmo que artificial (forçosamente artificial), dela. Compreender a propriedade como *prótese* altera a compreensão que temos dela, bem como do uso que se faz de termos proprietários na escrita. É isso que passa a nos interessar nos gestos de apropriação – como é o que passou a interessar a Derrida, vemos a seguir.

\*\*\*

De volta ao *Monolingüismo*, leiamos uma cena descrita por Derrida, no que ela deixa claro este processo de tomada da propriedade justo onde ela não está – e como isso se relaciona a uma política e poética. É como uma fábula, reencenação de uma verdade histórica: em uma situação entre dono e escravo, o primeiro mantém suas relações de poder com o segundo por meio de uma *simulação* da propriedade – que, afinal, não é garantida por nada que não ela mesma. “Porque, contrariamente ao que a maior parte das vezes se é tentado a crer, o amo e senhor não é nada. E não tem nada de próprio. Porque o amo e senhor não possui como próprio, *naturalmente*, aquilo a que, no entanto, ele chama sua língua” (DERRIDA, 2016, p. 50), e a ausência essencial de um direito de propriedade mais amplo, logo se passa para essa negação da propriedade linguística. Com isso pode-se ler que a propriedade não se afirma – bem como não se derrota – se não pela

---

<sup>20</sup> No original: “It is of the essence of language that language does not let itself be appropriated. Language is precisely what does not let itself be possessed but, for this very reason, provokes all kinds of movements of appropriation. Because language can be desired but not appropriated, it sets into motion all sorts of gestures of ownership and appropriation”.

<sup>21</sup> Apenas quatro anos separam as entrevistas: a fala sobre Paul Celan se dá em 2000 (DERRIDA, 2005b), e a entrevista de *Learning to live finally*, em 2004 (DERRIDA, 2007).

sua *performance* na língua; “Basta-lhe fazer-se ouvir, por qualquer meio que seja, basta pôr em marcha o seu “*speech act*”, criar as condições para isso, para lograr ser ‘feliz’ [...] e a partida está ganha, uma *primeira ronda* em todo caso estará ganha” (DERRIDA, 2016, p. 50).

Duas considerações a extrairmos desta citação: a primeira é apontar a referência aos atos de fala, roubados a Austin – e demonstrando aqui, com uma cortante ironia, que a ideia de uma sujeito-enunciante que busca ser feliz no intento de sua comunicação – a felicidade sendo a realização de seus objetos – é a ideia de uma violência. Essa alusão afixa o problema de *O monolingüismo* como derivado dos apontamentos sobre a iterabilidade da linguagem, como apresentado aqui; mas leva a análise um pouco mais além, na medida em que não rechaça e abandona a concepção transparente das situações de enunciação, como em *Limited inc.*, mas demonstra como ela suporta uma ideologia de dominação. Dominação pelos mecanismos da propriedade, aponta-se neste caso.

A segunda consideração é, bem, apontar a existência de um segundo: a esta primeira rodada da disputa proprietária se lê a necessidade, mesmo a inevitabilidade de uma seguinte, a revanche do possuído, que detonará os mecanismos retóricos por eles mesmos: “Libertará da primeira [*atribuição de posse*] confirmando uma herança ao interiorizá-la, ao reapropriar-se dela – mas apenas até um certo ponto, porque é a minha hipótese, não há nunca apropriação ou reapropriação absoluta” (DERRIDA, 2016, p. 51). A propriedade, aquela do senhor, caduca, pela sua tomada – sua apropriação – por parte do subjulgado. Mas se caduca por ser herdada, permanece em jogo ainda, opaca como fantasma.

Se a ideia é de que não há propriedade, aí vê-se que *só há propriedades* – e *não há nunca apropriação absoluta*. O que essa conclusão afasta é um entendimento triunfante desta – de toda – reapropriação. Se em tal cena ela aparece como retorno do excluído, há de se pensar se não é pelo mesmo processo que o amo e senhor instituem seus poderes de posse pregressos (já que não poderíamos falar de “original”) – e não impede que após tal libertação não se sucederem *rounds* outros, insurgências de novos atos de fala outros, desejos de restaurar as antigas propriedades, ou até mesmo outras, novas. Menos que a afirmação de liberdade irrestrita da linguagem, o que se vê é um processo de posses instáveis; mas *posses*, ainda assim.

A noção capaz de dar conta dessa violência perpétua seria a “*ex-apropriação*” (DERRIDA, 2016, p. 51): o hífen entre a condição pretérita e o gesto de tomar posse encapsulam as revoluções internas e constantes a todo gesto que arrogue “tornar *seu*” a matéria linguística de outro.

Pois é impossível tomar de todo enquanto seu o discurso do outro, ao passo que é impossível – lembremos a condição de iterabilidade – constituir uma fala pura, sem a presença do traço alheio. Como coloca Fernanda Bernardo (2011) é a condição da língua mesma que a condena a ser outra – ainda que não possa deixar de ser a mesma:

Por outro e ipso facto, dir-se-á, a situação de Eco desenha também a cena da despossessão originária da língua ou daquilo a que, em o *Monolingüismo do Outro*, Derrida chamará ‘*alienação*’ *originária*, uma “alienação sem alienação” (e alienação sem alienação porque, no fundo, ela não aliena nada de próprio ou como tal) que *institui toda a língua como língua do outro* (BERNARDO, 2011, p. 255, grifos da autora)

Que seu apontamento se dê em um texto que sonda o mito de Eco – tão caro a Derrida, tão citado – ajuda-nos a fechar a questão na direção de nossos problemas acerca das escrituras apropriacionistas. Recontar a história de Eco é dizer desta ninfa amaldiçoada pelos deuses, condenada a só poder falar repetindo as últimas palavras que ouviu. Da limitação se acostuma, e toma como estratégia: aprender a conversar a partir desta reiteração – modo como irá causar a perdição de Narciso. É a “cena de uma despossessão originária”, imagem de que a língua não pertence – mas se existe e nos impõe uma necessidade de comunicação, impele a uma tomada de sua posse.

Entende-se assim que toda escrita seria uma eco-grafia: a inscrição de uma repetição, de uma herança (BERNARDO 2011). E nessa repetição, uma imposição “político-fantasmática”. Inscrever, e aí grafar os rastros de outrem, é manipulá-los, e tal manipulação, como tentamos demonstrar por esta história/estória, é sempre a imposição “político-fantasmática” (DERRIDA, 2016, p. 50) de uma marca de posse. Isto seria a ex-apropriação: o processo contínuo de usar a língua entre a despossessão e a tomada de propriedade que a acompanha. Uma não pode vir acompanhada separada da outra, e essa relação só se prova na própria grafia, contaminada de ciúme, possuída por fantasmas; diz Derrida (2005b, p. 99): “[...] o que eu sugiro é precisamente que não se pode apropriar uma linguagem, mas sim se engajar em um corpo-a-corpo, um combate com ela<sup>22</sup>”.

---

<sup>22</sup> No original: “[...] *what I suggest is precisely that one never appropriates a language, but rather to carry on a hand-to-hand, bodily struggle with it*”.

Esta noção de ex-apropriação, enquanto parte da história/estória da lei universal da despossessão, nos interessa por iluminar tais ordens de combate. Somos levados, no cruzamento desta revisão com os objetos de interesse da pesquisa, a pensar como os ditos “escritos de apropriação” refletem esta condição; não apenas como podem ser pensados se “aplicarmos” a eles estes conceitos, tantos e tão fortes, mas como eles próprios – enquanto combates de apropriação que são, mas também *escrituras* concretas, estruturas de *rastros* – operam essa latência da propriedade.

A partir daí somos levados a estes textos, projetos declarados de pôr a nu sua própria condição eco-gráfica, *ex-apropriativa*. Pois, como veremos no desenvolvimento do texto, a apropriação de escritos no contemporâneo está particularmente interessada em sondar os próprios procedimentos, a própria condição derivativa. Com eles, entendemos mesmo que é só por meio destes usos “não-sérios”, necessariamente “parasitários” e “contaminados”, que se pode observar os modos de operar as (im)propriedades.

### 3 OS PROBLEMAS E OS CONCEITOS DA APROPRIAÇÃO: mortes e assombrações autorais

O “autor” pode já estar morto, no sentido mais comum do termo, no instante que começamos a lê-lo, quando esta leitura nos leva a escrever sobre ele, como se diz, mesmo que se trate de seus escritos ou dele mesmo.  
Jacques Derrida, **As mortes de Roland Barthes**

Entra o FANTASMA  
William Shakespeare, **Hamlet**

Evidência: “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 colonialista”

“Embora a teoria literária ao longo do século XX tenha dado mostras de sua resistência a considerar a figura do autor, desviando seu arsenal conceitual para a análise imanentista do texto, as práticas artísticas do presente sugerem que reconsideremos o papel do autor” (AZEVEDO; CAPAVERDE, 2018, n.p.).

É por este trecho que nosso investigar pode, enfim, começar a desfiar sua investigação. De posse da legislação que, em simultâneo, estabelece o crime e a *impossibilidade de não cometê-lo*, cabe entender como esses suspeitos exibem sua culpa nesse estranho palco da apropriação contemporânea. Por este trecho, no que ele traz dois diagnósticos que se cruzam – e este cruzamento é o espaço de nossos interesses –: há uma tradição conceitual (mas relativa, também a um histórico de práticas) que aparta a figura de um sujeito-autoral em prol de uma concepção material dos signos; mas há, por outro lado, uma multiplicidade de experimentos estéticos que lidam com tal tradição pela sua *traição*. Há algo que foge, no desempenho dessa cópia contemporânea, que põe em xeque alguns pressupostos que se acreditavam bem resolvidos pelo desenvolvimento da teoria semiótica e comunicacional ao longo dos últimos 60 anos. A caracterização dessas contradições é o que cabe descrevermos, de saída, para entender os pontos dessa cisão – e como ela responde às nossas hipóteses iniciais.

Neste caso, tal capítulo desenvolve-se em quatro partes. Na seção inicial, é o caso de demonstrar como aparece a questão da cópia na escritura, na exposição de certas experiências partidárias do roubo e da citação ao longo século XX, quando as questões de trânsito do texto começam a clamar atenção aos seus produtores e analistas. De olho nesta história descontínua e heterogênea, este resgate não possui a pretensão de ser exaustivo, guardando dois principais objetivos: apreender como operam, pragmaticamente, os mecanismos de cópia e citação; e entender que concepção de linguagem depreende-se de tais experimentos poéticos. Depreende-se e plasma-se: pois de objetos tão diversos e dispersos, da antropofagia brasileira às derivas do situacionismo, parece emergir uma discursividade que legislaria a impossibilidade do *não copiar*. Neste sentido também, seguindo esta seção, discutimos as concepções teóricas que emergem da leitura dessa renovada apreensão dos mecanismos semióticos da linguagem, indo *assassinar* a autoria com as armas de conceitos como de função-autor e intertextualidade.

Tal pacificação em torno de uma ideia da citação como decorrência “natural” da própria estruturação da língua e dos modos como nos comunicamos por ela não significa, porém, que tal estatuto não siga sendo revolido. Daí na terceira seção deste capítulo compreendermos como algumas experiências que tomam lugar a partir do final do século XX começam a desenhar outra funcionalidade da reescrita, na medida em que esta já se encontraria “absorvida” pela cultura, normalizada – e profundamente afetada pela profusão de mídias e discursos comunicacionais que fragmentam a própria possibilidade de posse. Essas práticas, apostando em reescritas cada vez mais extensivas, propõem uma espécie de reflexividade ao ato de pilhar signos – daí propormos essa segunda onda copista como o espaço de surgimento de um conceito singular de *apropriação*, o qual tentamos descrever.

A escolha por este termo, no que apresenta suas singularidades, dá-se por entendermos, no cotejar entre as distintas práticas e discursos de apropriação, que a questão da *propriedade* permanece latente aí. Se “resolvida” conceitualmente, não se esgota enquanto ação – e mesmo no campo da teoria se vê, por diversas vezes, revolvidas por propostas de “retorno do autor”. Tratar esse recalque da autoria – a todo momento lembrada justo por aqueles que afirmam a sua inexistência – nos termos da posse parece oferecer instrumentos heurísticos particulares para a pesquisa destes problemas de escritura –, como propomos na última parte deste capítulo.

### **3.1 “Uma espécie de palimpsesto”: breve histórico da escrita copista**

Começamos esse resgate da escritura um pouco antes dela, noutra campo, no que este reflete algumas das inquietações que o texto inscreverá.

Começamos com Marcel Duchamp, nome inalienável de uma memória das vanguardas, que faz correr as ideias da *cópia* na roda de uma bicicleta. Em 1913, em seu ateliê, o artista monta uma roda, de cabeça para baixo, sobre um banquinho de madeira: é o primeiro de seus *readymades*, objetos caracterizados por seu caráter ordinário, tornados “artísticos” não por intervenção direta, mas mais pelo deslocamento de seu contexto cotidiano. O mais célebre exemplo do procedimento talvez seja *A fonte*, urinol exposto em 1917, com a assinatura de R. Mutt.

Dentro de uma história da *apropriação*, estes elementos são importantes: demonstram a possibilidade de tomar certos signos, na sua existência própria, e “criar” com eles, sem na verdade criar nada. A criação é sua tomada. Na sua estreita relação com



o surrealismo, as propostas de Duchamp são abraçadas pela leitura de nomes como André Breton (BRETON; ÉLUARD, 2009), que entendem na sua obra a máxima de “ver a beleza do encontro entre uma máquina de costura e um guarda-chuva” – termo retirado, *copiado*, ele próprio do Conde de Lautréamont, poeta uruguaio-francês, já um proponente do plágio no século XIX (BOON, 2010; GOLDSMITH, 2011b).

O chamado a Lautréamont, também, acaba por demonstrar como essa ordem de operação com os *readymades* – também chamados de *objet trouvé*, “objeto encontrado” – é a apreensão e organização de uma potência latente, da linguagem, diríamos: a proposta de uma tensão da *originalidade*. Isto se observa em um ensaio de Duchamp, em 1961, chamado *A propósito dos readymades*: “Outro aspecto do *readymade* é sua falta de singularidade – a réplica de um *readymade* carrega a mesma mensagem; de fato, quase nenhum dos *readymades* existentes hoje é um original no sentido convencional<sup>23</sup>” (DUCHAMP, 2009, p. 40).

*Uma não convencionalidade da originalidade*; o que há de único em um *objet trouvé* é, de certo modo, a instância do encontro, o ato de achá-lo (e, no caso dos *readymades*, de movimentá-lo em direção ao espaço institucional da Arte). Apaga-se a originalidade como critério de valor; abre-se uma porta para a apropriação como modo de expressão.

\*\*\*

A história dessa poética do achado, como poética da cópia, é uma história de curiosa cronologia, no que demonstra que a apropriação do século XX nasce da apropriação do século XIX. Além de Lautréamont, vemos isto em um dos textos mais paradigmáticos no exercício da colagem: as *Passagens*, de Walter Benjamin (2009). Este estranho volume, nunca finalizado, nasce do projeto benjaminiano de refletir sobre a reconstrução de Paris, a partir de 1850, sua vida urbana e intelectual – pensamento que se dá por meio da figura das passagens, espécie de quarteirões cobertos, galerias públicas da capital francesa (e *capital do século XIX*, como aponta Benjamin).

O que chama atenção, porém, é a forma, de certo modo ela também uma *passagem*: de modo a apreender a efervescência de seu objeto, Benjamin enquadra-o na

---

<sup>23</sup> No original: “Another aspect of the 'readymade' is its lack of uniqueness -- the replica of a 'readymade' delivering the same message; in fact nearly every one of the 'readymades' existing today is not an original in the conventional sense”.

discursividade que emana dele, na cópia incessante de poemas, documentos, notícias, entre outros textos, consultados entre 1927 e 1940, quando da morte do filósofo. O que nascia como um esforço de análise marxista, tentativa de ler uma saturação do fetichismo da mercadoria naquelas ruas e naqueles tempos, acaba por se encantar com as vozes ouvidas, passando a registrá-las maniacamente. As *Passagens*, vertiginosas em suas mais de mil páginas, parecem mais uma coleção de bloco de notas do que um ensaio crítico propriamente dito: cada caderno, dos trinta e seis deixados, reúne diversas citações, organizadas em torno de alguns temas e entremeadas por comentários de Benjamin. No caderno *N*, dedicado a “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”, em meio a colagens de outros, o próprio confessa sua estratégia: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2009, p. 502).

Percebe-se, como com Duchamp, essa ideia de um resgate da “desimportância”; há efetivamente um *copiar*, e não o dispositivo de citar como referência, alusão de homenagem ou suporte. Copia-se para iluminar os resíduos e os farrapos naquilo que eles mesmos teriam de valioso, na sua própria pequenez. É preciso destacar, também, nas circunstâncias desta nossa diacronia do copismo, como é justamente o desequilíbrio entre citação e comentário que coloca o projeto benjaminiano na vanguarda da apropriação: aquelas tomam precedência sobre estes, muito tímidos e em menor quantidade. Segundo o editor da primeira edição alemã, das cerca de 250 mil palavras do volume, cerca de 75% seriam transcrições diretas de textos alheios (PERLOFF, 2013, p. 64).

Há uma reorganização na hierarquia da escritura, que o procedimento de citação toma de assalto; o leva à própria indistinção da inscrição “original”, de Benjamin, mesclada a tal volume. A citação começa a se delinear assim como um instrumento de escritura singular, reorganizando o campo de possibilidades do texto.

\*\*\*

Individualizada, a citação parece adquirir novos contornos, nesse desenvolvimento de sua propriedade de visibilização das matérias “achadas”. Parece adentrar determinadas práticas e estéticas poética, demonstrando um caráter bastante violento de (re)interpretação do mundo e, sobretudo, da linguagem.

Essa operação agressiva da citacionalidade é legível de modo exemplar na Antropofagia brasileira, movimento que tomou a cena cultural do país na década de 1920, capitaneada sobretudo por Oswald de Andrade. Assim nomeada, remetia às práticas de canibalismo indígenas, para propor uma prática poética nacional, de *devoração* do alheio. Da citação como brincadeira, de Duchamp, e da citação como enamoramento, em Benjamin<sup>24</sup>, aqui ela adquire um caráter reflexivo, ferramenta central às propostas de desenvolvimento de uma cultura brasileira ciente de seu espaço marginalizado, que se vale da apropriação de ideias e valores estrangeiros, na sua subversão e recodificação como expressividade singular. Procederia, assim, por apropriação e assimilação, no modo de citações incessantes, deslocadas de seu contexto europeu e de alta cultura. No Manifesto Antropófago, de 1928, fundação dessas perspectivas, encontramos a formulação essencial a tal visão da escrita: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1978, p. 13)

É essa ideia de uma *lei da apropriação* que marca a principal radicalidade da antropofagia, e constitui uma poética como “Direito antropofágico”, na proposição de Alexandre Nodari (2007; 2011)<sup>25</sup>. Tal legislação seria também o que avança a antropofagia em relação à poesia Pau-Brasil, proposição prévia de Oswald, em manifesto de 1924. Na compreensão estética do Pau-Brasil, mais próxima ainda do surrealismo e de Duchamp, a poesia não seria uma criação do nada, mas apropriação de materiais já dados, ainda que não demarcados (brincadeira mesmo com uma ideia de exploração do país, como dá a entender o quase extinto bem natural que lhe dá nome). A antropofagia circunscreve no Outro, o Outro estrangeiro, seu interesse, e localiza assim uma propriedade específica, a qual se grilará; é a Lei do homem. Isto singulariza mais ainda sua citação, de alvos diretos e com objetivos claros.

Constituída sobre essa teia de apropriações, a antropofagia seria o “único sistema capaz de resistir quando acabar no mundo a tinta de escrever” (ANDRADE, 1974, n.p.). Pois já não se trataria mais de escrever, mas de saber inscrever com o que vem do outro; com o que se acha, mas sobretudo com aquilo que se busca. Ou talvez se trate ainda de escrever, mas escrever é que já não é mais o que era.

---

<sup>24</sup> Apontar os recortes das *Passagens* meramente como um fascínio de Benjamin é um reducionismo, porém; há na sua costura não apenas a paixão pela Paris dos 1800’s, mas também a realização daquele projeto de crítica cultural e econômica, apreendendo as contradições do projeto modernizante da cidade.

<sup>25</sup> Não nos deve escapar, também, que Oswald exprima seu interesse no alheio sob a figura da *lei*; a mesma sob qual Derrida inscreve suas considerações sobre a impropriedade essencial da linguagem.

\*\*\*

Tal operação, digamos, *ética* (e também política) da citação, desenvolve-se de modo agudo pelo século XX, tornando-se insígnia também de organizações políticas, atuando como instrumento de disputa ideológica. Isso não se vê de forma mais precisa em outro uso que o da Internacional Situacionista, grupo de atuação política formado a partir da década de 1950. Plasmado na figura de Guy Debord e de seus interesses por uma renovação das formas de expressão, à luz das revoluções ideológicas e midiáticas da época, o movimento destacou-se também por suas proposições artísticas – e nos interessa em uma leitura do situacionismo no seu *citacionismo*.

Citações, pois em um ensaio de 1956, antes mesmo da organização da *Internacional*, Debord e Gil Wolman (2006) cunham a ideia de *desvio* como modo de sua ação. Esse desvio seria um método de composição (de poemas, quadros, performances etc., a própria ideia de uma fixidez dos gêneros de expressão é contestada ali) calcado na tomada de alguma textualidade da cultura popular e sua reutilização, subvertida, noutro espaço. Essa prática se dividiria em duas modalidades distintas: o desvio *menor*, “desvio de um elemento que não tem importância própria e que adquire assim todo seu sentido do contexto a que é submetido<sup>26</sup>”; e o *enganoso*, “o desvio de um elemento de significação intrínseca, do qual deriva uma nova faceta no novo contexto<sup>27</sup>” (DEBORD; WOLMAN, 2006, p. 16). O desvio se insurge com por Debord e Wolman entenderem uma maior necessidade de ação da arte no tecido da vida cotidiana: ela deveria não mais ser a tradução de um ideal de seu criador, mas referir concretamente ao mundo, valendo-se de suas representações e retornando-as a ele. Daí desta categorização não ser muito distinta do desenvolvimento do pensamento da citação em Oswald de Andrade, do Pau-Brasil à Antropofagia – e é o que nos permite identificar um pensamento copista em comum, de progressivo interesse pela manipulação de trechos de linguagem já codificados.

A codificação do “sentido” desviante dependeria desse estabelecimento prévio, como se vê: “O principal impacto do desvio está diretamente ligado à lembrança, consciente ou semiconsciente, dos contextos originais dos elementos<sup>28</sup>” (DEBORD;

---

<sup>26</sup> No original: “[...] *the detournement of an element which has no importance in itself and which thus draws all its meaning from the new context in which it has been placed*”.

<sup>27</sup> No original: “[...] *the detournement of an intrinsically significant element, which derives a different scope from the new context*”.

<sup>28</sup> No original: “*The main impact of a detournement is directly related to the conscious or semiconscious recollection of the original contexts of the elements*”.

WOLMAN, 2006, p. 17). A citação situacionista, na figura do desvio, é delineada, então, como uma espécie de comentário.

Esse comentário vai tomando forma nos textos situacionistas, dando a ver a seus copistas as potências dessa ordem de citação; e, mais, do modo como tudo pode ser citado, de desvios dos maiores aos menores. Afinal: “É, de fato, necessário eliminar todos os resquícios da noção de propriedade pessoal dessa área<sup>29</sup>” (DEBORD, WOLMAN, 2006, p. 15). Essa eliminação gera também uma reforma na compreensão da linguagem, como a queda de uma coluna bota abaixo todo o telhado – até que no seu célebre *A sociedade do espetáculo* Debord seja levado a vaticinar: “As ideias se aperfeiçoam. O sentido das palavras também. O plágio é necessário” (DEBORD, 1997, p. 91).

\*\*\*

Uma parábola interessante a condensar estes tantos esforços disparatados em torno da cópia e da citação é um texto bastante célebre – mas que, lido à luz de nossa problemática, pode oferecer uma perspectiva para entendermos o que se dá nessas passagens, nestes desvios. É em 1939 que Jorge Luis Borges publica *Pierre Menard, autor do Quixote* (BORGES, 2007a).

Eulogia fictícia de Menard, o conto nos diz da *obra oculta* deste curioso autor, aquela que manteve nas gavetas, mas que constituiria o verdadeiro brilho de sua escrita: os capítulos IX e XXXVIII de *Dom Quixote*, bem como um fragmento do XXII. Mas como, se tais textos seriam, na verdade, fragmentos do romance de Miguel de Cervantes? Pois o francês Menard, distante tanto no tempo quanto no espaço, resolve criar o Quixote: não tendo o original por modelo, do qual se extrairiam trechos, ou mesmo do qual se reescreveria integralmente: “Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 2007a, p. 38).

O faz lançando mão do mesmo método utilizado para a composição do resto de sua obra – ou de *qualquer* obra, se diria –: escreve, apenas. Rechaça viver como Cervantes, rechaça a pesquisa, apenas pensa e escreve. Vez por outra, os ventos dessa

---

<sup>29</sup> No original: “It is in fact necessary to eliminate all remnants of the notion of personal property in this area”.

inspiração acabam por lhe mover a mão a reproduzir trechos idênticos àqueles do *Quixote*, grafado três séculos antes.

Essa concepção leva a repensar uma relação entre escrituras, na medida em que não seria mais possível pensar em precedências. Todo texto adviria desse mesmo arcabouço infinito, que seria a escritura mesmo, e todos *já estariam escritos*, mesmo que apenas em potência. Poderíamos pensar que Benjamin, ao lançar mãos das citações, apenas “evita o esforço” de escrever o já escrito; mas com Borges, vemos que até aquilo que ele grava “originalmente” é já um pronto, *objet trouvé* de si próprio. Toda escrita, menardianamente, seria *apropriação*, portanto, no que toma um dado corpo de signos, de algum modo organizado, e os reitera noutra enunciação.

Daí o leitor do *Quixote* de Menard lhe tecer diversos elogios, na medida em que avalia com suspeitas o volume de Cervantes. É o mesmo texto, mas é radicalmente outro; tão outro que mesmo aquele se transforma por este. Sua originalidade e criatividade estariam justamente no modo como, por apropriação – uma apropriação distante da cópia, como víamos até aqui –, reinventa o apropriado:

Refleti que é lícito ver no Quixote "final" *uma espécie de palimpsesto*, no qual devem transluzir-se os rastros – tênues, mas não indecifráveis – da "prévia" escrita de nosso amigo. Infelizmente, apenas um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho do anterior, poderia exumar e ressuscitar essas Tróias... (BORGES, 2007a, p. 44, grifos nosso).

Das grades polivocais das *Passagens*, no que os fragmentos próprios de Benjamin e suas citações em nada se diferem, a essa planificação entre os Quixotes, ambos extraídos do mesmo fundo pulsante da criação, começa-se a se formar também um pensamento nos veios da apropriação, a ideia que todo gesto de escrita é *não original*, que não há senão devoração e desvio.

### 3.2 A cena do assassinato: morte do autor e as teorias do Texto

Todos esses movimentos e experimentos até aqui relatados podem ser lidos como ecos da episteme moderna, que desde o século XIX vinha já minando uma ideia iluminista e antropocêntrica do sujeito, tendo sua autoridade questionada nos processos de evolução biológica, por Charles Darwin; como motor da história, por Karl Marx; ou mesmo como produtor de sentido, por Friedrich Nietzsche. Especificamente nos termos do pensamento da linguagem e da Comunicação – nosso interesse, afinal --, essa episteme se alimentará

do pensamento do *signo*<sup>30</sup> e, somada às produções poéticas de seus ecos artísticos, estabelecerá uma linha de pensamento, e não só de ação, em relação às possibilidades da reescrita. Formula-se aí uma epistemologia da não-autenticidade, derivada de uma compreensão das próprias estruturas da linguagem.

Dois nomes, sobretudo, parecem ter sido os catalisadores dessa chamada à atenção. A eles, também, que sempre se referem os contemporâneos copistas, ora em chave de tributo, ora em tom de desafio, como se verá. Dois nomes, e não dois autores, logo entenderemos, Barthes e Foucault e dois textos; é na descrição dessas suas Pedras de Roseta da não originalidade que devemos começar.

\*\*\*

É em 1967 que Roland Barthes dá início a esta disputa, ao cunhar o ensaio chamado, precisamente, *A morte do autor*. Se começa na descrição de um trecho de Honoré de Balzac, logo procedendo a uma incessante retomada de experiências de Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust e Bertolt Brecht, é bem para fazer caducar uma leitura destes como algo mais que seus próprios textos. Afinal: “Apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo” (BARTHES, 2004b, p. 67).

Mas o que é império do Autor? E o que é o abalo tentado? O primeiro é demonstrado como a concepção de que o texto deve ser apreendido ao lado da “verdade psicológica” daquele que o escreveu: nesta estaria seu sentido “real”. O Autor, assim grafado, com a maiúscula de um certo deboche por parte de Barthes, é uma espécie de centro transcendente, a comandar os sentidos e demandar uma leitura dos objetos escriturais a partir de si – falar dos textos de Charles Baudelaire, para ficarmos em um exemplo do ensaio, seria assim começar pelos vícios do poeta, o gosto pelo ópio e a devassidão, a relação fracassada com a mãe. Os versos estariam noutra lugar, secundário, como se meros sintomas, a serem seguidos para chegarmos à significação profunda. Significação autoral, pois sempre rastreável a uma subjetividade pessoal e unívoca. “Autor” aqui, guarda uma ligação etimológica inabalável com a *autoridade*.

---

<sup>30</sup> Essa “antecena” é o foco de um importante artigo de Eurídice Figueiredo (2017) que realiza uma “arqueologia dos intertextos” das proposições barthesianas a respeito da autoria. Retrato de época de uma epistemologia, a ele recorreremos ainda algumas vezes nesta seção.

Abordagens como esta, interessados em uma hermenêutica um tanto rasa, seriam propriamente abaladas ao se perceber, nos textos concretos – na sua *tessitura* – demonstrações de uma abertura a esse sentido. Longe de almejar uma genialidade criativa, estas obras acabariam por demonstrar que não é senão na escrita que se pode significar algo – e o sujeito só pertence a essa cena *no momento da inscrição*<sup>31</sup>: “[...] para ele [*o Autor*], ao contrário, a mão, destacada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem — ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria língua, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem” (BARTHES, 2004b, p. 69).

Mas mais que o elogio de algumas poéticas específicas, no que elas dão conta de traçar essa origem-não-originária, este ensaio é uma espécie de reavaliação de métodos analíticos, de parâmetros para a leitura crítica de textos. Uma vez rechaçado esse autor-autoritário, reprovado como trava do sentido, o que restaria? Afinal, Barthes escreve do ponto de vista do crítico, antes de qualquer coisa. Ao perceber, no corpo dos textos que começa a ler – textos como dos autores que cita, ou aqueles que viemos apresentando –, um pendor da linguagem para a fragmentação e a citação, entende que o modo como se deve compreendê-los também sofre alterações. Como ler de forma linear *passagens*?

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, "desfiada" (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido (BARTHES, 2004b, p. 70)

Deslindar, mas não decifrar. Seguir os fios das diversas multiplicidades; a leitura deve também embaralhar, de modo a levar a escritura a essa evaporação, sua constitutiva entropia.

\*\*\*

---

<sup>31</sup> Estamos muito próximos, vê-se, do modo como Derrida lê a escritura e o rastro. A coincidência não é fortuita: à época da escrita deste ensaio, Barthes se encontrava em impacto pela publicação das provocações gramatológicas derridianas, passando a absorver algumas de suas proposições – mesmo que filtradas, ainda, por sua afeição à semiologia. Apontamos já essa linha que vai da gramatologia ao pensamento do Texto em um artigo dedicado às mudanças no conceito de signo barthesiano (ABREU; SILVA, 2018). A relação com a “morte do autor” pode ser lida também, novamente, em Figueiredo (2017).



É questão semelhante que leva Michel Foucault a montar seu *O que é um autor?*, conferência proferida em 1969. Deslocando a questão da crítica literária para a história das ideias, onde atuava, percebe uma dificuldade complementar no trato com o texto desautorizado. Em seus trabalhos, como *As palavras e as coisas* (1999), precisava, aqui e ali, referir-se a, bem, “autores”. Se é preciso pensar a formação da ciência econômica junto aos enunciados de Karl Marx, ou da biologia com Charles Darwin, o que quer dizer a insistência destes nomes? Como operar uma análise desta ordem se abandonamos o autor como horizonte da leitura?

Isto atinge Foucault pois concorda ponto a ponto com Barthes na tentativa de demonstrar a falência da noção – culturalmente construída, sempre necessário destacar – de autoria, bem como da demonstração da violência de sua imposição. Afinal, Foucault é tratado mesmo como um filósofo dos “fins do sujeito”, trombeteiro da fadiga de uma leitura antropocêntrica do mundo. Fiel à própria perspectiva, leva-a à análise dos textos, afinal escrever “trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2006, p. 268). Mas como tomá-lo por desaparecido, se seu nome insiste?

Tal dificuldade acaba por levá-lo também a considerar os riscos da escrita como “originalidade”, na possibilidade dessa abertura indiscriminada levar à reconstrução de um paradigma transcendental; troca-se o Autor pelo Texto, mas a postura de adoração diante de um seguiria como era com o outro. O cuidado com tal trato acaba por demonstrar uma possibilidade outra de localizar o autor, que segue a operar na textualidade ainda que mesmo por sua *falta*:

Mas não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer (FOUCAULT, 2006, p. 271).

Mas é uma “falta presente”, como se vê. O autor interessaria aí na *função* que dá a ver, que emerge enquanto possibilidade analítica quando o afastamos da cabeceira da mesa da leitura. Pois é como função que se lê na textualidade: o nome do autor passa a caracterizar o modo de ser do discurso, um mecanismo de sua circulação. Falar de Marx ou Darwin não seria aí um apelo à vida subjetiva deles, à sua psicologia, mas sim o modo de localizar seu discurso no corpo de certa produção (bem como de certa historicidade).

Nesta função-autor, Foucault identifica quatro características que, expostas, nos auxiliam a entender como seu conceito participa desta cena sacrificial do “autor”: 1) a função-autor surge de uma espécie de regramento do discurso, regramento mesmo legal, jurídico: identificar uma autoria, uma propriedade, é tornar aquele texto imputável, passível de controle; 2) a função-autor não afeta a todos os textos de mesmo modo, quer dizer, opera de maneiras distintas dentro dos gêneros textuais (possui muito mais ressonância, por exemplo, na poesia do que na ciência); 3) a atribuição de uma função-autor dá-se por uma série complexa de operações discursivas, não dependendo tão somente de uma impressão do escritor; 4) o nome do autor, dentro do texto, se impõe não só como referências a indivíduos, mas por marcações materiais da inscrição: uso de pronomes, sujeitos verbais, modos de narração, etc.

\*\*\*

Aquela última caracterização, dizendo respeito a um sistema de inscrições como marca autoral, nos parece importante aqui, no que denota como a proposição de Foucault, bem como as de Barthes, ao atuarem interessados em uma dessacralização da autoria, levam a repensar o estatuto da textualidade. É uma via de duas mãos: se o desempenho da linguagem de certos autores dá a ver o esvaziamento de seu próprio papel, é na reavaliação de sua função que se avança noutro conceito de linguagem. Por isso, também, que o pensamento sobre a morte do autor avança sobre a teoria semiótica como muito mais do que uma curiosidade para a crítica literária: faz repensar toda a estrutura de significação. O sujeito da narração reduz-se “a um código, a uma não-pessoa, a um *anonimato* (o autor, o sujeito da enunciação), que se mediatiza através de um *ele* (a personagem, sujeito do enunciado) [...] Ele se torna um anonimato, uma ausência, um branco, para permitir à estrutura existir como tal” (KRISTEVA 2005 p. 78).

A repercussão generalizada dessa reavaliação se lê com Julia Kristeva, sobretudo. Se não uma assassina confessa da autoria, como os dois que já expusemos, ela poderia ser considerada uma cúmplice bastante implicada. É com seus estudos sobre Mikhail Bakhtin, introduzido por ela na França, que chama atenção a uma condição mais profunda da linguagem. Sobretudo no ensaio *A palavra, o diálogo e o romance*, de 1967, desenvolve a perspectiva “dialógica” bakhtiniana, introduzindo na efervescência da discussão estruturalista a proposta de analisar a “vida do discurso”, compreendida por meio das suas transações nos processos comunicativos: a palavra sempre vem de outro,

vincada, mas também sempre vai a um novo contexto. Deste modo compreende-se que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a da *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

É a urdidura deste conceito de intertextualidade que dá o tom de seu pensamento, e por onde se começam a operacionalizar as leituras desta escritura “liberada”. A intertextualidade seria uma espécie de noção mais ampla, referente mesmo à condição ontológica da textualidade de remissão entre enunciações diversas. Não mais o latifúndio gerido única e exclusivamente pela intencionalidade de um sujeito-criador. Seu espaço, ao avesso, desautorizado pela percepção de falsidade da verdade-una do Autor, seria revolvido por contínuas invasões e transbordamentos. Transbordamentos investigados na figura do *intertexto* como elemento mais específico, entendido como a escrita concreta, no que se vê atravessada por escritas outras, citadas ou aludidas, em contágio.

Barthes, absorvendo ambas as noções de imediato, fixa-as no seu próprio desenvolvimento teórico, na ideia de Texto, que passa a tomar como unidade de interesse da semiologia:

O texto redistribui a língua (é o campo dessa redistribuição). Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis [...] (BARTHES, 2004a)

Todos os textos são copresentes no intertexto que se lê; e isso leva a pregar o caixão da autoria definitivamente, pois “o interlocutor do escritor é, pois, o próprio escritor enquanto leitor de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 92). Não haveria senão leitura na escritura. E a leitura, intertextual, levaria à sua inscrição, forçosamente: daí, de novo, retornar à *citação* e à *apropriação*.

É essa *mise en abyme* de referências, relações, tomadas de palavra, que codificasse de forma bastante forte neste pensamento sobre a língua. Dá origem a trabalhos como o de Gérard Genette (2006), na sua assunção da literatura enquanto *palimpsesto*. Ao tomar as ideias de Kristeva e Barthes (e Foucault, ainda que em menor grau) como pontos de partida, entende a necessidade de uma organização, no que leva a uma longa tipologia dos modos de intertextualidade na linguagem, organizadas à medida da co-presença do alheio. O intertexto seria uma “transtextualidade” (GENETTE, 2006, p. 7): algo que vem

de um além, explicitamente progresso, e se insere na textualidade própria. Se apresenta algumas distâncias, nessa transcendentalização, para com o conceito de Texto que se delinaria inicialmente da “morte do autor”, as suas proposições interessam-nos também por demonstrar a maneira como aquele pensamento se modula, ao passo que invade e toma o cenário.

Poderíamos aludir, junto a Genette, uma série de imediatas iterações disto – no campo teórico, com estudos sobre a citação de Antoine Compagnon (1996) ou sobre a paródia, de Linda Hutcheon (1985), ou até mesmo no campo poético, em movimentos como o OuLiPo (LEVIN BECKER, 2012).

Com eles, diríamos que, das provocações situacionistas ou antropofágicas, o “só me interessa o que não é meu” parece sofrer uma *reificação*.

\*\*\*

É bem esta solidificação que vai interessar ao desenvolvimento das poéticas copistas, pegas em dilema pela elaboração conceitual de suas propostas. A teoria do Texto e da intertextualidade acabam por fornecer uma validação crítica, bem como a descrição de certas ferramentas de citação (como é o caso da obra de Genette, por exemplo), a serem ainda mais exploradas. Por outro lado, essa conceitualização acaba por caducar a radicalidade dos seus gestos. Se todo texto é intertexto, no que se distingue aquele que é explicitamente citacional?

Tal relação torna-se ambivalente, e a dualidade passa a marcar o modo pelo qual a cópia tenta seguir operando nas textualidades, sempre um tanto incerta do que fazer diante de sua própria dissecação. Lemos expressões disso por tantos dos discursos dos apropriadores. Um exemplo direto é o que segue, de um ensaio do poeta Roy David Frankel, ele mesmo um citacionista<sup>32</sup>:

Dois franceses no início do século XX tentaram me matar. Disseram que o autor precisaria ser reconfigurado. Seria uma categoria desimportante. Outras ainda surgiriam em seu lugar. Voltemos no tempo, do começo. Não muito tempo antes desses malditos franceses, esse eu não existia. Que categoria seria essa? (FRANKEL, 2018, n.p.)

---

<sup>32</sup> Frankel é autor (autor?) de *Sessão* (2017), livro que reproduz, na forma de versos, os discursos proferidos pelos parlamentares durante a sessão de votação do impeachment de Dilma Rousseff, na Câmara dos Deputados, em 2016.

A divertida referência, nesta escrita em primeira pessoa de um autor passado, demonstra a dificuldade de lidar com tal legado (os “malditos franceses”), mas também dá a ver uma curiosa observação. O narrador-autor afirma que sofreu tentativa de assassinato por parte destes teóricos-pistoleiros, mas também que *antes deles, não existia*. O que quer dizer com isto? Que na verdade o debate barthesiano-foucaultiano seria uma falácia, surgida de um falso problema: e seu chamado ao fim de um autor é, na verdade, a construção de um espantalho retórico, já que o autor-transcendental em questão jamais o foi? Ou, ainda, seria que o autor a escrever a linhas de Frankel é não bem já aquele autor que foi alvejado pela teoria? Seria outro tipo, metamorfoseado por sua experiência de quase-morte? Essa hipótese não soa simples ou óbvia; e o fato que tenha sido posta por um apropriador-pós-século-XX é o sinal de que algo se passa pela citação ali – *aqui*. Como forma de investigar isso, devemos seguir essa linha do tempo, buscando outros relatos desses herdeiros da morte autoral.

### 3.3 “Uma ampliação de unidades”: as práticas de apropriação na comunicação contemporânea

“Claramente, isto está montando o palco para uma revolução literária<sup>33</sup>” (GOLDSMITH, 2011b, n.p.).

Ainda os palcos e os teatros: desta citação de Kenneth Goldsmith retiremos dois termos, para entendermos que dramaturgia suporta sua encenação.

Primeiro: o “isto”. O que é isto que monta a cena das propostas de *Escrita não-criativa*, de cuja introdução se retira o trecho, primeiro compilado de suas reflexões sobre a escrita “conceitual”? Isto é aquilo, aquilo de que falávamos: a trajetória da cópia entre gestos artísticos e elaborações teóricas, a se desenvolver e pulsar pelo corpo do século XX. Goldsmith baseia suas propostas nas provocações de Duchamp e Benjamin, entre tantos outros, a conceber um caminho de criação-sem-criatividade, a iluminar mais os gestos da escritura do que seus sentidos pretéritos.

Mas se fala de um “isto” pretérito, seu palco se propõe a futuro, uma “revolução” por vir. Mesmo sendo tão cioso devedor de uma espécie de tradição (se assim pudermos nomear a heterogênea e dispersa prática da reescrita), Goldsmith tenta passar seus objetivos como a realização de virtualidades ainda insondadas do texto – uma nova

---

<sup>33</sup> No original: “Clearly this is setting the stage for a literary revolution”.

vanguarda. Para ele, as lições dos mestres-copistas não foram bem absorvidas pelo campo da literatura e da escrita, ainda preso a paradigmas de originalidade e beleza beletristas. É preciso dar um passo adiante; dobrar a aposta no roubo.

Mesmo se tomarmos suas proposições com cuidado, não acreditando de saída na originalidade da vanguarda não-original, esta citação é um ponto de entrada bastante precioso para apreciarmos as repercussões da insurgência da cópia e do intertexto, como apresentado até aqui, no que vai se transformar até os dias de hoje, onde localizamos nossos interesses. Ao seguir a linha traçada daquele “isto” a esta “revolução”, podemos nos dedicar a estudar o quanto este rastro é um caminho liso, ou o quanto seria um traçado rude, permeado por desvios e recuos. Afinal, se aqueles franceses (e também um alemão e alguns brasileiros) já teriam resolvido, na poética e na crítica, os mistérios da pertença fantasmática do texto, em sua disposição contínua à re-citação, de que adiantaria este esforço nosso de pensá-la meramente como reiteração, com algumas décadas de atraso? Em que pese o tom de bravata que o texto de Goldsmith pode assumir por vezes, há ali indícios de que a apropriação contemporânea conduz uma relação ambivalente para com as práticas pregressas, enfocando aspectos singulares do roubo e da desapropriação ao retraçar o mapa de suas fronteiras.

\*\*\*

Nem que pela mera localização temporal, sua inevitável condição de sobrevir após exercícios pregressos da reescritura, esta apropriação se vê obrigada a refletir sobre o próprio espaço de atuação. O crítico de arte e curador Douglas Crimp captura este desafio de modo bastante preciso no ensaio *Apropriando a apropriação* (CRIMP, 2009), de 1982. Nesta época, nova invasão de corsários de signos na cena artística, se via a necessidade de reavaliar estes experimentos. Partindo da noção de que a apropriação não mais seria uma exceção provocativa, estando codificada na cultura<sup>34</sup>, Crimp procede a uma espécie de exercício comparativo entre os apropriaacionistas pregressos e aqueles com os quais convivia. Entre as arquiteturas de Michael Graves e Frank Gehry, por exemplo, se localiza no segundo uma estratégia de cópia mais *extensiva*, que não visa homenagem ou alusão, nem se presta a circunscrever o contexto “original” daquilo de que se apropriou: “Graves

---

<sup>34</sup> “The strategy of appropriation no longer attests to a particular stance towards the conditions of contemporary culture [...] If all aspects of culture use this new operation, the operation itself cannot indicate a specific reflection upon the culture” (CRIMP, 2009, p. 189).

se apropria do passado da arquitetura; Gehry se apropria lateralmente, do presente. Graves apropria o estilo; Gehry, material<sup>35</sup>” (CRIMP, 2009, p. 190).

Não tomemos esta distinção entre uma apropriação do passado e uma do presente como reforço de uma perspectiva cronológica, mas como uma espécie de análise dos interesses dos apropriadores: se apropriar do passado, no caso de Graves, é manter a apropriação em um espaço derivativo, no que a citação atua como trabalho de memória e reiteração de uma originalidade anterior, reenquadrada nos trabalhos próprios. A apropriação de Gehry, em outro sentido, borra mesmo a possibilidade de falarmos em “citação”, no que não apresenta distinção entre aquilo que copia e o que seria original – e mesmo aquilo que copia não opera no sentido da referência, mas bem ao contrário, na constituição de uma indecidibilidade de fontes. As casas de Gehry, analisa Crimp, parecem colagens de fragmentos dispersos, por demais díspares; a junção opera apenas dentro do contexto específico de sua apropriação, e não parece constituir um *estilo* próprio a sua arquitetura.

Essa leitura se demonstra de modo ainda mais clara na distinção entre os trabalhos fotográficos de Robert Mapplethorpe e Sherrie Levine. Mapplethorpe notabilizou-se pelas referências a um passado da fotografia, mesmo da imagem, imitando e subvertendo retratos nus, naturezas mortas e o estilo das fotos de estúdio dos anos 1930 – construindo como visão artística uma espécie de “persona sintética” (CRIMP, 2009, p. 191). Levine, como uma representante da nova onda da apropriação, negaria a própria possibilidade de uma leitura de sua persona: em suas séries *After* ela tão somente refotografa obras de outros fotógrafos, como Walker Evans e Edward West. Além ou aquém da bricolagem, essa recirculação parece apontar os caminhos seguidos pela apropriação, quando o copiar parecia estar saturado como a normalidade do gesto criativo/poético. A alternativa parece ser reenfocar mesmo o roubo, *escandalizá-lo* uma vez mais:

Em tão indisfarçado roubo de imagens já existentes, Levine não reivindica as noções convencionais de criatividade artística. Ela faz uso das imagens, mas não constitui um estilo próprio. Suas apropriações têm todo o valor funcional para os discursos históricos particulares nos quais estão inseridos. [...] Nesse sentido, *a apropriação de Levine reflete sobre a estratégia da própria apropriação*<sup>36</sup>” (CRIMP, 200, p. 191, grifo nosso).

<sup>35</sup> No original: “Graves appropriates from the architectural past; Gehry appropriates laterally, from the present. Graves appropriates style; Gehry, material”.

<sup>36</sup> No original: “In such an undisguised theft of already existing images, Levine lays no claim to conventional notions of artistic creativity. She makes use of the images, but not constitute a style of her

\*\*\*

Se do ponto de vista das artes, a apropriação contemporânea é essa dobra sobre a história de atos progressos de predação, do ponto de vista da Comunicação e da Teoria das Mídias, esse copismo acelerado aparece como uma realização de potencialidades inerentes ao próprio funcionamento (e à própria episteme) dos meios de comunicação e informação.

Com a prensa de Gutenberg, em 1440, abre-se esta era de depuração dos valores de originalidade e de unicidade, na “descoberta” de que um texto pode reproduzir-se indefinidamente, bastando a disposição para um engenho técnico – mas também, lembrando, que este “basta” não era acessível a todos (BENJAMIN, 1994; FOLETTO, 2021). A impressão mecânica acaba produzindo duas veredas distintas sobre a história do apropriação, veredas que a todo momento se bifurcam e se cruzam, na estranha geografia deste espaço: por um lado, há a criação das condições de reprodutibilidade, que irão desaguar na própria invenção de uma mentalidade voltada para a múltipla circulação de discursos. É difícil imaginar a postura de Barthes e Foucault, ávidos bibliófilos, atentos a todos lançamentos das livrarias, caso produzissem suas teses sobre (ausência de) autoria ao discutir papíros manuscritos. Como perguntar de quem importa quem fala, se “quem fala” foi indispensável para a própria existência *material* daquele discurso (existência da inscrição, que é a própria condição do sentido e da comunicabilidade do objeto textual, como vimos já com Derrida)?

Porém, por outro lado, a prensa cria um desequilíbrio na cena literária, já que o monopólio de operação daquelas máquinas acaba criando uma classe de editores e publicistas – primeiras autoridades na cena da escrita moderna. Além disso, no ritmo de um individualismo humanista que é contexto mesmo daquela invenção<sup>37</sup>, a impressão sobrepujaria uma tradição de livre troca entre os relatos orais, partilhados em comunidades e impossíveis de serem atribuídos a sujeitos singulares (FOLETTO, 2021, p. 46). Como colocam também Peter Burke e Asa Briggs em sua História da Mídia como História da Cultura (e vice-versa): “A tendência a atitudes mais individualistas foi

---

*own. Her appropriations have all the functional value for the particular historical discourses into which they are inserted [...] In this respect, Levine's appropriation reflects on the strategy of appropriation itself*’.

<sup>37</sup> Ou ainda, contexto da invenção do próprio conceito de *invenção*, como veremos no Capítulo 4.



estimulada pela possibilidade de impressão, que ajudou ao mesmo tempo a fixar e difundir textos” (BURKE; BRIGGS, 2006, p. 140). Não à toa, o resultado mais célebre desses primeiros esforços de impressão é conhecido como a Bíblia *de Gutenberg*, um objeto no possessivo (e, também, um objeto místico).

Tanto com e contra isto é que as mídias irão desenvolver-se enquanto tecnologias de registro e reprodução – de informações, mas também de possibilidades de possuir. A “descoberta da reprodutibilidade”, que deu, de início, a choques e confrontações logo irá normalizar-se como elemento próprio da comunicabilidade moderna, como contam as histórias de autores com o olhar afiado a essa instituição de uma “cultura livre”, como Leonardo Foletto (2021), Lawrence Lessig (2004) e David Gunkel (2016). Em seus textos vemos o surgimento cada vez mais disseminado de tecnologias de apropriação, como as máquinas de Xerox, na década de 1970, ou das mesas de som para gravação de *samples*, a partir dos anos 1980 (GUNKEL, 2016; NAVAS, 2012). Vemos também, como a cada um deles acaba por corresponder uma mudança na comunicabilidade na qual elas se inserem, que se contamina pelas possibilidades de sua própria dissociação generalizada: a Xerox forma a primeira geração de programadores anarquistas, como conta divertidamente Lessig (2004, p. 45), em simultâneo encantados com as possibilidades de suas criações e revoltados com as restrições de patente que logo se impuseram sobre seus inventos. Começa-se a conceber aí o *copyleft*<sup>38</sup>, modelo alternativo de propriedade que “vai fazer a cultura livre se propagar nos primeiros anos da internet comercial como uma ideia, um movimento de pessoas e uma prática aliada ao compartilhamento de todo tipo de arquivo na internet” (FOLETTTO, 2021, p. 140).

Ou a toda mídia mesmo, na medida em que esse panorama expressa e singulariza o paroxismo de uma situação de descentramento do sujeito na e pela comunicação – corrente na literatura crítica, tratado por *cultura do espetáculo*, na leitura irônica e situacionista de Guy Debord (1997), ou pensada como era de simulacros e simulações, na visão de Jean Baudrillard (1991), para ficarmos em dois exemplos correntes do que se fala quando se fala de *disseminação comunicacional*.

---

<sup>38</sup> Trocadilho com a ideia de *copyright*, o “direito de cópia” que regula os direitos de propriedade intelectual, como veremos no capítulo 4. Além de jogar com o “direito” (*right*) e seu deslocamento para a “esquerda” (*left*), o *copyleft* brinca com o lema *All rights reserved* (“Todos os direitos reservados”), para *All rights reversed* (“Todos os direitos revertidos”), em clara alusão ao clima intelectual de apropriação que o engendrou. O conceito foi formalizado na década 1980 pelo professor e programador Richard Stallman, em suas disputas com a propriedade intelectual do *software* de impressoras da Xerox, e que levou a criação das licenças alternativas do GNU General Public License (STALLMAN, 2002; FOLETTTO, 2021).

É uma *história tecnopolítica da escrita* enquanto inscrição, dispersão e reunião, nos termos em que Derrida coloca sua leitura do nosso contemporâneo computacional (DERRIDA, 2004, p. 28). Essas tendências, que entenderemos como próprias da Comunicação e das mídias, nas suas facetas tecnológicas e epistêmicas, entendem conforme inscritas pelas práticas contemporâneas apropriação – exemplo preciso é essa confissão de Goldsmith (2011b):

Ainda que os computadores pessoais estejam aí há mais de três décadas, e de que as pessoas cortam e colam o tempo todo, é a intensa penetração e saturação da banda larga que torna a colheita de massas de linguagem fácil e tentadora. Na conexão discada, ainda que fosse possível copiar e colar palavras, seu princípio exibía os textos aos poucos, uma tela por vez. E, mesmo que fossem textos, o tempo de carregamento era considerável. Com a banda larga, a torneira corre 24/7<sup>39</sup>.

Lemos como há uma tendência técnica na tecnologia de informação que traduz-se em tendência cultural: nunca lemos tantos textos, de modo que torna-se *da natureza midiática* jogarmos com eles.

Goldsmith ainda avança na elaboração de tal reflexão, ao colocar o apropriação em perspectiva histórica e condicionando toda sua poética a um gesto técnico particular: a concepção dos atalhos CTRL+C CTRL+V, comandos de “Copiar” e “Colar” introduzidos pelo programador Larry Tessler, em 1973, e que facilitaram a transposição de massas textuais em processadores de texto computacionais (TESSLER, 2012). E, diríamos, em todo e qualquer suporte de escrita: inventado o comando, ele se difunde e se traduz. Vista a possibilidade de *escrever sem escrever*, seus princípios tomam de febre a escritura, que se precipitará nesse exercício:

*Depois* que você terminava de escrever é que podia fazer todas as cópias que quisesse na máquina de Xerox. Como resultado, havia uma imensa quantidade de pós-escrita no século XX, *desvios* baseados na impressão: os *cut-ups* e *fold-ins*, de William S. Burroughs e os poemas mimeografados de Bob Cobbing são exemplos proeminentes. [...] Ter de redigitar manualmente ou copiar um livro inteiro na máquina de escrever é uma coisa; recortar e colar um livro inteiro com três toques – selecionar tudo/copiar/colar – é outra<sup>40</sup> (GOLDMSITH, 2011b, n.p., grifos do autor).

<sup>39</sup> No original: “While home computers have been around for three decades and people have been cutting and pasting all that time, it’s the sheer penetration and saturation of broadband that makes the harvesting of masses of language easy and tempting. On a dialup, although it was possible to copy and paste words, in the beginning (gopherspace), texts were doled out one screen at a time. And, even though it was text, the load time was still considerable. With broadband, the spigot runs 24/7”.

<sup>40</sup> No original: “After you finished writing, then you could make all the copies you wanted on a Xerox machine. As a result, there was a tremendous amount of twentieth-century postwriting print-based

A referência ao desvio, entre o exemplo de Burroughs e a alusão a Debord, ajuda-nos a colocar a *apropriação da apropriação* em contexto também na escrita. Assim como Sherrie Levine e Frank Gehry, Goldsmith e os copistas contemporâneos partem de uma cena onde a reprodutibilidade não apenas está dada, como é o “normal”, e regula mesmo as próprias condições de criação por meio de suas capacidades técnicas e do conhecimento que estas produzem – também, das *mentalidades*. Se a prensa de Gutenberg ligava-se à individualidade iluminista, essa cena explode quando todo mundo pode tornar qualquer texto *seu* pelo intermédio de um rápido comando com o botão direito de seu *mouse*.

Escrever (ou fotografar, ou projetar casas, para lembrarmos os gestos do artistas também) acaba sendo um jogo de testar os limites de todas essas contingências que inscrevem-se na própria possibilidade de escrever. E, de modo geral, a apropriação se constituiria como uma *crítica* da apropriação, o dispositivo pelo qual se solicita uma reflexão contínua sobre o estatuto instável das linguagens face a sua disponibilidade para a pilhagem. Isso implica em alterar a gramática da cópia, pondo em jogo outros interesses e gestos de reencenação.

Passa por aí, também, aquilo que Filipe Manzoni (2019) lê como um imperativo da identificação na poética não original: todos estes textos têm de expressar, *comunicar*, seu estatuto de cópia, sob pena de não serem reconhecidos enquanto tal. (Essas fronteiras há muito se diluíram). “Tudo indica que é apenas a partir do momento em que o poema apresenta (ou nos permite ler) o seu caráter derivativo, que podemos falar de um paradigma não original”, escreve Manzoni (2019, p. 124) e com ele concordamos, aprendendo que também é preciso ler *o texto no paratexto*.

Se o *Poema tirado de uma notícia de jornal*, de Manuel Bandeira (1993), de é um arqui-exemplo desse histórico da composição copista, ele já trazia os rumos da apropriação da apropriação na sua enunciação, no envelope de seu título. E assim, constituiu uma *tradição do copiar como criar* – em contraposição a Carlos Drummond

---

detournement: *William S. Burroughs's cut-ups and fold-ins and Bob Cobbing's distressed mimeographed poems are prominent examples.*<sup>4</sup> *The previous forms of borrowing in literature, collage and pastiche—taking a word from here, a sentence from there—were partially developed based on the amount of labor involved. Having to manually retype or hand-copy an entire book on a typewriter is one thing; cutting and pasting an entire book with three keystrokes—select all / copy / paste—is another”.*

de Andrade (2013), que ao transcrever um manual de trânsito de 1927, em *Sinal de apito*, não esclareceu a origem contrabandeada do verso, e não se fez apropriador *de facto*<sup>41</sup>.

\*\*\*

Essa passagem que se realiza no coração da Comunicação, de uma denúncia da tirania da autorialidade para o total descaso com essa figura, morta e enterrada sob a possibilidades de estourar reproduções em *pixels* e dados, podemos ler como ilustrada por um dos primeiros e principais avatares dessa história da apropriação. Se com seu Pierre Menard Borges desmonta a caixa-preta da criatividade, podemos nos perguntar se não restitui a mesma, mantendo intacto o tabuleiro da autoria – afinal, o conto não se chama *Pierre Menard, autor de Quixote*? Perguntamos se aquele texto, ao considerar a escrita de Menard como uma iteração da escrita “original” não estaria ainda em um registro da apropriação como tributação. Se não de Cervantes, de um pretense fundo criativo, transcendental à Literatura de letras maiúsculas (o risco de tomar teológica a escrita, como apontava já Foucault).

Bibliotecário da Babel que é a linguagem, porém, Borges parece ter antevisto as revoluções no entendimento da cópia. Decide levar sua provocação adiante, em termos semelhantes às cópias não-tributárias de Gehry e Levine, no texto *Homenagem a César Paladión*, escrito com Adolfo Bioy Casares (2014), em 1964. Neste conto, montam uma elegia a Paladión (e esta estrutura de obituário é a primeira remissão direta a *Pierre Menard*), autor célebre, canonizado nas letras argentinas. Sua extensa obra se compõe, integralmente, da transcrição de livros outros: publicou de *O cão dos Baskerville*, de Conan Doyle, até a *República*, de Platão. Ao morrer, preparava seu *Evangelho segundo São Lucas*.

Não que de início as coisas tenham ido sem polêmica: logo seu primeiro livro, *Os parques abandonados*, foi alvo de polêmica quando um crítico cotejou com o volume homônimo de Julio Herrera y Reissig – eram rigorosamente iguais. Gritou “plágio”, mas a acusação de nada resultou, não merecendo respostas nem de Paladión nem de seus leitores. “O panfletário, de cujo nome não quero me lembrar, não tardou em compreender

---

<sup>41</sup> A relação é foco de um ensaio de Bruno Brum (2015), que recupera a origem do poema drummondiano e coteja seu gesto com a estética de Duchamp. Porém, reafirmamos: sem enunciar o roubo, Drummond permanece à margem da história da apropriação. Essa relação entre o *gesto* do apropriar com a *retórica*, será foco desta tese a partir das relações evidenciadas no capítulo 4.

seu erro e se chamou a perpétuo silêncio. Sua assombrosa cegueira crítica havia ficado em evidência!” (BORGES; BIOY CASARES, 2014, p. 28). Mas o que essa cegueira teria deixado passar? Não que a similitude entre Paladión e Herrera y Reissig fosse fruto de esforços concorrentes, mas ambos válidos, da criação, da chegada coincidente a um fundo produtivo da linguagem – com o era entre Menard e Cervantes.

Não se tratava disso. Pois a metodologia de Paladión, nos explicam Borges e Bioy Casares (2014, p. 28), foi intensamente delineada pelos intelectuais de sua época: “Trata-se, como definitivamente declarou Farrel du Bosc, citando Myriam Allen de Fore, de uma *ampliação de unidades*. Antes e depois de nosso Paladión, a unidade literária que os autores recolhiam do acervo comum era a palavra ou, no máximo, a frase feita”. Du Bosc lança o livro *A linha Paladión-Pound-Eliot*, lembrando que obras importantes da poesia do século XX, como os *Cantos*, de Ezra Pound, ou *A terra devastada*, de T.S. Eliot já operavam certa cópia referente (à *Odisseia*, no primeiro; a Baudelaire e Verlaine, no segundo). Muito antes deles, porém, este projeto já havia sido superado: “Paladión, em 1909, já havia ido mais longe. Anexou, por assim dizer, um *opus* completo” (BORGES; BIOY CASARES, 2014, p. 28).

Ao prestar esta homenagem ao escritor que tinha como projeto jamais escrever uma só linha – atuando muito mais como um cartógrafo do território literário pregresso a ele, atento a áreas passíveis de sua exploração –, o conto demonstra um distinto caráter ao gesto copista. Borges, artífice da dissimulação textual, parece intuir a possibilidade de uma cópia *extensiva*, que expurgue definitivamente qualquer traço de originalidade do texto.

\*\*\*

Essa possibilidade, a ideia de uma tomada irrestrita da palavra do outro como reafirmação das potências da cópia, já normalizada na cultura, é o que parecem intuir também tantos outros Paladións: aos quais precisamos olhar, nessa missão assumida de entender como permanecem essas apropriações, tornadas invenções críticas.

Vejamos com Marjorie Perloff (2013), quiçá a mais destacada proponente de uma leitura de certos movimentos poéticos contemporâneos. É curioso que sua exposição comece inadvertidamente aludindo – copiando? – ao fictício Farrel du Bosc, o estudioso do método de Paladión: seu *Gênio não original* localiza a pulsação da cópia com Eliot (além de Benjamin, Duchamp e demais suspeitos usuais, como vimos), destacando a

potência dos recortes da tradição como forma de criação poética. Porém, ainda como du Bosc, entende que este era não o fim da linha, a realização do ideal copista, mas apenas o início de um jogo. 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 ela, podemos atribuir sobretudo a dois fatores: sua própria saturação, no acúmulo de tantas práticas e discursos a positivar e normalizar a citação (como visto no subcapítulo anterior); e, posteriormente, uma extensão de seu campo de atuação, pelo surgimento de novas mídias de composição e difusão de textos:

No clima do novo século, porém, parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo – um diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do “escrever-através” ou écfrases que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade. Assim, testemunhamos uma nova poesia, mais conceitual do que diretamente expressiva [...] (PERLOFF, 2013, p. 41).

Leitura parecida opera Nicolas Bourriaud, outro leitor de primeira hora de tais movimentos, investigando as alterações de parâmetros de criação nas artes, digamos, pós-paladionianas. Para ele, “os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas, em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*”, se apresentando assim como piratas semióticos ou “semionautas”, “que produzem antes de mais nada percursos originais entre os signos” (BOURRIAUD, 2009, p. 13-14). Daí seu impulso em nomear tal panorama como *pós-produção*: o que essas escrituras “criam” é não um produto, um objeto textual singular, mas sim um *conceito*. Um pressuposto deste modo de pós-criação seria a saturação de formas dadas, como lê também Perloff: 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 a pós-produção como um *roubo sem tomada do objeto*: afinal, não se *produz* nada, já 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”.

Seria este o aspecto crítico da apropriação, entrevisto por Crimp (2009), crítico do próprio procedimento apropriativo e, enquanto tal, ferramenta para realizar uma indagação a respeito da produção de sentido. É como vai interessar a alguns movimentos anarquistas que, nos anos 1990, tentam revitalizar a cópia – já proposta na sua radicalidade como *plágio* – enquanto dispositivo de desconstrução da linguagem como veículo de poder. Se lê isto de forma especialmente aguda no manifesto *Plágio utópico, hipertextualidade e produção cultural eletrônica*, do grupo de artes e mídias táticas estadunidense Critical Art Ensemble (s.d.), publicado em 1993. Ali, identificam um cenário de total contaminação *da e pela* linguagem: “da linguagem” no modo como estaria tomada por pressupostos colonizantes mal disfarçados; “pela linguagem”, na medida em que a vida cotidiana se vê invadida cada vez mais pelos signos, em uma invasão informativa (leitura que, podemos observar, é muito próxima a que farão Perloff e Goldsmith). Como combate a isto, propõe-se compreender a radicalidade de práticas já usuais de manipulação dos signos – “*readymades*, colagens, *found art* ou *found text*, intertextos, *combines*, *detournment* e apropriação” (p. 76) –, em seu potencial de *desmontar significações*:

Em vez de ser levado por sequências de símbolos, deve-se pelo contrário vagar através deles, escolhendo a interpretação mais adequada às condições sociais de uma dada situação. É uma questão de reunir várias técnicas recortadas a fim de responder à onipresença dos transmissores que nos alimentam com seus discursos obsoletos (meios de comunicação de massa, publicidade etc.). É uma questão de desacorrentar os códigos — não mais o sujeito — tal que alguma coisa arrebente, escape: palavras por trás de palavras, obsessões pessoais (CRITICAL ART ENSEMBLE, s.d., p. 79).

Não como reescrita, como alusão ou como palimpsesto: o plágio enquanto *reapresentação* é um modo violento de desvio semântico, no que a exposição tautológica desmontaria a tirania de um sentido único. Como no caso das fotos-de-fotos de Sherrie Levine, interpretadas por vezes como críticas ao olhar masculino nas obras “originais” (CRIMP, 2009).

Ainda no campo da guerrilha midiática, outro texto nos demonstra um dispositivo plagiário bastante específico, que auxilia a entender tais nuances. Sob o nome de Luther Blissett (2001), um grupo ligado ao autonomismo italiano, a partir de 1994, passou a publicar diversos textos, incluindo um romance, compostos de fragmentos e citações. Blissett – nome roubado a um jogador de futebol inglês um tanto obscuro –, como *autor*

destas peças, funciona enquanto uma espécie de máquina apropriacionista, capaz de processar todo e qualquer signo, raspando destes seus “números de série”, vindo a rerepresentá-los os mesmos – mas radicalmente outros. A rerepresentação, aqui, não é só a dos textos, mas da própria autoria, do *conceito* de autoria, aludido, mas negado, tendo em vista que a marca-Blissett é “uma ‘reputação’ entendida como obra aberta, ‘remanipulável’ constantemente, baseada no maior número possível de ‘retoques’ e intervenções subjetivas” (BLISSETT, 2001, p. 17).

\*\*\*

Estamos assim muito próximos das proposições daquela cena de que falava Goldsmith, ele próprio uma figura destacada do não original, mencionado extensamente por Perloff, Boon (2010), Azevedo e Capaverde (2018) e Villa-Forte (2019), entre outros. Uma breve exposição de suas propostas pode auxiliar a entendermos sua concepção da apropriação e a julgarmos o que seria sua revolução, jogando luz sobre reexame que vem se desenhando neste capítulo.

Artista visual, poeta e professor universitário, começa a tensionar o estatuto da reescrita com experimentos como *Soliloquy* (GOLDSMITH, 2001), registro de todas as palavras proferidas por ele ao curso de uma semana qualquer, e *Day* (GOLDSMITH, 2003), uma transcrição literal de uma edição completa do jornal *New York Times*. Do primeiro, conclui uma curiosa metáfora, que vai marcar de forma indelével a sequência de sua produção: “Se cada palavra dita em Nova Iorque diariamente fosse, de algum modo, materializada como um floco de neve, todo dia seria de nevasca<sup>42</sup>” (GOLDSMITH, 2001, p. 489). Como se fossem, não: como *são*. Essa insistência em um caráter concreto e material da língua passa a estruturar seus interesses poéticos, na medida em que permite perceber a disposição das palavras, esses blocos autônomos de sentido, para uma reorganização, um jogo indiscriminado.

Se até aí está próximo de uma concepção corrente da intertextualidade, a ideia de um acúmulo perigosamente desastroso dessa linguagem é o que começa a derivar daquela noção. Precisando levar as palavras a sério, percebe que há muitas – em fato, não há *senão* elas. A partir daí, pretende uma poética da reciclagem como imperativo estético, mas

---

<sup>42</sup> No original: “If every word spoken in New York City daily were somehow to materialize as a snowflake, each day there would be a blizzard”.



também mesmo ético, visando as “sobras” dessa produção contínua e cotidiana de linguagem – daí abrir seu *Escrita não criativa*, manual de sustentabilidade literária, com a citação de que “*O mundo é cheio de objetos, mais ou menos interessantes; não quero adicionar mais nenhum*”<sup>43</sup> (GOLDSMITH, 2011b, n.p.). Não adicionar nada é treinar a leitura a reconhecer nos textos outros não seu “sentido” ulterior, mas tomá-lo no seu aspecto mais imediato e disponível.

Este ideal se opera em obras como *Day*: naquele texto, ao longo de suas mais de 800 páginas, não há nada que não tenha sido retirado do corpo “original” do *The New York Times*. Como as fotos refotografadas de Sherrie Levine, não há esforço de síntese ou comentário explícito, não há adição nem sequer edição. Em obras como esta, Goldsmith 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 [...]”<sup>44</sup> (GOLDSMITH, 2011b, n.p.). Muito próximo ao que vimos nos casos e leituras anteriores, relativas a essa apropriação contemporânea, percebe-se que a natureza do *sentido* do não criativo estaria na *justaposição* entre uma edição de jornal e um calhamaço que se apresenta literariamente. Impossível de se localizar em um ou outro: o “primeiro” é um material jornalístico qualquer, de um dia ordinário, descartável (difícil não lembrar o dito de que “o jornal de hoje serve para embrulhar o peixe de amanhã”); já o “segundo” é um volume impressionante, mas bastante confuso em sua justaposição de cabeçalhos repetidos, legendas sem fotos, anúncios publicitários descritos, etc. – Goldsmith (2011a) considera-o mesmo ilegível, se tomarmos uma ideia clássica de leitura.

O que interessa a Goldsmith, quando do grafar tão estranhas obras, do remexer neste descarte da língua do outro? O *trânsito*<sup>45</sup>, parece-nos. A expressão pelo conceito, como lê Bourriaud (2009), neste gesto de tirar o texto de algum lugar e levar a outro, inesperado. Em um breve texto sobre sua predileção da ideia de “desvio” sobre a de “tradução”, Goldsmith (2014) deixa claras as distâncias que guarda da Escrita Não Criativa para outras práticas de cópias – distâncias medidas na régua do deslocamento:

Samplear e remixar se baseiam em tomar emprestado. Tomar emprestado é tradução. Simpático e educado, envolve relações no

---

<sup>43</sup> No original: “*The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more*”.

<sup>44</sup> No original: “*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 [...]*”.

<sup>45</sup> O termo aqui é uma brincadeira, também, referência ao livro *Trânsito* (2016), no qual Goldsmith transcreve algumas horas de boletins de trânsito radiofônicos.

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 distribuição<sup>46</sup> (GOLDSMITH, 2014, n.p.)

A apropriação é um roubo-sem-roubo, assaltando o espaço semântico, mas mantendo lá, onde estava, a opacidade do signo apropriado. No não criativo, “a citação não vem para ilustrar uma ideia. Ela é o texto, ela é a ideia” (VILLA-FORTE, 2019, p. 27). É o que nos permite, também, distinguir este tipo de operação do desvio situacionista – afinal, nomeadamente citado por Goldsmith. De fato, a proposta de Debord e Wolman (2006) é inspiração a tais copistas, no que também propõe essa reprogramação de percursos como produção de sentido crítico. Porém, no Situacionismo esse desvio não raro era acompanhado de rasuras sobre o material, sobreposições, intervenções criativas (alterar o diálogo de uma história em quadrinhos de super-heróis para um debate marxista, por exemplo). Na pós-produção ou na não criatividade, este desvio se operaria sem criação: é a matéria desviada mesma que opera sua reflexão.

\*\*\*

Justo essa ideia de um *trânsito* como mote do apropriaçãoismo leva a perceber também como o não original, enquanto pós-produtivo, altera uma concepção teleológica da citação, entrevista em algumas de suas práticas e/ou leituras pregressas – pense-se na posição tributária a que Genette delega aos intertextos. Isso tem a ver com uma reorganização das hierarquias, que já não permite conceber o apropriado como derivado: como reprogramação de percursos sígnicos, a apropriação atua em um espaçamento fundamental à significação (a *dyferença*, para retomarmos o termo de Derrida). Isso se observa de forma aguda na leitura de Agustín Fernández Mallo, escritor espanhol que, em 2010, lança o livro *Pós-poesia*, refletindo justamente sobre a condição da escrita poética nesse cenário atravessado pela não originalidade. A dada altura, oferece uma

---

<sup>46</sup> No original: “*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*”.

chave para a compreensão dessa desierarquização operada pelas novas formas de apropriação:

Fazendo, afinal, a comparação que pretendíamos, essa mudança a um sistema de referências *relativo* é o que legitimará o poema construído mediante apropriações, só que agora a mudança não é no *espacio* [...], se não no *tempo*, quer dizer, não vamos supor que exista uma obra literária original e fixa (a partícula detida) da qual são extraídos posteriormente fragmentos para criar outro poema (a partícula em movimento) que é posterior no tempo à obra original, mas sim vamos imaginar que passamos a um sistema de coordenadas de *tempo relativo*, que flutua entre as duas obras, no qual nem a obra original precede a nova e nem vice-versa, mas ambas se retroalimentam de imagens e metáforas em tempo situado entre elas, “fora” do tempo do relógio histórico<sup>47</sup> (FERNÁNDEZ MALLO, 2010, p. 90)

A alteração de uma ideia da citação operando no espaço, para a apropriação que atua em um tempo relativo vai delineando algumas repercussões à “ampliação das unidades de interesse”, e a importância de demarcar suas diferenças. Uma ideia da reescrita como “diálogo”, por exemplo, não soa muito adequada para tratar de um fenômeno de dissolução do processo de comunicação entendido ainda em termos de emissores e transmissores: pois se a escritura não se compreende em termos diacrônicos, como definir quem foi o primeiro e quem foi o segundo, quem oferta e quem recebe? De mesmo modo, a intertextualidade (ainda que pese a importância de sua conceitualização em um primeiro momento de avaliação do copismo) pareceria dar menos conta dos problemas semióticos aventados por textos que já nem se querem enquanto textos, mas enquanto uma espécie de *espacio-entre* da transação. Não mais a citação como um enclave do terreno alheio no próprio, mas sim uma política de deportação contínua.

(Um aparte necessário é destacar como o objetivo desta revisão não é identificar uma “apropriação nova” em detrimento de uma “velha”. Seria um esforço míope, francamente equivocado, já que não se pode, neste trajeto, entender uma ruptura absoluta. O jogo de justaposições que operamos aqui depreende-se dos próprios discursos, crítico e poético, dos apropriadores contemporâneos, tentando entender o que seria sua renovação desta prática. Por vezes, as propostas parecem de fato distar, como

---

<sup>47</sup> No original: “*Haciendo por fin el similitud que pretendíamos, esse cambio a un sistema de referencia relativo es el que legitimara al poema construido mediante apropiaciones, sólo que ahora el cambio nos es el espacio [...], sino en el tiempo, es decir, no vamos a suponer que existe una obra literaria original y fija (la partícula detenida) a la que le son extraídos posteriormente fragmentos para crear otro poema (la partícula en movimiento) que es posterior en el tiempo a la obra original, sino que vamos a imaginar que cambiamos a un sistema de coordenadas de tiempo relativo, que flota entre las obras, en el cual ni la obra original precede a la nueva ni viceversa, sino que las dos se retroalimentan de imágenes y metáforas en un tiempo situado entre ellas, “fuera” del tiempo del reloj historico*”.

descrevemos há pouco; em outras, dão apenas novos nomes a velhas práticas. O que não é um problema à nossa análise; ao avesso, é pelas negociações ambíguas com essa herança que nos interessamos, é onde podemos avançar.)

\*\*\*

Lemos, aprendemos de tantas fontes que a língua varia, se dissemina, é um trânsito já de saída – e a proposta, dentro desse pensamento renovado da apropriação, é trabalhá-la justo neste aspecto, ora acelerando, ora retrocedendo tal multiplicação. Se a cópia, enquanto duplicação de unidades significantes, é inevitável, a apropriação parece colocar o *sujeito* na partida novamente, ao propor uma manipulação dos caminhos desta cópia – não aquele sujeito já desconstruído pelas teorias de Derrida, Barthes e Foucault, no que aqui expostas, mas uma espécie de construto-autoral. Percebe-se isso agudamente na metáfora do texto-não-criativo-enquanto-reflexão, de Goldsmith (2014, n.p., grifos nossos): “O texto desviado é um espelho, tomando os matizes de qualquer coisa de que seja aproximado. A *autoria desviada* consiste apenas em determinar aquilo que o texto refletirá<sup>48</sup>”. Parece assim que, surgindo na negação da autoria, mesmo dobrando a aposta na dissolução do sujeito, o apropriação parece acabar exortando sua existência, chamando àquela à cena uma vez mais.

Pois este “apenas” de Goldsmith não parece, verdadeiramente, um mero aparte. Da negação, passa-se a uma espécie de reforma do espaço da autoria, mas ainda mantida; como bem localizam Luciene Azevedo e Tatiane Capaverde (2018, n.p.) em seus recentes esforços de compreensão destes mesmos movimentos que lemos aqui: “[...] se as diversas correntes críticas ao longo do século XX não deixaram de insistir na tecla do apagamento da importância da instância autoral, não é menos verdade que a figura do autor permanece como presença”. Mais que mantida, talvez mais gravemente, resgatada como *elemento de autoridade sobre o sentido*: afinal, se a escrita não original interessa mais pelo conceito de sua apropriação do que por seus resultados concretos, aquele que define o conceito tomaria precedência sobre a obra.

### 3.4 A assombração entra em cena: retorno do autor e os fantasmas da propriedade

---

<sup>48</sup> No original: “*The displaced text is a mirror, taking on the hue of whatever it is placed near. Displaced authorship solely consists of determining what the text will reflect*”.

Retorno da autoria, ou seria uma permanência? De qualquer modo, a aparição desta curiosa figura do autor justo no espaço de sua negação é o que parece catalisar os avanços no estudo de nossa hipótese.

É uma contradição da apropriação, em específico, em comparação aos movimentos de reescrita precedentes – estes, afinal, os primeiros responsáveis por condenar à inanição os conceitos clássicos de autoria. Mesmo Perloff (2013, p. 269), leitora e advogada do “novo” não original, parece por vezes perceber um ruído em suas práticas: “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?”.

O que é tal necessidade diagnosticada? A presença, difusa mas insistente, de algumas marcações autorais como, paradoxalmente, argumentos em prol da importância da apropriação como radicalidade da disseminação da linguagem.

De fato, podemos começar a sondar este problema como decorrente das propostas de tomar o apropriação como comentário. Vejamos em uma das práticas citadas, no uso do plágio como dispositivo de guerrilha semiótica. O que se quer ali, na colagem de citações, é nomeadamente o desvelar de uma tirania desses signos herdados, marcados por uma falsa e violenta assunção de propriedade por parte do outro. “Um dos principais objetivos do plagiador é restaurar o fluxo dinâmico e instável do significado [...]. Dessa forma, podem ser produzidos significados que não estavam anteriormente associados a um objeto ou a um determinado conjunto de objetos” (CRITICAL ART ENSEMBLE, s.d., p. 77). Restaurar o fluxo, uma liberdade constitutiva da linguagem, vedada no momento de associação desta a objetos (ou, digamos, sujeitos) prévios.

No que Goldsmith concorda, apontando para o que considera um caráter político de seu fazer reprodutivo: “Estilhaçar a linguagem em pedaços é um ato político. Recolher os pedaços e colocá-los de volta na forma errada como um ato de liberação. [...] Questione estruturas linguísticas, questione estruturas políticas<sup>49</sup>” (GOLDSMITH, 2014, n.p.). Essa postulação política é, curiosamente, aquilo que nestes casos *restaura o sujeito*, na medida em que as teorias semióticas de “fim do autor” são nomeadamente confrontadas, em uma pretensa incapacidade de abarcar os problemas da linguagem neste “capitalismo tardio”

---

<sup>49</sup> No original: “*Shattering language into pieces as a political act. Picking them up and putting them back together the wrong way as an act of liberation. [...]. Question linguistic structures, question political structures*”.

(para utilizarmos termos dos plagiadores anarquistas), nesta erosão do significado pelo acúmulo significativo (no léxico da Escrita Não Criativa). Essa desconsideração fica clara em trechos como este: “Barthes e Foucault podem ser louvados por terem teorizado a morte do autor. Contudo a ausência de autor é mais uma questão da vida cotidiana para o tecnocrata que recombina e acrescenta informações no computador ou no console de edição de vídeo” (CRITICAL ART ENSEMBLE, n.d., p. 85). Uma resposta a isso seria a criação de figuras como Luther Blissett: a apropriação operada mediante a criação de um nome de autor. É entrar no jogo da autoria reforçando-o, como uma espécie de encenação irônica da sua ideologia.

Ver o conceito “anterior” (para não falarmos mais em “original”) – sentido opaco e material, sentido acorrentado e codificado –, mas saber lhe dar a volta, girar sobre seu próprio eixo através de uma criação: nestes termos, a apropriação parece, forçosamente, o exercício de um “Preferiria não”, ou, ainda, um “Preferiria de outro modo”. Mas há que se perguntar: nesse intuito – de criação, como apontou Perloff (2013), e nisso não se diferem muito os anárquicos apropriadores dos poetas românticos –, a pretensão de livre trânsito da linguagem não entra em choque com o gesto de tomada desta linguagem pelo escritor? A língua-no-mundo é codificada, acorrentada pelas mais diversas constrições ideológicas, dizem: mas tomá-la e reutilizá-la não deixa de ser a imposição de amarras outras. Blissett brinca de jogar o jogo segundo as regras que critica – mas qual o ponto de não retorno do chiste, quando a ludicidade da provocação passa a endossar os regramentos?

Mesmo quando Fernández Mallo (2010) concebe uma estrutura de apropriação fora de um tempo diacrônico, pensando a apropriação crítica não como meramente derivada do “texto comentado”, temos problemas do tipo. Ao mesmo que tempo que cria uma leitura não essencialista, que concebe tanto apropriado quanto apropriador no mesmo nível de contaminação e derivação, acaba por abrir uma porta para se pensar os dois como *originais*.

Coloca-se assim uma simetria inescapável; e, por ela, seria possível indagar qual a diferença entre o produtor e o (re)produtor. Se a palavra não pertence a ninguém, por quais mecanismos o discurso proferido por Goldsmith pode “trair” aquele visto primeiramente na narrativa do *New York Times*, para ficarmos no exemplo de um de seus trabalhos? Qual a ferramenta de desvelamento que não a impressão de sua autoria, suas decisões significantes sobre o texto resultante?

\*\*\*

Os apropriadores, à sua maneira, parecem perceber também tais dúvidas, e a elas têm de responder. Como vemos, não é difícil encontrar em seus argumentos uma série de defesas do método da reescrita. Se a defesa se dá em face de uma acusação de pobreza e indignidade do roubo e da replicação, é frequente que se recorra a uma *inventividade* do copiar, em um retorno à noção de gênio individual (GUNKEL, 2016). Se, por outro lado, a denúncia a ser rechaçada é de uma desgastada repetição, da tentativa de vender como radicalidade literária a mesma realização daquilo que as vanguardas há muito já pressupunham, acaba-se por tentar distinguir o não original como outra coisa, na apreensão das nuances do que tenta o apropriador contemporâneo. Estariam ela nas suas *escolhas* de composição – de novo, individuais. Às duas acusações, diametralmente opostas, a resposta parece ser a mesma, e repousa sobre os ombros da autoria.

Essa necessidade de manutenção de um sujeito, somada à ambiguidade da posição que se atribui a ele ali, acaba por gerar uma espécie de reformismo dos conceitos nos discursos da apropriação. Um exemplo claro está em Tatiana Capaverde (2018) que, em um ensaio específico sobre autoria no apropriacionismo, assim conclui:

A partir das novas perspectivas, pode-se afirmar que o autor renasce, reencontra seu(s) lugar(es) no texto deixando seu papel de criador e passando a figurar como leitor, realizando um trabalho não mais pautado no princípio da originalidade, mas principalmente no da apropriação e no da não criatividade.

A essa ideia de autor-leitor, que tira como conclusão, soma-se toda uma sorte de outras nomenclaturas, como “curador” (AZEVEDO; CAPAVERDE, 2018) ou “programador” (BOURRIAUD, 2009). Termos que entram em conflito com outra característica marcante ao apropriacionismo, que é a demanda de uma *produção* (mesmo que *pós*, como vimos em nossa caracterização). Um autor-leitor só se comprovaria quando transforma suas marcas de leitura em outro texto; mesmo a ideia de curador teria de se provar em uma materialização dos seus caminhos de reflexão, em alguma exposição. Villa-Forte (2019), tendo esta produtividade como principal preocupação, captura bem tal contradição – mas em um afã de escapar dela, confessa que é na manutenção da figura do autor que a apropriação se distingue das poéticas da citação pregressas: “No entanto, ao fixar uma forma, uma colagem, um livro de apropriação, este leitor apresenta uma obra

segundo um modo de fazer de autor. [...] Há autor, tanto quanto em outras obras. As diferenças de método não apagam a autoria, mas criam novos modelos”.

De modo ainda mais direto, Goldsmith trata a *morte do autor* não enquanto uma questão pretérita, mas um por vir:

*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<sup>50</sup> (GOLDSMITH, 2011b, n.p., grifo nosso).

A conjugação dos verbos deixa clara essa condição futura de fim do sujeito no texto; mas quanto distante é tal futuro? Mesmo quando especula inovadoras formas de apropriação, pensa como elas serviriam a *autores*, nomeadamente. Este por vir do fim do autor é um por vir *espectral*, na medida que ronda, mas sem nunca se realizar de todo.

\*\*\*

É tal condição espectral que nos interessa, enfim. Somos levados, então, a rechaçar uma ideia de “retorno do autor”, já que ele nunca parece ter ido embora. Se por um momento ele foi expulso da cena do Texto – e o foi, como vimos –, soube que caminhos tomar na fuga pelas coxias, onde buscar esconderijo. As repercussões de sua existência não cessariam de ressoar, como régua do sentido: das escritas marcadamente devedoras de um ideal de gênio até aquelas que se querem o mais anônimas, construídas a partir de uma recolha de matérias marginais e alheias, toda inscrição parece se construir sobre uma referência a autoria, seja no chamado a sua presença, seja na necessidade de chamar seu nome para negá-lo.

Vamos assim arriscar que as questões problemáticas à detenção do texto permanecem – porque talvez não seja uma questão de *autoria*, nestes termos, mas um problema mais largo, do qual o conceito de autor seria uma modulação. Qual problema? A *propriedade* – e aí podemos retornar às hipóteses iniciais de nosso projeto.

Vê-se que mesmo lá, no assassinato da autoria, certas características do sujeito permaneciam. Em Foucault (2006), a função-autor seria uma maneira de sopesar os efeitos de uma assinatura e de uma consciência subjacente a ela; integrados ao texto,

---

<sup>50</sup> No original: “*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*”.



expressos na sua sintaxe particular, mas *assinaturas* e *consciências*, inegavelmente. Para Barthes (2004b, p. 70), de outro modo, o autor se trocava por uma *persona* organizadora do fluxo semântico inevitável à recitação dos intertextos: "[...] mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura".

Com Kristeva (2005), também, vimos que na leitura semiológica o sujeito desaparece; se está no texto, é porque nele se inscreve como *código*, elemento da estruturação. Ele se torna, assim, uma "propriedade" do texto, no sentido que esta palavra toma enquanto "*qualidade inerente*", "*virtude particular*". Um texto "de Marx" tem uma propriedade distinta de um texto "de Adam Smith".

À pergunta "é possível um texto sem propriedade?", tomando esta nestes termos de qualidade, a resposta só poderia ser não. Cada escritura tem suas características – do contrário estaríamos diante de uma massa homogênea, infinita tautologia de registros burocráticos. Mas se perguntamos "é possível um texto sem propriedade?", torcendo o vocábulo para um entendimento de propriedade como "*direito de posse*", teríamos de responder que sim, só o que há são textos *sem* propriedade. Mas será mesmo? Como separar uma propriedade da outra?

Na sua negação da autoria transcendental, tais teorias parecem deixar a questão da *detenção* em um ponto cego. Vê-se em Foucault (2006, p. 264), por exemplo: "A relação de apropriação: o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles. Qual é a natureza do *speech act* que permite dizer que há obra?". Mas se há, sim, um *ato de fala* a estabelecer a obra e sua propriedade-enquanto-particularidade (ato que seria a própria função-autor descrita por Foucault), como não haveria um a colocar a *propriedade* sobre ela?

É a percepção da possibilidade de manipular as propriedades textuais que parece guiar as distintas relações de apropriação. Isso bem se lê em um ensaio de Silviano Santiago, *As escrituras falsas são* (1989), muito próximo das inquietações que vemos costurando. Pois ali Santiago reflete sobre um delicado desvio nos interesses da citação à época: sendo ele próprio um leitor de primeira hora das mortes-do-autor, responsável por vigorosas explorações da antropofagia (SANTIAGO, 2000; 2008), não pode deixar de perceber uma absorção dos postulados daquelas ideias. De uma proposta de guerra permanente, as disputas se miniaturizam – e passam a enfocar, cada vez mais, a questão

da *detenção* do texto como centro de interesse. Segundo percebe, o apropriador pós-1980's:

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. (SANTIAGO, 1989, p. 307).

Podemos acompanhar aí alguns dos elementos da apropriação, como viemos apresentando-a: essa noção de operar a cópia enquanto uma espécie de comentário crítico (“levantar a lebre do sentido”), bem como a inclinação política do comentário; há também, entrevista, a necessidade de um texto concreto resultante daí, pois a leitura de Santiago só pode começar pela percepção dessas obras. Mas esta caracterização se reenquadra no interesse pela *propriedade*: a apropriação é um gesto em direção às “cercas” de propriedade do alheio. Ao cortarem os arames, fazem vaziar o “sentido” contido lá.

E como se desmonta a cerca? Pela apresentação de uma obra apropriação, que Santiago define como “*escrituras falsas de propriedade*” (p. 307). O termo é preciso, no que sabe expressar a indecidibilidade fundamental aos atos de apropriação. A reescrita, querendo-se escritura falsa de propriedade, faz pensar em 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 – um *speech act*. 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. O termo faz pensar na artificialidade de toda e qualquer assunção de posse; mas o falso aí é um adjetivo, colado a um substantivo com o qual não parece concordar. São, não obstante, *escrituras*, forças de lei que acabam por atribuir posses, inequivocadamente. Assim é que as escrituras falsas, como tentativas de uma desapropriação do alheio sem necessariamente uma tomada de posse pelo próprio, fazem lembrar a ideia da linguagem como “estrutura de alienação sem alienação”, presente em Derrida. Mas com ele, lembramos também da ex-apropriação: se não há propriedade absoluta, isto não quer dizer de uma contínua disponibilidade. Quer dizer que só há contínuas desapropriações – e isto

é entender que o desapropriado se cristaliza numa nova cerca de propriedade, para então ser alienado uma vez mais.

Mas isto está, também, em Santiago (1989, p. 308), ao entender que a escritura de propriedade é uma *letra de lei*, que marca o apropriação e fornece as bases para a sua análise:

De posse de escrituras falsas o escritor procura reconduzir a propriedade alheia por novos e altamente suspeitos caminhos de liberação, até que, por sua vez, as abandona de novo. O escritor sem-terra, ao contrário do tradicional ainda que moderno, já entra para o literário sabendo de antemão que não existe “sentido” definitivo no título de propriedade. *A escritura (de um livro, de uma terra, etc) vale o tempo, o espaço e a força de uma assinatura, ou seja, a sua rentabilidade* (grifos nossos).

\*\*\*

Isto, ao mesmo tempo, parece retomar o autor e o desmontar; pois sua marca de autoria é sempre instável, já que menos que ladrão, opera como grileiro. E quem grila o faz por meio da *ex-apropriação* – o retorno ao conceito de Derrida nos parece potente, na medida em que catalisa esse esfacelamento de uma concepção sólida de propriedade; em que levanta, ele também, a lebre do “sentido” da propriedade semiótica.

Como vimos, esta noção referia-se à compreensão dos modos como se estabelecem formas de propriedade na linguagem. Se a propriedade natural no domínio dos signos não existe, como falar então das suas consequências, inegáveis, na escrita? Abordando as formas como ela se impõe, pelo ato de apropriação. No caso de Derrida (e aqueles que usa como ilustrações, como Paul Celan), a impressão proprietária é visível na sua relação, franco-magrebina, com o francês: alheio, mas ao qual ele precisa tomar, mesmo que essa tomada não se dê de todo. Como fantasma, o espaço que a propriedade ocupa é um *entre-lugar*, entre a espectralidade da não-pertença e sua operação concreta nas escrituras.

\*\*\*

Dada a complexidade dessas relações, entre recusas e retornos, negações públicas e confissões à boca pequena, o investigador precisa rever seus procedimentos, voltar ao básico de seu trabalho de diligências. É preciso traçar um painel de relações da vítima, o

autor, para entender melhor, primeiro, porque teria morrido, e, segundo, *porque sua memória se manteria desse modo*. Do autor, filho rebelde, o que teria a dizer a família da qual ele se desgarrou – e à qual pareceria querer voltar quando foi alvejado? O que diria o clã da *propriedade*?

#### 4 DO QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS EM PROPRIEDADE: da invenção ao inventário

De outro modo, poderia falar-lhes na existência  
[de arados? E que  
Seria da propriedade rural sem o proprietário  
[rural?  
Não há dúvida nenhuma que se semearia centeio  
[onde já havia batatas.  
Bertold Brecht, **Dificuldade de governar**

Seu Abelardo, a família e a propriedade são duas  
garotas que frequentam a mesma *garçonnière*, a  
mesma farra... quando o pão sobra... Mas quando  
o pão falta, uma sai pela porta e a outra voa pela  
janela...  
Oswald de Andrade, **O rei da vela**

Evidência:

“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 colonialista”.

“A economia nacional parte do fato dado e acabado da propriedade privada. Não nos explica o mesmo”, escreve o jovem Marx (2004, p. 79) em um dos fragmentos de seus *Manuscritos econômico-filosóficos*. Essa presença monolítica do conceito de propriedade privada, fechado em si e autoevidente, apresenta-se não só como um desafio ao pensamento econômico crítico, mas comparece nesta tese também como um alerta à investigação: se falamos tanto de propriedade (ela estando mesmo na origem de nossas hipóteses, contida nas primeiras pistas), cabe tomar um momento para entendermos, se não o que ela é em um sentido imediato, ao menos *o que ela representa* neste campo de problemas aqui explorado. Seu nome é sussurrado a todo momento nas investigações; como um suspeito secreto, é delatado com cautela e medo. O que poderia nos dizer, se confrontado diretamente?

\*\*\*

Dizer que não há propriedade na linguagem implica ter de dizer o que é esta propriedade negada, afinal, sob o risco da não problematização do termo implicar em sua reificação – justo o problema com o qual debateram-se os críticos da propriedade, estes tantos que viemos ecoamos aqui, de Goldsmith a Derrida.

Não é um risco exíguo, e sobre sua fronteira já vacilaram tantos. A própria problematização do sentido da propriedade dificulta-se pela sua percepção como uma espécie de *direito natural*: como se a propriedade fosse, apenas, e isto bastasse. Natural e essencial, no que lemos a intromissão deste conceito até mesmo na Declaração Universal dos Direitos Humanos, que postula em seu Artigo XVII: “1. Todo ser humano tem direito à propriedade, só ou em sociedade com outros. 2. Ninguém será arbitrariamente privado de sua propriedade”. Tal presença e seu assombro nos encaminham aos temas a serem abordados pela investigação: como a ideia de propriedade natural se institui, a ponto de ser considerada um direito humano? O que quer dizer este “direito” à propriedade? Por quais meios tal direito se escritura, e como prescreve uma

força de regulação a essas posses? Como a apropriação relaciona-se a isso: como infração ao direito, privação aberrante, ou partilha societária?

Na arquitetura de nossa investigação, aproxima-se o momento de encaminhar as conclusões sobre *a história das causas do crime*. Por isso, construímos a partir de aqui não uma história da “cultura livre”, como bem o fizeram Lessig (2004) e Foletto (2021) – e o demonstramos aqui – e como é comum nos estudos sobre apropriação e afins. Afinal, essa seria uma história do assassinato autoral tão somente.

É a disseminação e normalização de uma ideia de *propriedade* que parece estar encoberta pelo gesto furtivo dos apropriadores e seus discursos de liberdade criativa. É essa trama que teremos de investigar, como ficava claro naquela distinção entre a cópia *ostensiva* e demais procedimentos de composição. Se o roubo é demonstrado, de forma até mesmo ufanista, é enquanto um gesto de prestidigitação, que desvia o foco da contravenção que se passa em outro lugar. O *lugar da propriedade*, nos parece.

Para tentar entendê-lo, o presente capítulo leva nosso detetive aos arquivos, para entender um histórico do caso em questão, e como ele institui a presença desse suspeito secreto. O faz a partir de uma retomada da formação da própria ideia de propriedade, partindo sobretudo dos estudos de Karl Marx e Friedrich Engels sobre a gênese da noção contemporânea (burguesa e capitalista, é preciso frisar) de *propriedade privada*. Destacamos sua constituição, bem como suas dissidências para ideias outras de propriedade, prévias ou concorrentes a esta, no que elas iluminam aspectos de sua constituição e oferecem linhas para se pensar as diferentes formas de apropriação possíveis.

“A propriedade é, por essas insuprimíveis raízes, mais do que qualquer outro instituto, mentalidade, aliás, mentalidade profunda”, registra Paolo Grossi (2006, p. 31), na sua *História da propriedade*, no que poderíamos apresentar já como um resumo da exposição que segue. Veremos, também, como essa mentalidade necessariamente se *registra*. Como as revoluções, muitas vezes encarniçadas, entre mentalidade proprietárias distintas têm suas disputas inscritas pela força de um direito que é também uma *escritura falsa de propriedade*. Neste sentido, a segunda parte desta seção lidará com o aspecto escritural da propriedade, destacando duas relações entre estes termos: como a noção de “propriedade” migra dos bens materiais para o campo da linguagem, em esforços de contínuo contrabando e, por vezes, de negação; e como a linguagem e sua comunicabilidade é meio essencial para firmar a propriedade, referendá-la e, sobretudo, passá-la adiante. Para *inventá-la*, é nossa conclusão: a invenção como criação fictícia,

mas também como descoberta, como ocupação e, sobretudo, como acúmulo de inventários.

Afinal, como afirma Pierre-Joseph Proudhon, ele um dos primeiros e mais incendiários crítico da propriedade, sua existência se apresenta como autossuficiente, em um gesto de ilusão que confirma a si próprio – e se sustenta, sobre uma base que torna-se mística, espectral: “Quanto à propriedade tudo se passa de modo bem diferente: segundo a lei a propriedade existe mesmo sem proprietário, como uma faculdade sem sujeito; existe para o ser humano que ainda não foi concebido, para o octogenário já morto” (PROUDHON, 1975, p. 44).

(Ora se não é a cena, já aqui tanto vista e revista, da emergência de um fantasma.)

#### **4.1 A invenção da propriedade: breve percurso pelo conceito**

Como dizemos, portanto, desta força tão insidiosa, que existe antes de existir e que sobrevive a si própria? Que bastaria a si própria, ainda que sua condição diga, forçosamente, de uma relação com um fora (se é proprietário de *algo*, sempre)? Se acompanharmos Proudhon, vemos que ele expressa as mesmas dúvidas, sob seu tom indignado, conclamando a pensarmos a propriedade fora de sua naturalização – não à toa, seu texto emblemático, publicado em 1840, chama-se *O que é a propriedade?* (PROUDHON, 1975), o tom de dúvida já traindo sua denúncia.

A raiz de sua reflexão está na resposta proposta, o já célebre adágio: “A propriedade é um roubo” (PROUDHON, 1975, p. 11). Assim que esta leitura crítica se encaminhe a um debate que refuta ponto a ponto a ideologia da propriedade, afirmando sua impossibilidade, mesmo (ou sobretudo) dentro da lógica econômica que a sustentaria. O faz por meio de uma série de proposições como “A propriedade é impossível porque, onde é admitida, a produção custa mais do que vale” (p. 146) ou “A propriedade é impossível porque é a negação da igualdade” (p. 193). Antes disso, porém, tem a necessidade de indagar sobre o surgimento desta categoria improvável, sua quimera; onde teria se estabelecido sua razoabilidade, justo dela, tão conflitante? Isto implica em tentar entender sua constituição:

E, no entanto, apesar de prerrogativas maravilhosas, que nos chegam do eterno e do infinito, nunca se soube dizer donde vem a propriedade; os especialistas ainda se contradizem. Concordam num único ponto: a certeza do direito da propriedade depende da autenticidade da sua origem. Mas esta questão é o que os condena a todos: porque aceitaram



o direito antes de esgotada a dissidência da origem? (PROUDHON, 1975, p. 44).

A tal questão do direito retornaremos em breve; por ora, importante frisar nesta contradição. Tal direito depende-se da crença na autenticidade da origem da propriedade, ao passo em que esta é obscurecida. O próprio Proudhon se dedica pouco a auscultar tal surgimento, em prol de suas proposições de uma propriedade posseira, em detrimento da concepção privatista corrente (E esta dualidade, entre o direito natural de propriedade individual e uma concepção de direito de usufruto será decisiva; mas guardemos esta pista também, ao qual nosso investigador retornará).

Tal operação de escavação originária é desenvolvida com mais barulho por Friedrich Engels, em um estudo emblematicamente intitulado *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (2017), de 1884. Engels parte dos estudos antropológicos de Lewis H. Morgan e sua classificação dos desenvolvimentos sociais de populações originárias, seguindo um esquema que pensa um percurso do Estado Selvagem à Civilização, passando pela Barbárie. No que nos interessa aqui, cabe destacar que Engels pensa o surgimento da propriedade como pedra fundamental a tal processo de mudanças no social: ela desenvolve-se na fase baixa da barbárie, com o assentamento dos povos e o domínio da agricultura e da pecuária. A primeira propriedade privada, segundo Engels, são os rebanhos. Antes disso, as economias baseavam-se na apropriação de produtos brutos da natureza, entendidos como uma propriedade natural e comum; e as organizações familiares, ainda pré-monogâmicas, construíram-se em ordens de aliança e filiação das mais diversas. A propriedade altera tudo, em seu afã de autopreservação:

Dessa forma, à medida que as riquezas iam aumentando, por um lado conferiam ao homem uma posição mais importante que aquela da mulher na família e, por outro lado, faziam com que nele surgisse a ideia de valer-se dessa vantagem para modificar, em favor dos filhos, a ordem tradicional da herança (ENGELS, 2017, p. 77).

As linhagens de direito materno, mais comuns até então, esfacelam-se diante da dificuldade em precisar *o quê pertence a quem* em uma sociedade fora das filiações sanguíneas. Se a mulher tem mais de um marido, como entender qual filho receberia os rebanhos de qual pai? É preciso constituir o casamento monogâmico, empoderar o direito paterno de posse e atribuição; tudo para que a propriedade se regule e permaneça, tenha seu caráter *privado* assegurado e atribuível. Pois este tema da *herança* não pode nos escapar, no que vem se apresentando desde o início de nossas hipóteses: a propriedade é transmissível. Não só: se impõe, é passada mesmo à força, pois é de sua condição esta

permanência fantasmática. Veja-se o dito romano, que Engels (2017, p. 79) expressa no seu latim originário: “*a familia id est patrimonium*”. Família, isto é, a herança.

E não apenas a família. Esta forçosa herança, bem como sua defesa, articula não apenas a família burguesa. Engels parte da antropologia de Morgan, mas logo lê os conceitos com suas lentes da economia política: há a necessidade de articulação de um sistema institucional capaz de dar conta da existência e dos direitos de uso de tais riquezas. Desenhava-se a necessidade do Estado, tão logo suprida:

Só faltava uma coisa: uma instituição que não só protegesse as novas riquezas individuais contra as tradições comunistas da constituição gentílica, que não só consagrasse a propriedade privada, antes tão pouco estimada, e declarasse essa consagração como a finalidade mais elevada da comunidade humana, mas também imprimisse o selo do reconhecimento da sociedade às novas formas de aquisição da propriedade, que se desenvolviam umas sobre as outras e, portanto, a acumulação cada vez mais acelerada das riquezas (ENGELS, 2017, p. 139).

Precisamos contrapor esse desenvolvimento, a princípio tão lógico, porém. Pois esta visão é confrontada diretamente pela antropologia de Pierre Clastres (2003), no seu argumento de que as sociedades indígenas são sociedades *contra o Estado*. Este não advém de qualquer desenvolvimento “lógico” delas, se não é imposta: e é a sua instalação que dá corda às organizações de valores econômicos e sociais (políticos, em suma) apartados da lógica de subsistência e abundância (mas não *superabundância*) da vida tribal. Assim, ao avesso do argumento, não poderíamos mais pensar em um surgimento autônomo da propriedade privada, que passa a explicar a invenção de instituições a regulá-la e fazê-la subsistir.

O que Engels acaba por fazer, é o que devemos frisar da crítica de Clastres, é realizar uma leitura anacrônica destas sociedades, imputando a elas os mesmos valores que seus contemporâneos. Se há uma propriedade que começa a se delinear com os assentamentos dos povos e seu desenvolvimento tecnológico, ela não é ainda *privada*, como as fábricas e latifúndios do Século XIX, os quais Engels estava acostumado a analisar. É uma forma ainda primitiva de posse, descolada da noção de direito individual. Mas que surge, isto é inegável; e está ligada à sua vindoura privatização, também – apenas não ainda. Na carona desta crítica, é possível começar a divisar não *uma* origem de *um* tipo de propriedade, se não uma história acidentada de incícios e pausas, relativos a variedades distintas de relação de posse com as coisas.

\*\*\*

O próprio Engels não parece de todo ingênuo a isso. Na seção que comenta a formação do Estado ateniense, retoma algumas reformas da polis conduzida por Solón, em 594 a.C. – umas das principais sendo uma reorganização das dívidas públicas, que envolveu a libertação de escravos e o perdão de hipotecas. Uma reorganização complexa do jogo de propriedade presente ali, até então: a bem dizer, uma violação das propriedades antigas em prol da criação de novas, com a aceleração do uso do dinheiro. Engels elabora, partindo deste caso, um agudo aforismo que interessa sobremaneira às dúvidas de nosso tema de pesquisa: “Até hoje, todas as revoluções têm sido revoluções contra um tipo de propriedade e em favor de outro. *Não podem proteger um tipo de propriedade sem violar o outro*” (2017, p. 147, grifos nossos).

Esta história da propriedade seria, portanto, uma história de revoluções contra si mesma – da percepção de sua não-existência ensejam-se os mais violentos movimentos de expropriação, lembremos. Que lutas seguem-se a estas aqui relatadas, portanto? Da propriedade pré-civilizatória<sup>51</sup>, caracterizada por um uso comunal das coisas, bens correntes no interior das organizações familiares amplas, vai-se à propriedade da Antiguidade, que começa a atribuir um valor autônomo às terras e passa a mercantilizar a produção. Faz surgir uma noção de propriedade *alheia* ao próprio uso das coisas, uma primitiva alienação.

Tal mudança se aprofunda com o Império Romano, momento decisivo de *regulação* da propriedade. É ali que começa a delinear-se uma concepção *sagrada* da propriedade, paroxismo da alienação que acabamos de descrever. Giorgio Agamben (2007) retoma e explica esta lógica no seu ensaio sobre a profanação: não apenas há uma sacralização da noção de propriedade, como o próprio conceito de sagrado diz respeito a uma propriedade intocável, pertencente aos deuses.

É uma paulatina preocupação em proteger e funcionalizar os usos das propriedades (que grassam, num período de riqueza de elites) que leva Roma a construir uma das mais estrondosas armas desta história de revolução: o direito. “Do direito como linguagem especificamente romana<sup>52</sup>” (ESPOSITO, 2005, p. 43): é nesta língua que se

---

<sup>51</sup> Mantemos a denominação utilizada por Engels, por mais problemática que hoje se apresente, para fins de maior clareza no argumento. É preciso frisar, porém, que a história/estória que se conta nesta seção não se quer como narrativa de um *progresso*.

<sup>52</sup> No original: “*Del derecho como lenguaje especificamente romano*”.

construíram conceitos que nos aproximam da ideia contemporânea da propriedade como posse institucionalmente regulada, que concede livres direitos de uso sobre a coisa possuída. Surge, na primeira metade da República, a ideia de *dominium*, primeiro conceito abstrato de propriedade, um poder jurídico absoluto de detenção e exploração, que se distingue da ideia de “posse”: esta como um fato, aquela como um direito justo. É importante destacar, porém, como a noção de mera posse ainda subsiste em Roma, o que nos afasta ainda da universalização da noção de propriedade privada, como nas ideologias moderna e contemporânea.

Isto leva ao elemento marcante dessa propriedade romana, que nos interessa destacar desde o ponto de vista de nossa investigação: como se acede a esta posse, que pode vir ou não a ser regulada como propriedade? As formas de aquisição da propriedade são um problema particularmente sensível ao direito romano, como retoma Roberto Esposito (2005): há formas tipificadas de assunção da propriedade, mas todas podem ser resumidas ao instrumento da *força*. Também comenta assim Stirner (2004, p. 199): “De acordo com o direito romano, é certo, há que atentar em que *jus utendi et abutendi re sua, quatenus juris ratio patitur*<sup>53</sup>, isto é, trata-se de um direito exclusivo e ilimitado; mas a propriedade é determinada pela força. Aquilo sobre que tenho poder é meu”. De todas as formas de aquisição, há uma que subsume a todas as outras, e a toma a frente: a *ocupação*, como ideia da imposição de si sobre a coisa e sobre quaisquer obstáculos diante dela (mesmo – ou sobretudo – se estes forem os proprietários pregressos). Tal ordenamento se guia de tal pelo aspecto coercitivo que embaralha toda forma de ocupação com a receptividade “natural” da herança<sup>54</sup>:

Não é casual que o direito romano arcaico não conheça a figura da transferência de propriedade, que assumirá o nome de direito sucessório. A propriedade não pode ser derivada. É originária, porque atrás de si não há nada que não o ato violento de apropriação<sup>55</sup> (ESPOSITO, 2005, p. 44-45).

Vamos nos acercando daquela fórmula que encharca nossas páginas desde o princípio: a propriedade surge justo onde não está, e isto por uma força de apropriação. É

---

<sup>53</sup> “O direito de usar e abusar da nossa propriedade, até onde o permitir o princípio do direito”.

<sup>54</sup> Ainda que uma herança não seja de fato natural, como vimos com Engels, mas sim mais uma ficção deste longo livro de fábulas da propriedade.

<sup>55</sup> No original: “No es casual que el derecho romano arcaico no conozca la figura del traspaso de propiedad, que asumirá el nombre de derecho sucesorio. La propiedad no puede ser derivada. Es originaria, porque detrás de sí no tiene nada que no sea acto violento de apropiación”.

sempre originária: não cabe um exame retroativo pois ela interessa no momento em que existe, e atrás de si não há senão um corte, o momento da aquisição. A propriedade romana auxilia a entender que a força proprietária reside justamente na sua fragilidade: por ser tão fácil o extravio, o roubo, a expropriação, é que ela pode grassar, pois torna igualmente fácil se apropriar.

Vê-se uma ilustração desta mentalidade proprietária específica, nas suas ressonâncias, na pós-morte do Império, já no século XIII, em uma disputa entre a Ordem dos Franciscanos e a Cúria Romana relatada por Agamben (2007). Aqueles, em disputa contra a hierarquia eclesiástica, afirmavam a possibilidade de uma posse que não advém propriedade, encerrada no consumo, sob a categoria de *usus facti*, uso de fato. A instituição da igreja contra-ataca, e o Papa João XXII edita uma bula onde lemos uma espectralidade da propriedade romana e sua dinâmica de destruição e originalidade:

Não só isso: um simples uso de fato, distinto da propriedade, não existe naturalmente, não é, de modo algum, algo que se possa "ter". "O próprio ato do uso não existe naturalmente nem antes de o exercer, nem durante o tempo em que se exerce, nem sequer depois de tê-lo exercido. O consumo, mesmo no ato do seu exercício, sempre é já passado ou futuro e, como tal, não se pode dizer que exista naturalmente, mas apenas na memória ou na expectativa. Portanto, ele não pode ter sido a não ser no instante do seu desaparecimento" (AGAMBEN, 2007, p. 64).

Nestas linhas, quase beckettianas, o papa cioso pela manutenção da ordem faz soar, em um eco anacrônico, toda a aporia contida na ideia de *ex-apropriação*.

\*\*\*

A marcha histórica e suas idiossincrasias fez confirmar, ao mesmo tempo, o usufruto franciscano e a adversa bula papal: fez confirmar, também, a caducidade necessária da propriedade apontada pelos romanos. Não se deriva, se toma; e a deles mesmos foi tomada também. As ruínas do Império foram dando lugar ao período da Idade Média e sua muito singular organização da terra. A revolução da vez é a instituição dos feudos, com a cessão das terras reais a certos membros da elite que, por sua vez, liberavam a ocupação e a produção por parte de um grande séquito de trabalhadores. Segundo Daniel Bensaïd (2017, p. 23): “A indeterminação de certo tipo de propriedade, híbrida ou incerta, a meio caminho entre propriedade privada e propriedade comunal, correspondia às formas feudais de socialização da terra”.

Tal incerteza afirma Grossi, na sua profunda exploração do medievo, trata-se de uma bifurcação da ideia de *dominium*: e a propriedade cinde-se em *dominium directum*, referente ao senhor dono das terras, e em *dominium utile*, que é o direito de exploração da vassalagem, em contato direto com a propriedade fundiária. Essa divisão, bem como suas consequências, “[...] inserem-se no coração da ideia proprietária provocando obviamente a ruptura do antigo pertencer unitário e propondo uma renovada noção de pertencimento” (GROSSI, 2006, p. 51).

Vemos operar ainda a ideia da propriedade via uma ocupação: mas esta torna-se dupla, como ocupação da terra via um usufruto direto do vassalo, e também a ocupação pela força, política e institucional, do susserano. Os direitos são reduzidos, em comparação ao *dominium* romano: o vassalo não dispõe da terra ao seu bel prazer, sendo franquiada apenas uma exploração particular, mas, ao mesmo tempo, há uma alienação do senhor, que só possui o que possui na medida em que seu bem está distribuído e sendo possuído, também, por outrem. Este sistema de pesos e contrapesos da propriedade talvez seja o mais nuançado até aqui, no que incorpora as contradições da história proprietária e tenta fazê-las operar de modo prático.

Como a lê Grossi (2006, p. 66), também a tomamos como um caso metonímico do problema dos distintos tipos de propriedade a que viemos estudando:

A propriedade medieval é uma entidade complexa e composta, tanto que parece até mesmo indevido o uso daquele singular: tantos poderes autônomos e imediatos sobre a coisa, diversos em qualidade segundo as dimensões da coisa que os provocou e legitimou, cada um dos quais encarna um conteúdo proprietário, um domínio (o útil e o direto), e cujo feixe compreensivo reunido por acaso em um só sujeito pode fazer dele o titular da propriedade sobre a coisa. Fique bem claro que essa propriedade não é porém uma propriedade monolítica, a sua unidade é ocasional e precária, e cada fração leva em si a tensão a tornar-se autônoma e a força para realizar o desmembramento [...].

Tal precariedade não é apenas um “mas”, uma contrariedade colateral, mas constitutiva. Menos ligada ao um direito institucionalizado que suas contrapartes pregressas, a propriedade feudal repousa sobre acordos e convenções. Existe enquanto existe e brilha de modo mais intenso no seu desaparecimento, quando dá a ver o quão intrincada foi sua constituição, que trocou a apropriação pela força bruta por um sistema de ocupação mais laborioso (ainda que persistisse a violência, é claro, sob outras máscaras). Tão intrincada que cambaleou sobre a própria tensão – e que acabou por romper do lado mais fraco, como previsível: o lado dos vassalos e do usufruto.

\*\*\*

Na revolução subsequente, as armas não tinham nada dos gládios romanos ou dos equipamentos de guerra medievais: foram tão somente cercas. E foram, até hoje, o mais vitorioso dispositivo da propriedade.

O ocaso do feudalismo e as expulsões dos trabalhadores passam a ocorrer já a partir do Século XIII; e a eles se seguem imediatamente as políticas de cercamento das terras comuns, com seu ápice no Século XVI. É o nascimento da propriedade moderna, esta sim a que podemos chamar de privada, nos moldes como a conhecemos hoje (aquela também que Clastres acusava Engels de ler, com muita pressa, já nas tribos). Karl Marx (1996) recupera este movimento como a *acumulação primitiva do Capital*; e destaca como este nascimento do capitalismo passa por uma mudança na mentalidade proprietária, com a tomada completa das terras por meio de uma série de leis de cercamento, sobretudo na Grã-Bretanha.

O roubo assume a forma parlamentar que lhe dão as leis relativas ao cercamento das terras comuns, ou melhor, os decretos com que os senhores das terras se presenteiam com os bens que pertencem ao povo, tornando-os sua propriedade particular, decretos de expropriação do povo (MARX, 1996, p. 841).

Esta propriedade não tem mais a ver com exploração ou uso útil, mas com sua transformação em mercadoria: pode ser disposta pelo proprietário como queira, sendo até mesmo vendável ou hipotecável. Há um direito absolutamente exclusivo de uso, inédito até então; e autorregulatório também, na medida em que a propriedade passa a se proteger legalmente, cada vez mais alienada da própria condição material. Isso se lê com mais profundidade nos debates do jovem Marx, em artigos de 1842, a respeito das novas legislações na região da Renânia, na Alemanha (MARX, 2017). Nestes textos, escritos no calor das mudanças proprietárias, e agudamente reunidos em um volume chamado *Os despossuídos*, Marx se debruça sobre um aspecto singular da nova Lei Florestal: a proibição da apropriação de madeira em terrenos privados. Que fosse vedada o corte de árvores no terreno regulado como alheio, faria sentido dentro da lógica vigente; mas os debates legislativos avançam até sobre a tomada de madeira caída, com a imposição de duras sanções aos coletores. A ideia de propriedade natural volta, ao mesmo tempo, confirmada e abalada no seu núcleo: há uma existência imediata, natural e intransponível

do fato da posse, mas já não há mais coisas que naturalmente, livremente, se prestem à posse. Tudo é regulado, e a base de tal regulação é sua clareza: se esta terra é privada, tudo nela o é, e caberão todas as defesas para a insistência desta privatização. Como comenta Grossi (2006, p. 67): “o moderno da propriedade está todo no descobrimento da sua simplicidade.” Sua simplicidade e, claro, a encenação desta.

Chega-se assim à conclusão de que a nascente propriedade privada é absoluta, mas, ao mesmo tempo, só opera se for compreendida como recurso finito: a propriedade exclusiva de uns depende da privação de propriedade a outros. É a exposição desta lógica que leva Marx a resgatar a fúria de Proudhon, mas já problematizando sua denúncia de furto:

Se todo atentado contra a propriedade, sem qualquer distinção, sem determinação mais precisa, for considerado furto, não seria furto também toda propriedade privada? Por meio de minha propriedade privada não estou excluindo todo e qualquer terceiro dessa propriedade? Não estou, portanto, violando seu direito à propriedade? (MARX, 2017, p. 82).

Mesmo que perca o charme do slogan original, a elaboração de Marx escancara a sua contradição: à propriedade privada podemos chamar roubar roubo, sem que o próprio conceito de roubo não se depreenda de uma compreensão privatista das coisas? *O roubo é o gesto que valida a propriedade privada*; no caso dos ladrões de madeira caída, sua exploração foi exemplar ao poder vigente, no que ofereceu uma oportunidade de regular até o impensável.

\*\*\*

A partir destas notas escritas na margem da história, arriscamos uma síntese, em sintonia com o que viemos investigando até aqui: *a propriedade é inventada*. Seu surgimento não é natural e dado, como já alertava Clastres (2003): se desenvolve de diferentes modos, em diferentes contextos, permitindo diferentes registros de posse. Mas é inventada, laboriosamente inventada, como um sistema a dar conta desta tão estranha força que se constitui na própria dissolução.

É Alexandre Nodari (2007), em seu estudo sobre a lei antropofágica, que retoma o conceito de “invenção” em relação aos usos da propriedade; não apenas para dizer de um uso “criativo”, mas retomando a *inventio* como termo técnico jurídico, que diz do direito de aquisição de um objeto encontrado, sem dono prévio. O ato de tomar um *objet*



*trouv e*, literalmente, um *ready made*, para lembrarmos das apropria es de Duchamp. A *inventio* clássica, porém, como prevista já no direito romano<sup>56</sup>, não diria apenas de gestos artísticos vanguardistas; foi, inclusive, lembra Nodari (2007), o dispositivo utilizado pelas grandes navega es para clamar a conquista das terras do Novo Mundo, encontrado “vazio” (os indígenas, não sendo sujeitos jurídicos para as institui es europeias, não eram ninguém; e não sendo ninguém, como poderia ser donos de algo?). Assim, a inven o adquire toda a complexidade de sua etimologia: como tomada do despossuído, e como cria o: “Toda propriedade nasceria de uma ocupa o, uma ‘inven o’ primeira. A propriedade assim como a ‘história com data’, teriam, mito logicamente, sua origem na primeira posse, na nega o” (NODARI, 2007, p. 97).

Devemos insistir, então: a propriedade   inventada, pois surge onde não existia, e d  posse a si mesma de um terreno até então livre de tais marca es. *D  propriedade   propriedade*.

Tal jogo aporético nos leva de volta a Derrida, com quem podemos pensar a inven o a partir do ensaio *Psyche, inven o do outro*: ela sempre “[...] insere uma desordem na ordem pacífica das coisas, desrespeita as propriedades<sup>57</sup>” (2007, p. 1).

A inven o   uma primeira vez, necessariamente, a introdu o de uma primeira vez que   única e inédita. Mas tem, também, de ser repetível;   o que a caracteriza como coisa inventada, coisa no mundo, e não mero acontecimento extraordinário:

Além disso, apenas receberá seu estatuto de inven o na medida em que esta socializa o do inventado seja protegida por um sistema de conven es, que irá ao mesmo tempo garantir sua inscri o em uma história comum, seu pertencimento a uma cultura: a uma herança, um patrim nio, uma tradi o pedagógica, uma disciplina, uma cadeia geracional. A inven o começa por ser suscetível   repeti o, explora o, reinscri o<sup>58</sup> (DERRIDA, 2007, p. 6).

Ao discorrer sobre alguns modos destas reinscri es, a dada altura do texto Derrida reflete sobre a transforma o do ato inventivo em aquisi o de posse. Para isto,

---

<sup>56</sup> Esse direito relaciona-se ao conceito de *res nullius*: a coisa sem dono. Conceito que não decai com o Império, como boa parte do Direito romano. A questão da possibilidade de propriedade sobre elementos despossuídos e/ou abandonados   prevista até hoje. O antigo Código Civil Brasileiro, de 1916, por exemplo, guardava a “Inven o” como forma de aquisi o proprietária. A nova legisla o, de 2002, troca o termo por “Descoberta”, e prevê ainda outras formas símiles, como o “Usucapião” e a “Ocupa o”.

<sup>57</sup> No original: “[...] it inserts a disorder into the peaceful ordering of things, it disregards the proprieties”.

<sup>58</sup> No original: “It will only receive its status of invention, furthermore, to the extent that this socialization of the invented this is protected by a system of conventions that will at the same time ensure its inscription in a common history, its belonging to a culture: to a heritage, a patrimony, a pedagogical tradition, a discipline, a chain of generations. Invention begins by being susceptible to repetition, exploitation, reinscription”.

retoma a ocorrência da Convenção de Paris, em 1883, o primeiro grande marco regulatório dos direitos de propriedade industrial. É, também, o primeiro acordo institucional a versar sobre direitos de propriedade intelectual, importando as cercas das terras para as ideias. Em referência a tais normas, o filósofo dobra-as sobre si próprias, e aponta o caminho que viemos seguindo: “Seus mecanismos jurídicos são, eles mesmos, invenções, convenções instituídas por atos performativos<sup>59</sup>” (DERRIDA, 2007, p. 43).

São tais performances que garantem a existência da invenção (das invenções, diríamos: das criações, a partir de então protegidas legalmente; e da invenção desta própria proteção institucional), como primeira vez, mas, sobretudo em sua *replicabilidade*. É por uma força de jurisdição – força de lei, lembremos a expressão derridiana aludida no capítulo anterior – que a posse se institui para além do uso comunal e útil, e por ela também que esta propriedade da propriedade se inscreve no circuito da herança, atravessando os tempos até hoje, engessando-se até como Direito Humano básico. É uma força performativa: linguageira. No que coincidem as legislações sobre as distintas propriedades, seja na pena dos senadores romanos ou nos livros dos constituintes da Prússia moderna? Foram tábuas de inscrição, atos de escritura a repetir e explorar a invenção proprietária.

Assim, voltamos a encarar frontalmente outra legislação, aquela da qual partimos. Este exame de um conceito amplo de propriedade leva a refletir sobre as relações de linguagem que repousam aí. São duas, sobretudo, que devemos distinguir e explorar, de modo a compreender a possibilidade da formulação: *a linguagem não pertence – e daí a apropriação*. A primeira relação é aquela já aludida por Derrida na referência à Conferência de Paris: se esta história selvagem da propriedade tem como objeto-modelo a terra e suas explorações, o conceito é amplo o bastante para logo dominar também o campo do simbólico. Como se organizou um pensamento sobre a propriedade *intelectual*? Como regulou-se essa invenção colateral, dos termos de posse sobre as ideias e sobre a língua que as articula? Já a segunda, paralela a esta, diz respeito ao papel da língua na manutenção dessas propriedades. Absorvida pelos regimes de posse, a linguagem deixa de ser mero objeto, para ser sua condição. Como isso se expressa no seu exercício?

#### **4.2 Do inventário: reinscrições da propriedade na e da linguagem**

---

<sup>59</sup> No original: “*Its juridical mechanisms are themselves inventions, conventions instituted by performative acts*”.

A Convenção de Paris aludida por Derrida foi senão a inscrição, na tábua da lei, de uma tendência da propriedade já recuperável em seus primeiros desenvolvimentos contemporâneos: a extensão de suas cercas, sua transposição das posses materiais para as simbólicas.

É Roger Chartier (2012), em suas investigações sobre a função-autor descrita por Foucault, quem nos apresenta uma síntese do surgimento do direito autoral. Ele dataria de 1709, emergindo na Inglaterra com o chamado Estatuto da Rainha Ana. Essa legislação propunha uma revolução aos modos tradicionais de organização da economia livresca: até ali, a publicação e difusão de textos eram reguladas por um sistema de privilégios concedidos pela Coroa, arbitrariamente. O Estatuto passou a permitir que qualquer cidadão registrasse seu direito sobre sua obra, estabelecendo também um tempo de duração a ele (14 anos, dobráveis em caso de sobrevivência do registrante). Mas não era essa uma utópica democratização do mercado, ao contrário do que se pode imaginar: o comércio valeu-se do dispositivo do Estatuto que permitia a transmissão desses direitos aos editores. Assim criava-se, extra-oficialmente, a ideia de um *direito do autor*, inalienável daquele que produziu o texto, e se não perpétuo em termos legais, infinito no aspecto “criativo”. Deste modo, os editores ganhavam um inédito poder de negociação: o autor se tornava o proprietário de seu escrito, tendo registrado as obras em seu nome, mas, ao assinar com uma companhia de edição, esta se tornava guardiã daquela propriedade, que não poderia mais ser mercantilizada por outros livreiros.

Tal golpe, que é mesmo a instituição do *copyright* como hoje o conhecemos (o *direito de cópia*), acaba também por criar dois sentidos de propriedade, cindida em termos distintos: a *property*, aspecto legal e econômico da propriedade (que estabelece um *direito patrimonial*); e a *propriety*, reivindicação de um controle do aspecto ético e ideológico dos textos, resguardando as reproduções de modo a controlar os sentidos “corretos” (aspecto da criação de um *direito moral*).

Como coloca Chartier (2012, p. 43-44), essas distintas posses plasmam-se num só conceito de *propriedade intelectual*:

Ao mesmo tempo, para defender seu direito tradicional, os livreiros impressores de Londres tiveram de inventar a propriedade literária, ou seja, inventar ou fazer com que seus advogados inventassem [...] o princípio segundo o qual o autor de um texto é seu proprietário perpétuo e tem sobre a posse imprescritível de modo que, a partir do momento em que esse texto fosse cedido a outro, por exemplo a um livreiro da

Comunidade, o autor transmitia com o texto esta imprescritibilidade e esta perpetuidade.

A noção dessa propriedade semiótica – fundada em pendengas comerciais, mas antenada às discussões sobre o direito natural e sobre conceitos estéticos, como o de originalidade, que se estabeleciam à época – rapidamente é incorporada não apenas pelas casas livresiras, mas pela sociedade como um todo, tornando-se elemento central à criação da figura do autor como senhor de seus signos. O direito autoral – e a “função autor” que dele se depreende; e não o *inverso*– opera assim como uma espécie de princípio econômico diante da potencial proliferação dos sentidos da escritura. Pela força da *property*, funciona como garantidor da *propriety*.

\*\*\*

Do outro lado do Canal da Mancha, ao mesmo tempo, também se urdia esta *propriety* do cultural, nas chamadas discussões sobre o *droit d’auteur*, o direito do autor. Em 1763, com o cenário intelectual movimentado pelas primeiras repercussões do inédito *copyright* inglês<sup>60</sup>, Denis Diderot se vê compelido a compor sua *Carta sobre o comércio de livros* (2002). O manifesto é endereçado a Antoine Gabriel de Sartine, então Diretor do Comércio de Livros da França, bem como chefe-geral da polícia parisiense (e o acúmulo deste cargos acaba por nos dizer tanto de certa concepção de cultura corrente), e clama pela instituição de um direito de propriedade dos autores sobre seus textos. O argumento do filósofo elabora sobre a necessidade de demarcar e regulamentar o papel do escritor no crescente mercado de obras; e o faz equivalendo as letras às terras. Ou, mais: tomando as letras como uma propriedade tão mais intrinsecamente própria, pois de todo inalienável de seu possuidor:

Com efeito, que bem pode um homem possuir se uma obra do espírito, fruto único de sua educação, de seus estudos, de suas noites insones, de seu tempo, de suas pesquisas, de suas observações: se as mais belas horas, os melhores momentos de sua vida; se seus próprios pensamentos, os sentimentos de seu coração, sua porção mais preciosa, aquela que nunca morre, que o imortaliza, não lhe pertencer? Como comparar o homem, a própria substância do homem, sua alma, e o campo, a pastagem, a árvore ou a vinha que a natureza ofereceu no início igualmente a todos, de que o indivíduo só pôde apoderar-se pela

---

<sup>60</sup> E, também, período de adensamento do caldo de cultura que irá ferver na Revolução, não à toa apontada de Marx (1996) a Grossi (2006) como oficiante do aburguesamento do conceito de propriedade, vertido à posse individual e alienada de suas condições materiais.

cultura, o primeiro meio legítimo de posse? Quem teria mais direito de dispor de sua coisa pelo dom ou pela venda do que o autor? (DIDEROT, 2002, p. 67-68).

Há aí esta ideia de uma relação quase mística entre a linguagem e seu inscriptor, central as noções de autoria e pertença que viemos demonstrando em desconstrução no desenrolar da tese. O nascimento da autoria é o nascimento deste direito de autor, no que compreende a escritura como o trabalho de um “espírito”, materializado e exposto ao mundo sob a pena e, sobretudo, sob o nome de um sujeito individualizado. (Ao mesmo tempo, há nesta ideia de que a obra “nunca morre”, sobrevivendo ao autor, já uma antevisão de um descolamento da comunicação de seu “emissor”, e de sua forçosa herança por outrem. Que Diderot ainda assim tente clamar uma necessidade de posse sobre essas “mensagens”, apenas acentua a percepção de fugacidade dos signos, indomáveis).

Porém, além disso, é necessário determo-nos na conclusão de que as letras são o *instrumento de tomada de posse das outras propriedades*. Não há propriedade anterior à cultura, ao exercício da cultura; não era disto mesmo que tratava Marx (2006), ao entender as invenções do direito florestal como formas de atribuir posse, pela letra da lei, àquilo que jamais se poderia imaginar possuído? Contrariando as teorias correntes, ao comentar que os produtos do mundo foram apoderados por força e engenho, Diderot reforça uma negativa da propriedade natural; mas não o faz com iconoclastia de um Proudhon, e sim em prol dos direitos de posse. Para ele, a propriedade apenas não é natural porque precisa ser *mediada*, e o lugar privilegiado dessa mediação é a linguagem. A propriedade precisa ser *comunicada*, digamos – mas, lembrando das incursões de Derrida pelo conceito, a comunicação não é tão somente mediação, mas escrita, inscrição no real.

\*\*\*

Uma leitura emblemática desta operação de grafia da posse pelas cunhas da língua localiza-se em uma cena ancestral às duas histórias: tanto a da propriedade individual, quanto da reflexão sobre a linguagem. Nos estudos de Barthes (2002) sobre a retórica, ele localiza sua insurgência no século X a.c., como um subproduto da tirania: por esta época, a comuna siciliana de Siracusa foi dominada pelos ditadores Géron e Hiéron, que promoveram uma agressiva política de repovoamento, com levas de deportações e migrações forçadas, em paralelo a transferências de títulos e desapropriações de terrenos

e construções. Quando depostos, seu legado foi uma terra embaralhada: era impossível saber a quem pertencia cada imóvel ou plantação, cada um dos bens a serem restituídos. O novo Estado, sem saber o que fazer, passou a constituir grandes julgamentos públicos de forma a conduzir os processos de reparação. Neles, era necessário ser eloquente, convencer pela palavra de seus direitos: criando-se assim a necessidade de formalização de um pensamento sobre a articulação expressiva da linguagem. Dinâmica resumida na sentença de origem: “A Retórica (como metalinguagem) *nasceu do processo de propriedade*” (BARTHES, 2002, p. 9, grifo nosso).

E, de mesmo modo, a propriedade nasce do processo retórico. A linguagem vem a seu socorro, para materializar aquele direito fantasmático, fazê-lo encarnar. Daí, reforçamos, não se apresenta aí mera mediação ou representação do *ter*. Em uma passagem mais detida sobre tal relação, Barthes (2002, p. 10) destaca tal caráter:

É saboroso verificar que a arte da palavra está originariamente ligada a uma reivindicação de propriedade, como se a linguagem, como objeto de uma transformação, condição de uma prática, se tivesse determinado não a partir de uma sutil mediação ideológica (como pôde acontecer com tantas formas de arte), mas a partir da socialidade mais nua e crua, afirmada na brutalidade fundamental, a da posse da terra: começou-se – entre nós – a refletir sobre a linguagem para defender seus próprios bens. É no nível do conflito social que nasceu um primeiro esboço teórico da *palavra fingida* (BARTHES, 2002, p. 10).

A arte da palavra se condiciona a uma demanda proprietária, na mesma medida em que a arte do possuir se opera por um engenho de língua. Lemos aí também como é uma política do conflito que regula ambas as coisas, em alusões às primeiras invenções dessa história. É pela coerção, plasmada em uma prática “nua e crua”, que se pode adquirir o direito de posse; nem derivado nem herdado, mas batalhado. Falado.

A história do performativo, como contada por Agamben (2011), segue linhas próximas. Também com interesse na Retórica, mas a ultrapassando para arqueologizar formas ainda mais institucionalizadas da palavra, nos âmbitos jurídicos e religiosos, o filósofo reflete sobre as formas do *juramento* e da *promessa* como elementos de “verificação” do mundo: se o nexos entre os objetos e as palavras revela-se frágil, incerto (ouvimos aí os ecos da diferença), a descoberta de uma força de aplicação, mesmo de criação, da linguagem sobre o mundo abre todo um novo campo de possibilidades de controle das coisas. Nessa relação autorreferencial, cujo modelo não é mais o de uma verdade verificável, o conceito de posse se aproxima daquele lida por Agamben (2007) na disputa entre os franciscanos e o Vaticano: ela existe no instante de seu próprio uso, e

consome-se no mesmo momento. Não pode, então, ser parcial, ser um “direito do uso de fato”, na medida em que é sempre integral. Leiamos, no que Agamben (2011, p. 74) alia isto ao estudo do juramento:

Não é por efeito de um poder sagrado que os esposos, ao pronunciarem o seu sim frente ao oficial civil, resultam efetivamente unidos em matrimônio; nem é por magia que a estipulação verbal de um ato de compra e venda transfere imediatamente a propriedade de um bem móvel. O *uti lingua nuncupassit, ita ius esto* não é uma fórmula mágico-sacral, mas é, antes, a expressão performativa do *nomen capere* que o direito conservou no seu centro, extraindo-a da experiência original do ato de palavra que ocorre no juramento.

\*\*\*

A força que o uso da linguagem possui ao clamar propriedades é capaz de gerar distintos sistemas de posse. O vemos em um caso bastante singular de inscrição e disputa de direitos: as disputas sobre uma obra de Terry Yumbulul, relatadas pela antropóloga Marilyn Strathern (2006), em um de seus ensaios sobre o recrudescimento do conceito de propriedade sobre o campo da cultura.

Yumbulul, um artesão da etnia Warimiri, registrou junto a uma agência estatal de arte aborígine uma série de obras. Em 1991, o Banco Central da Austrália lançou notas comemorativas e, em uma delas, estampou uma imagem de *Morning Star*, uma das esculturas de Yumbulul – que, ato imediato, abriu uma ação contra a instituição, pelo uso indevido da imagem. Para o Banco, todos os direitos de propriedade haviam sido respeitados, com o licenciamento legal dos direitos intermediado pela agência; além do mais, o artista estava recebendo *royalties* pela impressão. Para Yumbulul e sua tribo, porém, o uso monetário da escultura – um totem funerário típico de seu povo – apresentava um desrespeito às tradições (uma *dessacralização*). Contra o argumento do banco, afirmou não ter direito de posse sobre a obra, tendo em vista ela ser produto de séculos de ritos e costumes ancestrais.

Seu caso foi rejeitado pelas cortes australianas, que validaram seu *copyright* enquanto autor. A força da lei proprietária se fez valer por aquele gesto inicial, inocente ou ignorante, de clamar alguma, qualquer, posse sobre o totem. A licença inicial, como gesto performativo, grafou-se – e nem mesmo uma posterior performance de negação foi capaz de suspendê-la, por já estar de todo inserida no sistema discursivo da propriedade.

Segundo Strathern (2006, p. 452): “O *copyright* foi designado ao artista como o originador da obra (ele, e não outro, a esculpiu), sem levar em conta nenhuma ideia mais ampla de contribuição intelectual<sup>61</sup>”. O avanço do *copyright* e do *droit d’auteur*, com o engenho das leis kafkianas, confirma a premissa de Diderot ao mesmo tempo que a subverte: passa a importar menos uma nobre essência da posse, o “trabalho do espírito” despendido na criação, do que a simples assunção simbólica da artesanaria. Ainda, com Strathern, vemos como o caso demonstra uma reconfiguração dos direitos de propriedade quando eles passam a assombrar o campo do cultural: “Assim, a circulação de ‘direitos’ sobre intangíveis (conhecimento, mágica) é muitas vezes atrelada a ‘direitos’ sobre performances (troca, ritual). [...] A ‘posse’, nestas circunstâncias, não é simples” (STRATHERN, 2006, p. 453).

Questionarmos se Yumbulul seria mesmo o “dono” de sua escultura revela-se tão inútil quanto perguntar se é Cervantes ou Menard o autor do Quixote. O problema em jogo parece ser as recirculações das obras e como estas acionam elementos de comunicabilidade da propriedade; elementos distintos, acionados de modo distinto a cada iteração. Por aí, Strathern (2006) entende o artista que, sem sucesso, tenta desapropriar a si mesmo como exemplar a um rompimento da concepção simplista e unitária de *copyright*<sup>62</sup>: há nas relações do escultor com o totem muito mais do que a representação de um trabalho subjetivo, “criativo”. Este não é senão a expressão da experiência estética e cosmológica de séculos de seu povo; mas opera aí também uma noção latente de produção artística que deve ser inscrita no circuito de licenciamentos e atribuições, com todas as suas chancelas, para que possa existir enquanto mais que um objeto cotidiano. A posse não seria nem pública, nem privada – ao passo que o é, ambas, aos mesmo tempo. Isto acabaria por desaguar em uma reversão do direito:

Uma pintura executada em referência a imagens ancestrais contém suas próprias condições de reprodução: o desenho mesmo indica quem tem o direito de pintá-lo. *Deste modo, o artista pertence à pintura e não a pintura ao artista*<sup>63</sup> (STRATHERN, 2006, p. 452, grifo nosso).

---

<sup>61</sup> No original: “*Copyright was allocated to the artist as the originator of the work (he and no other carved it), without invoking any stronger sense of intellectual input*”.

<sup>62</sup> Há, claro, o dado essencial de que Yumbulul e os Wariri não partilham do mesmo sistema de crenças com o qual o Ocidente moldou o sistema de propriedade. Essa intromissão de um “pensamento estrangeiro” na concepção desses direitos, tão reificados, é um potente experimento de crítica. Esse movimento lembramos, também, da interlocução Clastres-Engels.

<sup>63</sup> No original: “*A painting executed in reference to ancestral images contains its own conditions of reproduction: the design itself indexes who has the right to paint it. In this manner, artist belongs to painting rather than painting to artist*”.



Aí na volta do ciclo, de novo o problema de pertença entre o sujeito e o signo. Substituamos “pintura” por “linguagem” na sentença, e retornamos ao centro (fantasmático) de nosso debate. Quais são as condições existentes na linguagem em questão que condicionam a performance possível? Performar a posse da língua não é possível, tão somente, por esta performance estar já codificada, prevista? E aí, quem pertence a quem?

Ainda: se a linguagem, “a palavra fingida”, torna-se instrumento precioso para a demarcação proprietária, é forçoso perguntar se ela é, então, a propriedade primeira, a verdadeiramente natural. É como parecia crer Diderot ou, ainda, os primeiros retóricos descritos por Barthes, que apelam às disputas verbais por acreditarem ter na palavra sua última posse restante.

\*\*\*

Da propriedade *via* linguagem voltamos ao problema da propriedade *da* linguagem, já tantas vezes negada – é, afinal, nosso ponto de partida. Das mortes de autor às apropriações não-criativas, vimos, há esta já assumida e normalizada liberdade citacional; afinal, a língua seria campo livre. Que tal paisagem seja menos límpida que o pressuposto, com cantos assombrados e vincada de assinaturas e contra-assinaturas, são também pistas já lidas. Haveria, nos debates deste pensamento difuso sobre a “apropriabilidade” elementos para pensarmos esta inversão proprietária: a linguagem não pertence ao sujeito, mas o sujeito pertence à linguagem?

De certo modo, menos explícito, é o que especulavam já as mortes e funcionalizações autorais de Barthes e Foucault: para o primeiro, o texto não é senão intertexto, uma rede ao mesmo tempo infinita e infinitesimal, que vem a conjugar-se no sujeito-leitor, ele apenas um ponto outro nesta trama de citações; já o segundo, ao entender o nome próprio do “autor” senão como uma regulação, estética ou política, aponta o sujeito como produzido por uma escrituração que lhe é alheia.

De um ponto de vista das teorias da linguística, porém, vemos ainda mais elementos a torcer as cercas, reposicioná-las. A ver: quando Jakobson afirma, categórico, que “a propriedade privada, no domínio da linguagem, não existe: tudo é socializado” (2007, p. 23), é no contexto de um debate sobre o *idioleto*, a possibilidade da linguagem particular de um único indivíduo. Possibilidade impossível, crava o linguista, ao apontar a necessidade da mensagem em ser alterdirigida, endereçada a outro alguém que a

decodificaria, completaria seu sentido. Se alguém clama um direito exclusivo de posse sobre determinado corpo de signos, tira vantagem apenas de sua própria avareza; o efeito do gesto é nulo, na medida em que a posse só faria sentido no momento em que interage com o mundo. O sujeito só existe como *função da linguagem*, que “pertence” a esse processo comunicativo.

De um ponto de vista distinto dentro da filosofia da língua, Ludwig Wittgenstein também dedica reflexão a tal tema. O conhecido “argumento da linguagem privada” ocupa diversos parágrafos de suas *Investigações filosóficas* (WITTGENSTEIN, 1999), e reflete sobre a possibilidade de um “domínio íntimo da experiência” ser articulado em uma linguagem particular, de formulação e conhecimento exclusivos ao indivíduo em questão. Como especula uma teoria da significação como um jogo relacional, de uso, com as palavras, Wittgenstein acaba por negar a aventada hipótese: “As palavras dessa linguagem devem referir-se àquilo que apenas o falante pode saber; às suas sensações imediatas, privadas. Um outro, pois, não pode compreender esta linguagem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 98). Mesmo se forçar em existir, uma linguagem assim privada careceria de valor cognitivo, por não se valer das regras linguísticas e semânticas estabelecida intersubjetivamente (e, dentro da visada da filosofia da linguagem, por não produzir proposições verificáveis).

Vemos que daí até Jakobson, ambos dirigem seus estudos no sentido de demonstrar uma necessidade de partilha, de troca na comunicabilidade dos textos. Considerando os sujeitos e suas interações produtos da linguagem, de seus códigos e jogos, conclui-se que a transposição das fronteiras da posse para a linguagem é uma tradução mais inexata que as legislações poderiam querer. Mas a visão de ambos é, como vimos a partir da história da *violência da ocupação*, no mínimo ingênua: Jakobson e Wittgenstein, ao tomarem por tão óbvia a *publicidade da linguagem* erguem cercas outra, que não levam em conta que essa comunicação está sempre em disputa, mesmo que na sua “essência” permanecesse como reserva de socialização pura. Mas, com os aspectos diferenciais da linguagem que vimos com Derrida, falar em essência é erro de cálculo, já que a cada iteração a escritura distancia-se cada vez mais desse núcleo, dessa reserva idílica. O sujeito ser função da linguagem não é uma conclusão *feliz*: é colocar-se a perigo.

Se o próprio nasceria de uma *invasão*, uma violenta ocupação, isso leva a uma questão para esse pensamento da “linguagem pública”: escrever com uma palavra invadida – pois toda o é, na medida em que não há palavra originária – é tomá-la ou ser tomado pelas suas marcações?

\*\*\*

Isto ajuda a entender como mesmo as mais arraigadas tentativas de retomar um estatuto de propriedade individual dependem de uma “comunicação” – aí tanto no sentido de inscrever, quanto de tornar comum – da situação. Vejamos: uma infração de propriedade intelectual só existe na medida em que é *denunciada*. As cercas do simbólico são, como ele, imateriais, e seu trespasse não é imediatamente visível; o contrabando se dá de outras maneiras, não de todo detectáveis aos olhos da lei. A própria ideia de *plágio* como tipificação criminal do ato de apropriação existe tão somente na medida em que é reconhecida por um queixoso, um afirmado ex-apropriado. Lemos isto sobretudo com Marilyn Randall (2001), em seus estudos sobre a “pragmática do plágio”.

Porém, é Randall também que demonstra uma disjunção essencial mesmo aí, no mais claro e direto registro de propriedade intelectual. Sua pesquisa retoma o significado primeiro do termo “plágio”, advindo do latim *plagium*: a designação do crime de roubo, sequestro, de um filho ou de um escravo (RANDALL, 2001, p. 61).

Porém, a designação revelaria sua própria contradição, ao nomear como um crime o roubo de *algo que não se pertence, que não possui valor de propriedade*: outra pessoa. A manutenção do termo “plágio” no contemporâneo, quando a ideia de posse de outro ser humano é (ou deveria ser) reprovada, acaba por trair o objetivo de demarcar negativamente o gesto de apropriação.

Dois valores distintos acabam acionado pelo jogo da palavra “plágio” e o incômodo com sua significação inicial: primeiro, a ideia de que a linguagem, equiparada a um filho ou escravo, não pode ser registrada como posse, permanecendo um bem comum e de circulação contínua; por outro lado, se não há possibilidade de “roubo”, não há limites de uso para esse bem, e isto acaba por redundar em tentativas indiscriminadas de apropriação. Para Randall (2001, p. 67), esse conflito resulta em uma também bífida conclusão: “A linguagem é infinitamente apropriável, o ‘domínio público’ por excelência, mas uma linguagem, assim que apropriada, tornar-se ‘discurso’, que é, de algum modo, carimbado com a personalidade de seu produtor ou autor<sup>64</sup>”.

---

<sup>64</sup> No original: “*Language is infinitely appropriable, the ‘public domain’ par excellence, but language once appropriated becomes ‘discourse,’ which is somehow stamped with the personality of its producer or author*”.

\*\*\*

De volta à noção específica de *ex-apropriação* da linguagem, a cujas proximidades estas especulações nos retornam: é ela que espelha esta história de revoluções e contrarrevoluções do *possuir*. Pois, ao que nos parece, ela auxilia a entender a propriedade para além do jogo de soma zero a que a “concepção burguesa” a submeteu: a ideia de que a posse de algo implica da despossessão de seu antigo proprietário. Este conceito é como o roubo de uma *property*: a invasão de uma terra desaloja seus antigos ocupantes, e passa a posse aos invasores; o furto de um objeto o retira de certas mãos e o leva a outras. Mas a tomada de uma *propriety*, como nos casos de *ex-apropriação* a que viemos aludindo, não implica nesta passagem de mãos: duplica os títulos.

Já no *Grundrisse*, ao discutir a apropriação de bens naturais por meio do trabalho como condição da produção econômica e social, Marx (2011) rejeitava a noção de que a apropriação incorreria necessariamente no tipo privado e exclusivista de propriedade, justamente para criticar a posse-enquanto-escassez:

Nesse sentido, é uma tautologia afirmar que propriedade (apropriação) é uma condição da produção. É risível, entretanto, dar um salto daí para uma forma determinada de propriedade, por exemplo, para a propriedade privada. (O que, além disso, presumiria da mesma maneira uma forma antitética, a não propriedade, como condição). A história mostra, pelo contrário, a propriedade comunal (por exemplo, entre os hindus, os eslavos, os antigos celtas etc.) como a forma original, uma forma que cumpre por um longo período um papel significativo sob a figura de propriedade comunal. [...] Mas dizer que a produção e, por conseguinte, a sociedade são impossíveis onde não existe qualquer forma [de] propriedade é uma tautologia. Uma apropriação que não se apropria de nada é uma *contradictio in subjecto* (MARX, 2011, P. 43).

Mas se nem toda apropriação implica em privatizar uma posse (ainda que precise apropriar *algo*, seja lá em qual regime proprietário), *toda propriedade necessita surgir de uma apropriação*, gesto de contorno de sua antinatureza. Essa conclusão de Marx espelha os modos como o jogo de bifurcação das posses na *ex-apropriação* remete novamente a uma ideia de *invenção*. E em outra brincadeira investigativa, a da etimologia, vemos que “invenção” se desdobra do latim *invenire*, palavra para *achado* – e que vai também ao grego, como *inventio*, uma das fases da retórica, aquela da *descoberta dos argumentos* (BARTHES, 2002). Isso relaciona-se ao demonstrado na seção anterior, da propriedade como categoria não-essencial, imposta no gesto de autoatribuição sobre matéria achada, *objet trouvé*. Mas não apenas objeto, vê-se, mas mesmo *sujeito inventando*

(autor/proprietário?): "Ao poder da palavra final corresponde um nada de palavra original; *o homem não pode falar sem ser parido por sua palavra*, e para esse parto há uma *techné* particular, a *inventio*" (BARTHES, 2002, p. 51, grifos nossos).

Se seguirmos por este jogo de terminologia na investigação da propriedade da linguagem e da linguagem da propriedade, nos vemos tentados a brincar com um quase-conceito de *inventário*: o termo que designa tanto uma listagem qualquer de arquivo, quanto o tipo de escritura legal que detalhe as posses de um sujeito e designa seus direitos de sucessão. O gesto de ex-apropriação seria, nesta perspectiva, uma forma de *intromissão neste inventário*, sendo aquilo que o bagunça, o desorganiza, confunde as ordens proprietárias que ali haviam se acomodado. Mas é, também, nesta força, a confirmação de sua existência e sua "utilidade": o inventário, como a invenção descrita por Derrida, precisa a todo momento se reinscrever, remarcar. Sua função é, afinal, também a de gerar atribuições: gerir heranças, fazer incorporar os espectros.

Isso pois toda herança é uma apropriação: não apenas porque reencaminha uma posse, mas pois ela própria se *apropria de seus signatários*, construindo a sua própria cadeia de sucessões – as marcas que sustentarão aquela propriedade *inicial*. Por isso herdar nunca é apenas um caso de receber; é entender, até mesmo escolher, o que se recebe, e como o receber. Podemos ler o embricamento de tais questões em uma citação de *Espectros de Marx* (DERRIDA, 1994, p. 33):

Uma herança não se junta nunca, ela não é jamais uma consigo mesma. Sua unidade presumida, se existe, não pode consistir senão na *injunção de reafirmar escolhendo*. É preciso quer dizer é preciso filtrar, peneirar, criticar, é preciso escolher entre vários possíveis que habitam uma mesma injunção. E habitam-na de modo contraditório, em torno de um segredo. Se a legibilidade de um legado fosse dada, natural, transparente, unívoca, se ela não pedisse e não desafiasse ao mesmo tempo a interpretação, não se teria nunca o que herdar [...] A injunção (*escolhe e decide no que herdadas, dirá ela sempre*) não pode ser uma a não ser dividindo-se, rasgando-se, diferendo de si mesma, *falando a cada vez diversas vezes - e com diversas vozes* (DERRIDA, 1994, p. 33, grifos nossos).

Se a propriedade fosse algo natural, o próprio conceito de herança se esfacelaria, lemos aí. É justo a sua *impossibilidade* que engendra um sistema de transmissões e validações. Escolher herdar algo, e escolher que partes desse algo, é afirmar a existência da herança e do bem que ela representa – que ela propriamente *cria*. Por isso toda apropriação tem um *gosto* pela seleção. Para decifrar a criptografia dessa propriedade, o apropriador contrapõe sua própria grafia – e esta, em seu caráter documental, escritural,

que serve também para aludir ao outro sentido do inventário: definir os direitos de sucessão. A “atribuição errônea” – para retomarmos os termos pelos quais Borges (2007, p. 44) refere à poética de Menard – da ex-apropriação é uma forma de desarrumar essa ordem de distribuição.

\*\*\*

Assombrado pela conspiração no caso que investiga, o detetive anota febril, por sobre os papéis que acumulou até aqui, a seguinte sentença: *a apropriação inventaria a propriedade.*

Inventaria, no primeiro sentido, como o gesto de um escrivão cioso: identifica e lista patrimônios alheios, descreve sua acumulação e descobre sua genealogia.

Inventaria, já em outra chave, como um verbo conjugado no futuro do pretérito (o tempo por excelência dos fantasmas): inventa, cria a propriedade, dá corpo a esse liame que une um sujeito a um texto.

Com base nessa história, e organizando tais conclusões, podemos extrapolar as brincadeira de linguagem na produção de uma inferência geral sobre as relações observadas até aqui observadas: *toda propriedade constrói-se a partir de um inventário de propriedades progressas – e o gesto que fecha esse conjunto como uma nova posse é o ato de ex-apropriação.*

Que atos são esses? Como – e onde – podemos lê-los? O que essas leituras nos revelam sobre os fantasmas que nos perseguiram até aqui? Anotando tais questões em seu já transbordante bloco de notas, o investigador vai a campo.

**II**  
**FANTASMAS**

## 5 ENTREATO METODOLÓGICO: modos de ler as apropriações assombradas

Evidência:

“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 colonialista**”.

Entre sombras e becos, nosso investigador agora volta à cena dos crimes. É à história daquele assassinato original, nosso ponto de partida, que retornamos (pois o próprio assassinato nunca deixou de ocorrer).

Contamos, afinal, a “história dos motivos do crime”, o processo de legislação da lei de não-pertença e o espectro de impropriedade que ela projeta por sobre a escrita. A partir dela, pode-se concluir já que a força que movimenta a apropriação contemporânea tem a ver com seus esforços de ocultar a manipulação de propriedade que realiza (e que, paradoxalmente, reafirma, ainda que o esconda sob um programa de “não originalidade”).

Esse imperativo da posse subsiste por meio da ação do apropriar; e esta pode configurar os modos de lidar com a herança de distintas maneiras. Subsiste, ou devemos dizer: *assombra*. A cena do crime é, ela mesma, uma casa assombrada, a casa assombrada dos *textos*. Agora é com os *fantasmas* que nosso detetive tem de se ver, entendendo não apenas como eles ressurgem na ação dos textos copistas, mas como essa sua reaparição reorganiza a operação da posse.

\*\*\*

Se realizamos já em nossa Introdução uma descrição mais exaustiva dos nossos pressupostos metodológicos, de seu ponto de vista conceitual e mesmo epistêmico, organizando uma perspectiva para a leitura dos corpos de textos e fenômenos com os quais nos confrontamos, aqui cabe uma passagem breve para indicar sua operacionalização diante de *objetos específicos da apropriação*, alguns casos empíricos que dão a ver algumas conclusões sobre esse problema dos fantasmas da propriedade.

Quais são esses, e por que eles? Diferente dos suspeitos teóricos daquele primeiro painel de testemunhas que descrevemos, aqui os investigados são aqueles que tem as mãos concretamente sujas, de sangue ou tinta. Dentre a pesquisa mais ampla realizada sobre o estatuto da apropriação contemporâneo, selecionamos alguns casos específicos



no qual essa operação de assassinato autoral entra em paroxismo, dando a ver não só seu alcance bem como seu limite, fazendo fundir o pleno funcionamento dos inventários.

Serão eles, como já identificado em nossa Introdução: as apropriações de Jorge Luis Borges por Pablo Katchadjian e Agustín Fernández Mallo, escritores que produziram livros a partir de obras específicas do autor argentino, modulando seu próprio procedimento (não) criativo – mas que, não obstante a essa inspiração, foram processados pelo espólio de Borges, levantando debates sobre quem tem direito a copiar quem ou o quê. Essa discussão ecoa ainda no segundo caso que estudaremos: a leitura de Kenneth Goldsmith do poema *O corpo de Michael Brown*, quando os preceitos de liberdade da Escrita Não Criativa são confrontadas com a materialidade concreta de seu objeto de roubo: o relatório necrológico de um jovem negro morto pela polícia, que se vê assinado por um escritor conceitual branco. Por fim, discutiremos ainda certa tendência da poesia brasileira contemporânea em produzir apropriações da linguagem comum, localizando em livros de Alberto Pucheu, Veronica Stigger, Francisco Alvim e Carlito Azevedo um desejo de dar propriedade (e responsabilidade) a certo “terreno baldio”, mas altamente produtivo, da língua.

O que leremos aí, além do paroxismo já mencionado? Sobretudo a relação inventariante construída caso a caso. Concluímos há pouco que toda apropriação é um inventário de propriedades que lhes são progressas – e esses inventários são *selados* pela escrita copista, que os *fecha* e os *reendereça*. São os distintos modos de realizar esse fechamento que primeiro nos chamam atenção nesses objetos: de que formas as escrituras contemporâneas concebem diferentes formas de *inventar/inventariar a propriedade*? Tentaremos aqui discutir a singularidade de cada um desses atos de inventariação. Diante do legado de Borges, vemos como Katchadjian e Mallo são impelidos a uma espécie de teatro da posse, a *performar* a propriedade. Mais do que “ser dono”, importante seria “parecer dono” – e esse parecer se acumula e regula as próprias ordens de sucessão, que discutiremos à luz na noção de performatividade.

Estratégia distinta é a de Goldsmith; para ele, não bastaria parecer, mas seria necessário também sublinhar, enforçar essa posse, por meio do singular dispositivo de *assinar* a propriedade. Já, na poesia brasileira contemporânea, com seu foco largo e o ouvido aberto à multiplicidade de vozes, se imbuí do imperativo de reunir e catalogar essa posse-despossuída da linguagem qualquer, por meio de um *arquivar* das propriedades nesses seus tão estranhos livros, catálogos de sentidos-comuns.

*Performar, assinar e arquivar, como atos de apropriação, são também atos de comunicar a apropriação: enuncia-la por sobre o ato mesmo de movimento textual. Assim, esses objetos, escolhidos como alvos de análise por sua capacidade de demonstrar a apropriação da apropriação, nos auxiliam a delinear melhor aquela já descrita distância entre o copismo “clássico” e sua forma contemporânea e conceitual, dependente de elaborações paratextuais<sup>65</sup>, como o título do livro “de” Fernández Mallo (2011), *El hacedor (de Borges)*, ou como na descrição arqueológica do próprio projeto que Stigger (2012) coloca na contracapa de *Delírio de Damasco*.*

\*\*\*

Veremos, a partir da leitura desses gestos concretos de reescrita e de escrita sobre a reescrita, como não são apenas novas formas de inventar a propriedade que estão em jogo nesses discursos: cada ato de inventário acaba também por ceder palco àqueles fantasmas que Derrida alertava e que distendem a possibilidade de tomar a posse *de todo*. Cada um desses casos aqui acaba por, demonstraremos, (re)convocar a cena uma aparição, cuja latência no texto apropriado redistribui seus sentidos. Em Katchadjian e Mallo, o fantasma é o de *Jorge Luis Borges*, reconhecido colateralmente como “autoridade” sobre sua obra e suas repercussões. Na Escrita Não Criativa, por sua vez, o fantasma é mesmo *Kenneth Goldsmith* cuja figura e marcação insiste sobre sua escrita, produzindo uma paradoxal personalização do sujeito sobre a despersonalização do texto. Por fim, na poesia brasileira, as vozes públicas por ela coletadas expressam sua rebelião e dão a ver um fantasma curioso, da própria *linguagem*, que, revoltosa, clama de novo seu papel produtivo.

Percorrendo essa casa coalhada de sombras, a aparição dessas figuras nos faz ver outro valor em uma pista colhida lá naqueles primeiros princípios de discussão da propriedade da linguagem, que lemos no estudo autoral de Foucault (2006): os autores *desempenham funções na linguagem*. Se a citação foucaultiana<sup>66</sup>, embretada naquele primeiro momento em diluir a autoridade intelectual, afirmava que a desaparecimento da

---

<sup>65</sup> Elaborações paratextuais, ou aquilo que Manzoni (2019) chamou de revelação submedial, caráter comunicativo do não original.

<sup>66</sup> Repitamos: “Mas não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer” (FOUCAULT, 2006, p. 271).

função-autor daria a ver a aparição de outros usos e modos da discursividade, nos apropriamos dela aqui para torcê-la de acordo com o cenário assombrado no qual nos encontramos: “O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim ocupado pela *reaparição* do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa *reaparição* faz aparecer”. O que quer dizer ter seu texto assombrado por um fantasma de propriedade? O que ele faz com esse espaço no qual emerge?

Nos casos aqui analisados, cada qual acaba por dar a ver uma *função da apropriação*, desempenhada nessas reescritas: Mallo e Katchadjian (com Borges) demonstram a *função de atribuição*, o reconhecimento e trabalho com os traços presentes na própria constituição textual; Goldsmith (com Goldsmith) demonstram a *função de consignação*, a reunião da dispersão de posses por um só corpo; e a poesia brasileira (com a linguagem) acabam por demonstrar a *função de comunicação*, a reinserção dessas marcas no campo comum de enunciação para sejam novamente reconhecidas, reunidas e novamente devolvidas ao mundo, em um circuito da propriedade-como-uso e da escrita como sua maquinação.

## 6 OS COPISTAS DE BORGES: a performatividade da propriedade em Pablo Katchadjian e Agustín Fernández Mallo

Nos hábitos literários é também todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito do plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e é anônimo.

Jorge Luis Borges, **Tlön, Uqbar, Orbis Tertius**

Em realidade, estaria usando o trabalho de outra pessoa, e com essa desculpa o edito, o publico e me faço famoso. Se Katchadjian é tão criativo, que escreva suas próprias obras e que depois as engorde.

Fernando Soto, advogado da Fundación Borges

Nosso investigador agora volta à cena – a cena dos crimes, que é, por sua vez, a casa assombrada do texto. É a história daquele assassinato que, enfim, precisamos contar, deixando para trás os *espectros* enquanto horizonte, e confrontando os *fantasmas* enquanto forças concretas, criminosos no *texto em ação*.

A partir da “história dos motivos”, nosso detetive pode já concluir que a força que movimenta a apropriação contemporânea tem a ver com seus esforços de ocultar a manipulação de propriedade que realiza (e que, paradoxalmente, reafirma, ainda que o esconda sob um programa de “não originalidade”). Esse imperativo da posse subsiste – *assombra* – por meio da ação do apropriar; e esta pode configurar os modos de lidar com sua herança de distintas maneiras. No painel que este relatório propõe, comecemos por tentar entender a presença do próprio na apropriação por meio da *performance*: como certos escritos copistas apresentam seus assombros por meia da encenação da posse?

\*\*\*

A primeira ocorrência a ser desdobrada é um crime dentro do crime central: aqui, um caso passional, a história de uma *traição*. Esta trama ecoa aquela contada por Jorge Luis Borges em *Tema do traidor e do herói* (BORGES, 2007a), com suas viradas e seus *frissons*: a história de um ídolo que subverte a própria causa – mas que, pela força desse ardil, incendeia a revolução. Pois é mesmo Borges a insígnia do caso em questão, ao mesmo tempo mandante dos crimes e carrasco de sua punição.

*Crimes*, é preciso insistir; pois é mesmo como foram tratados os casos que buscamos discutir aqui: os atos de apropriação dos livros *El Aleph engordado* (KATCHADJIAN, 2009) e *El hacedor (de Borges), remake* (FERNÁNDEZ MALLO, 2011). Lançados à imagem e às letras do escritor argentino, os projetos se viram interpelados judicialmente justo pelos representantes do espólio borgeano.

A contradição deste *affair* – ser punido por apropriar-se de Borges, homenageando as largas apropriações que ele realizava – nos ilumina os caminhos tortuosos que a escritura-enquanto-cópia percorre nessa sua transição, lida já por nós, de práticas intertextuais mais bem delineadas para uma reescritura radical. Além disso, o conflito revela que o gesto de escrever com e através do nome do outro é menos pacífico do que se imaginaria à primeira vista: aludir a uma autoria alheia é um modo de *inventar* a própria – é o que Borges parece ter entrevisto do além-túmulo, como ele próprio um detetive espectral.

Desse modo, a presente investigação começa por situar os casos de Katchadjian e Mallo no contexto do apropriaçionismo, como já estabelecido aqui, e no contexto da obra de Borges. Ao filiarem-se eles próprios na história da reescrita, por meio de tal gesto de atribuição, seus textos ajudam a compreender melhor as passagens que viemos demonstrando no último capítulo. O mesmo movimento, veremos, desenha o encanto que permite o retorno da autoria, ao *selar o inventário* das posses de Borges; escritura em todos os sentidos, reconhecimento de uma necessidade de repartilhar a herança.

Nos gestos específicos de Katchadjian e Mallo, essa afirmação inventariante pode ser lida sob o caráter de *performatividade da propriedade*. Se a ex-apropriação começa sempre por *constatar* uma autoria alheia (afinal, é preciso escolher algo para roubar), estabeleceria assim uma necessidade simétrica em *performar* uma posse própria (afinal, é preciso assumir o roubo); e assim, realizaria um movimento análogo ao estabelecido daquela propriedade inicial, ao mesmo tempo negada e reforçada. A linguagem não pertence, *porém...*, já anunciava a denúncia.

### **6.1 “Lembro já ter lembrado essa figura”: Katchadjian e Mallo na biblioteca de Borges**

Podemos começar essa história dentro da história a partir de 2009, quando Pablo Katchadjian publicou *El Aleph engordado*. O libreto, lançado de modo independente por uma pequena editora de poesia bonaerense, corresponde bem ao seu título: aumenta o texto de *O Aleph*, conto escrito por Borges (2008a) sessenta anos antes. Às 4 mil palavras do texto prévio, Katchadjian ajuntou mais 5.600, transformando o conto breve em uma novela. As alterações se leem sobretudo como adições de adjetivos e advérbios, alongamentos de frases e volteios; o desenho geral da trama borgeana<sup>67</sup> pouco se altera na sua intervenção. Vemos o procedimento em ação neste cotejar entre as sentenças de abertura de cada livro:

Na candente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonia que não cedeu um só instante nem ao sentimentalismo nem ao medo, observei que os painéis de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros; o fato me desgostou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se

---

<sup>67</sup> A “história” de *O Aleph*, se podemos tomá-la assim, concerne à figura do próprio Borges como personagem, que relata sua descoberta de um estranho objeto no porão da casa de uma amiga: o Aleph, uma espécie de orbe mística através da qual se pode ver qualquer ponto do universo.

afastava dela e que essa mudança era a primeira de uma série infinita<sup>68</sup> (BORGES, 1974, p. 617)<sup>69</sup>.

Na candente e úmida manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo finalmente morreu, depois de uma imperiosa e extensa agonia que não cedeu um só instante nem ao sentimentalismo nem ao medo nem tampouco ao abandono e à indiferença, observei que os horríveis painéis de ferro e plástico da praça Constitución, próximos à entrada do metrô, tinham renovado não sei que anúncio de cigarros claros mentolados; ou sim, sei ou soube quais, mas lembro de ter-me esforçado em ignorar a sonoridade irritante da marca; o fato me desgostou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela, Beatriz, e que essa mudança era a primeira de uma série infinita de mudanças que acabariam por destruir também a mim<sup>70</sup> (KATCHADJIAN, p. 7-8).

Até aí, a despeito da estranheza, nada de estranho: o trabalho seguia os interesses e dispositivos do projeto artístico de Katchadjian, autor já de *El Martin Fierro ordenado alfabeticamente* (2007). Nesta nova empreitada, guiou-se por aquele mesmo impulso: desmantelar um texto outro, e apresenta-lo sob nova configuração. A escolha pelo Aleph foi fortuita, contou em entrevista posterior – ainda que a figura de Borges tenha acabado por modelar o trabalho: “Um dia, do nada, escrevi em meu caderno: ‘Engordar textos – por ex. *O Aleph*’. Uns meses depois, comecei a fazê-lo. E foi bastante trabalhoso, porque queria permanecer em uma posição intermediária ao engordar: não ser e nem tratar de ser Borges, quer dizer, não o perder nem me perder<sup>71</sup>” (KATCHADJIAN, s.d., n.p.).

---

<sup>68</sup> No original: “*La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonia que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita*”.

<sup>69</sup> Ainda que no corpo do texto referenciamos à edição brasileira de *O Aleph* (BORGES, 2008a), para as citações diretas da obra nos utilizaremos do texto original, na versão das *Obras completas* de Borges (1974): como as análises aqui se fiam nas repetições e diferenças entre os “originais” e as “cópias”, consideramos importante que o cotejamento se dê considerando o movimento concreto de roubo do texto em espanhol, mais próximo da ação da escrita. O mesmo ocorrerá ainda nesta seção com as citações de *O fazedor/El hacedor*. (Como em toda tese, porém, essas citações estrangeiras se apresentam no corpo do argumento traduzidas pelos autores do trabalho, para fins de leitura e compreensão).

<sup>70</sup> No original: “*La candente y húmeda mañana de febrero en que Beatriz Viterbo finalmente murió, después de una imperiosa y extensa agonia que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo ni tampoco al abandono y la indiferencia, noté que las horribles carteleras de fierro y plástico de la Plaza Constitución, junto a la boca del subterráneo, habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios mentolados; o sí, sé o supe cuálés, pero recuerdo haberme esforzado por despreciar el sonido irritante de la mara; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella, Beatriz, y que ese cambio era el primero de una serie infinita de camos que acabarían por destruirme también a mí*”.

<sup>71</sup> No original: “*Un día, de la nada, escribí en mi libreta: “Engordar textos –p.ej. El Aleph”. Unos meses después empecé a hacerlo. Y fue bastante trabajoso, porque quería permanecer en una posición intermedia al engordar: no ser yo ni tratar de ser Borges, es decir, no perderlo a él ni perderme a mí*”.

Devia haver algo na água na literatura hispânica, pois dois anos depois viu-se um lançamento bastante similar. Em 2011, o escritor espanhol Agustín Fernández Mallo – também um teórico da apropriação, como vimos – anunciou *El Hacedor (de Borges)*, *remake*, também um (quase) homônimo a uma coletânea do autor argentino. Aqui, o projeto de Mallo é reescrever conto por conto de *O fazedor* (BORGES, 2008b), mantendo seus títulos e mesmo sua ordem de sumário. Alguns textos estão muito próximos dos “originais”, mantendo suas tramas e copiando longos trechos dessas versões “primeiras”; outros, partem de premissas vagas dos contos (“biografia imaginária”, “relato de sonho”) e os reescrevem de todo. O que perpassa é a ligação: o propósito de *refazer* o livro, mas mantendo legíveis seus estilos e estruturas prévios; suas *ideias*, diria-se, ou ainda, suas *criações*.

Cotejemos os esforços desses dois copistas, para melhor entende-los: Katchadjian transpõe *O Aleph* e o reapresenta integralmente, adicionando a esta textualidade progressiva mais que o dobro de palavras, desafiando o leitor ora a encontrar os esqueletos do texto “original” por baixo de sua engorda, ora assumindo que tal expansão extrema não pode ser considerada um mero suplemento, passando a tomar o experimento por outra obra, “nova”.

Mallo, de sua parte, é um tanto mais cioso para com o texto de *O fazedor*: ainda que aqui e ali, por momentos, reluz o fragmento de uma citação direta, o que se transpõe é uma ideia mais geral, bem como a organização – levando a pensar na indissociação entre expressão e conteúdo na matéria textual, e como ambos são sujeitos a reinterpretções. O que atravessa ambos projetos, para além da fixação borgeana, é a eleição desse dispositivo de criação parasitária. De onde essa inspiração? Da poética do próprio Borges, é a resposta mais direta e mais óbvia – e é a que ambos escritores oferecem:

Ademais, [esse projeto] conectava-se também com assuntos que sempre me interessaram: por sob suspeita o conceito de ‘originalidade’ (Borges sempre afirma que toda literatura são versões, tudo é literatura de segunda mão, ele mesmo versou tudo: de Homero à ficção científica lado B de sua época) [...] <sup>72</sup> (FERNÁNDEZ MALLO, 2012, p. 30).

---

<sup>72</sup> No original: “Además, conectaba también con asuntos que siempre me han interesado: poner abajo sospecha el concepto de ‘originalidad’ (Borges siempre afirmó que toda literatura son versiones, todo es literatura de segunda mano, él mismo lo versionó todo: de Homero a la ciencia ficción serie B de su época)”.



Copia-se como forma de fazer um texto em homenagem ao copiado: copia-se dele próprio. É um jogo de espelhos ou uma brincadeira com bonecas russas, figuras da multiplicação, que ocorre nestes textos. A apropriação de Borges se sanciona pela própria apropriação borgeana, que, como vimos já, comparece em distintos momentos do pensamento sobre a cópia, duplicando a veredas desta prática. Cabe aqui, no meio deste *affair*, entender mais especificamente o papel que o não original e a reescrita ocupam nesta poética.

Interroguemos Alan Pauls (2000), que realiza um elaborado relatório sobre o *fator Borges* e suas nove características centrais. Dentre elas, Pauls identifica o uso de materiais de “segunda mão”: e isso não apenas como uma reinterpretação posterior, engenho de seus analistas futuros, mas enquanto uma polêmica no coração de sua própria produção. Podemos vê-lo no ataque que Borges sofreu do crítico Ramón Doll em 1933: “Borges, segundo Doll, abusa das coisas alheias: repete e degrada o que repete: não só reproduz textos de outros como o faz imoderadamente, como se nunca houvessem sido publicado<sup>73</sup>” (PAULS, 2000, p. 104).

A história dessa provocação nos mostra que Borges assumiu com gozo a crítica, tomando-a por elogio. Degradou ao texto de Doll também: pouco tempo após esta reprimenda, em 1939, publicava o *Pierre Menard* (BORGES, 2007a), encenando em prosa elogios ao próprio projeto, mas elaborados nos mesmos termos da censura de seu inimigo criativo. Borges responderia com Menard e com Paladión: e para além deles uma profusão de copistas, falsários, contrabandistas e outras figuras da apropriação indébita, que batem ponto em seus textos.

Seguindo por estes caminhos, é de se considerar que Katchadjian e Mallo não apenas tenham se valido da força da prosa e da inventividade dos textos borgeanos, e nem só tenham homenageado a um totem clássico do cânone hispanófono: seguiram os passos de Borges, copiando não só seus textos bem como *seu processo*, e, com ele, sua compreensão da escritura. Compreensão essa que podemos depreender, a partir da leitura de seus contos e de análises, como de uma *não-essencialidade dos textos*. Tudo já foi escrito; mesmo se ainda não existe, está em potência, em certa reserva-do-mundo, e então é como se já fosse antigo (é por aí que vai a filosofia de Pierre Menard, por exemplo). A “criação” é meramente ilusória. Pior, o esforço de construir o novo é um enlouquecedor

---

<sup>73</sup> No original: “Borges, según Doll, abusa de las cosas ajenas: repite y degrada lo que repite: no sólo reproduce textos de otros sino que lo hace imoderadamente, como si nunca hubieran sido publicados”.

trabalho de Sísifo, já que a repetibilidade está incrustada nos próprios materiais de que dispõe o escritor para seu fazer: “O mundo já está pronto, dito e escrito. [...] Esse estoque, esse mundo-estoque, Borges o chamava ‘tradição’, e às vezes diretamente ‘*linguagem*’<sup>74</sup>” (PAULS, 2000, p. 113-114, grifo nosso).

De novo às aberturas e começos, como chaves para a casa assombrada do caso-Katchadjian-Mallo-Borges: comparemos agora os inícios de *O fazedor* e *El Hacedor (de Borges)*, *remake*, no que podem revelar a operação desse fator-Borges e sua alusão por parte dos copistas. O livro borgeano começa com um pequeno texto, espécie de prefácio mas já introdução ficcional, que se coloca enquanto homenagem (pilhagem) a um outro autor. *A Leopoldo Lugones* não só cita o escritor argentino, considerado um precursor da literatura fantástica latina – e, portanto, nome incontornável na própria mitologia borgeana: imagina-se como uma conversa póstuma entre mestre e discípulo, que se passa, evidentemente, em uma biblioteca, avatar do mundo-estoque que é a linguagem:

Os rumores da praça ficam para trás e entro na Biblioteca. De uma maneira quase física sinto a gravitação dos livros, o espaço sereno de uma ordem, o tempo dissecado e conservado magicamente. À esquerda e à direita, absortos em seu lúcido sonho, perfilam-se os rostos momentâneos dos leitores, à luz das lâmpadas estudiosas, como na hipálage de Milton. Lembro já ter lembrado essa figura, neste lugar, e depois aquele outro epíteto que também define pelo contorno, o árido camelo do *Lunário*, e depois aquele hexâmetro da Eneida, que maneja e supera o mesmo artifício<sup>75</sup> (BORGES, 1974, 779).

Borges sonha com o escritório de Lugones, e ali vê companheiros de estudos, lembra outro de seus heróis e modelos, o poeta John Milton, e remete a suas referências literárias clássicas enquanto modelos de experiência – um trecho exemplar de sua poética. De olho nesta, o *remake* de Mallo renomeia o prólogo como *A Jorge Luis Borges*, naturalmente, e abre com uma igual miragem:

Os rumores da praça ficam para trás e entro na Biblioteca. De uma maneira quase física sinto a gravitação dos livros, o espaço sereno de uma ordem, o tempo dissecado e conservado magicamente. À esquerda e à direita, absortos em seu lúcido sonho, perfilam-se os rostos

<sup>74</sup> No original: “*El mundo ya está hecho, dicho y escrito. [...] Ese stock, ese mundo-stock, Borge lo llamaba ‘tradición’, y a veces directamente ‘lenguaje’*”.

<sup>75</sup> No original: “*Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a la derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentâneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, el árido camello del Lunario, y después aquel hexâmetro de la Eneida, que maneja y supera el mismo artifício*”.

momentâneos dos leitores, à luz das lâmpadas estudiosas, como na hipálage de Milton. Lembro já ter lembrado essa figura, neste lugar, e depois aqueles pássaros de Benet que também definem pelo contorno: ‘É certo, o viajante que saindo da Região pretende chegar a sua serra seguindo o antigo caminho real – porque o moderno deixou de sê-lo – se vê obrigado a atravessar um pequeno e elevado deserto que parece interminável’, e depois aquele hexâmetro da Eneida, que maneja e supera o mesmo artifício<sup>76</sup> (FERNÁNDEZ MALLO, 2011, p. 9)

Mallo segue a Borges par e passo, com um transplante praticamente integral do texto originário. Praticamente: pois nessas mudanças residem questões importantes ao procedimento de apropriação em jogo. O primeiro tem a ver com o deslocamento do sujeito homenageado: Mallo coloca Borges onde este colocava Lugones, ou seja, no lugar de padroeiro do estilo de literatura que se fazer. O fantástico lá; o im-próprio aqui.

Isso percebe-se também na mudança de tom que se passa na presença do nome de “Milton”. O que para Borges era uma referência sincera a um autor querido (e muitas vezes imitado), para Mallo é uma citação deslocada, pagamento de pedágio ou ironia para com o classicismo. O seu “Milton” é o significante do nome no que utilizado de Borges: vale menos pela lembrança da obra do poeta e mais como uma espécie de diapasão, que dá o tom de cópia de cópias ao livro-*remake*. Mais sincera é a intromissão do nome de Juan Benet, romancista espanhol, intermediário entre as gerações de Borges e a de Mallo, também um escritor de fantasia, que comparece como um lembrete de que o citacionismo borgeano é aqui um mecanismo generalizado: roubaram dele não só o texto, bem como os princípios, que servem para mirar ainda letras outras.

De modo geral, podemos já apontá-lo, o que permanece de mesmo, de Borges em Mallo e em Katchadjian, está ali para marcar a referência, referendar a propriedade almejada e alvejada. O que é trazido de distinto, o faz como e para quê?

\*\*\*

---

<sup>76</sup> No original: “Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a la derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentâneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquellos pájaros de Benet que también definen por el contorno: Es cierto, el viajero que saliendo de Región pretende llegar a su sierra siguiendo el antiguo camino real —porque el moderno dejó de serlo— se ve obligado a atravesar un pequeño y elevado desierto que parece interminable, y después aquel poema que suspende el sentido y maneja y supera el mismo artifício.”

Se o detetive ainda não sabe bem responder essas perguntas, ao menos encontra pistas nas respostas já dadas pelas vítimas. O uso do fator-Borges por parte de Katchadjian e Mallo se viu taxado de crime; e a denúncia soou com o sotaque do próprio copiado. Em 2011, quando do lançamento de *El hacedor (de Borges), remake*, Mallo e sua editora, a Alfaguara, se viram interpelados judicialmente por María Kodama, viúva do escritor e detentora legal de seu espólio material e intelectual. Os dois copistas se viram acusados de “uso material de texto protegido por direitos autorais”; de *plágio*, em suma. Notificados, escritor e companhia decidiram retirar os volumes de circulação; a publicação foi cancelada e o livro passou a circular apenas de forma clandestina, em edições digitais pirateadas. Aproveitando sua ida às leis, Kodama acabou por processar também Katchadjian e seu *Aleph*, lançado dois anos antes. Chegamos à cena: aqui, a volta do autor negado e morto é bastante literal.

Literal e violenta, como se vê na força que aplicou a Katchadjian – e, por conseguinte, ao próprio apropriação. Ainda que seu *Aleph* tivesse sido produzido em uma tiragem baixíssima (cerca de 200 exemplares) e sua distribuição não tenha sido comercial, foi sancionado de mesmo modo – e, ao contrário de Mallo, seu caso foi aos tribunais, em um desenvolvimento que transportou o caso do terreno borgeano ao kafkiano. O processo contra Katchadjian foi dissolvido em um primeiro momento, mas levou a uma condenação posterior, após apelo da defesa de Kodama. Só se viu inocentado em 2017, quando a Câmara de Apelações decidiu pelo arquivamento das acusações<sup>77</sup>. Ainda que possa ser lido com as divertidas tintas da contradição e da autoparódia, o caso teve um desenrolar sério: Katchadjian poderia receber uma pena de até 6 anos de reclusão, e se viu obrigado a sustentar uma defesa legal custosa por mais de meia década. Em audiência, devia justificar o projeto artístico, defendendo que sua apropriação era não um crime, mas um procedimento literário – quiçá *O* procedimento literário por excelência. Mas como, se o principal advogado dessa poética fazia ali as vezes de seu acusador?

Essa dúvida se abriga no centro das performances literárias em questão: como ser censurado por fazer aquilo que mais óbvio pareceria? Fernández Mallo (2012, p. 36) expressa muito bem os termos deste dilema, antes mesmo de ser interpelado por Kodama, em ensaio sobre a composição de seu *remake*: “Pensando agora, acho curioso que em todo esse processo de anos de escrita não percebi sinal algum de disparate, ou que em

---

<sup>77</sup> O *affair* legal envolvendo as disputas de Kodama com Katchadjian e Mallo foi amplamente acompanhada pela imprensa, em matérias da quais reproduzimos as informações aqui. Cf. CHACOFF, 2013; NUEVO, 2017; GELÓS, s.d.

nenhum momento sentisse medo de reescrever um clássico<sup>78</sup>”. É como se previsse, e logo rechaçasse, a possibilidade da repreensão: sua proposta não era um disparate, pois estava contida no conceito do projeto – não o seu apenas, mas mesmo o de Borges. Mallo (assim como Katchadjian) entrou em sua biblioteca: o que estivesse ao alcance da mão, podia ser pego.

Como, então, podem ter sido acusados, culpados por um empréstimo que lhe foi ofertado? Cabe aqui recuperar os termos da reclamação de Kodama, no que isso aciona o referencial a respeito da propriedade intelectual que discutimos no capítulo anterior.

## 6.2 Borges e eles: de reclames de posse, legais e literários

Vejamos os contornos do processo a que Katchadjian foi submetido<sup>79</sup>. O poeta foi processado pela Fundación Borges, organização tocada por María Kodama para gerir o espólio do escritor. Aquele que entra em seu site<sup>80</sup> é logo recebido pela explicação: “Fundação dedicada à difusão da obra de Jorge Luis Borges, contribuindo para seu conhecimento e propiciando sua correta interpretação...<sup>81</sup>” – a ideia de garantir uma *correta interpretação* a ser defendida escancarando certo intuito policialesco da instituição. Nestes termos é que Kodama ingressou com ação contra Katchadjian e seu *Aleph engordado*, acusando infração ao Artigo 72 da Lei 11.723/1933, o Regime Legal de Propriedade Intelectual vigente na Argentina<sup>82</sup>. Acusava o escritor de se valer da fama de Borges pra se autopromover; de não ter pedido autorização; de não deixar claro, em seu volume, aquilo escrito por si mesmo e aquilo tomado d’*O Aleph* progresso. De *fazer confundir o que era de outro e o que era seu* – e desta denúncia Katchadjian não se esconde. Em contrário, toma por insígnia, pelo que se lê no posfácio de seu experimento: “Com respeito à minha escrita, se não tentei me ocultar no estilo de Borges tampouco escrevi com a ideia de me fazer muito visível: os melhores momentos, me parece, são

---

<sup>78</sup> No original: “Visto desde ahora, me resulta curioso que en todo ese proceso de años de escritura no se me apreciara signo alguno de disparate, o que en ningún momento sintiera miedo a reescribir a un clásico”.

<sup>79</sup> Já que o de Mallo encerrou-se antes de maiores repercussões; mas a reflexão que segue – e o problema que ela aponta – refere-se igualmente ao exercício escritural de *El hacedor (de Borges)*, *remake*.

<sup>80</sup> Disponível em: <<http://www.fundacionborges.com.ar/>>.

<sup>81</sup> No original: “Fundación dedicada a la difusión de la obra de Jorge Luis Borges, contribuyendo a su conocimiento y propiciando su correcta interpretación...”.

<sup>82</sup> Disponível em: <<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>>.

esses em que não se pode saber com certeza o que é de quem<sup>83</sup>” (KATCHADJIAN, 2009, p. 50).

Talvez tenha sido precisamente este o ponto de cisão para com a memória de Borges. O tal artigo legal, em seus incisos b) e c), diz respeito à *falsificação* de material, sobretudo pela *má atribuição* dos nomes próprios de autoria, ou pela edição indiscriminada<sup>84</sup>. De fato, as sanções requeridas por Kodama e sua fundação eram menos de ordem econômica e mais relativas a um “reconhecimento de farsa”; segundo seu advogado, foi proposto um acordo a Katchadjian, sem sanções financeiras, desde que reconhecesse o malfeito de sua apropriação (EL ALEPH, 2015). Katchadjian, como não poderia deixar de ser, recusou.

Sobre tal discussão, o processo correu na direção de seus mais inesperados desenvolvimentos: a constituição de uma banca de peritos, escritores diversos, a analisar a validade estética do livro; a necessidade da acusação de apresentar provas de que Borges era de fato o autor de *O Aleph*; o elencar de uma série de obras argentinas criadas a partir da apropriação, apresentadas enquanto evidências da validade do procedimento. Essa questão, da apropriação como *atribuição maldita*, nos interessa precisamente por demonstrar as aporias constitutivas ao discurso legal em torno da propriedade intelectual – e bem como este incide nas práticas de apropriação e nos conceitos que a revolvem e por ela são revolvidos.

Como aqueles que constituem o duplo estatuto do direito autoral primitivo, que Chartier (2012) distinguiu e apresentamos na seção anterior. A cisão da propriedade intelectual entre seu aspecto material e seu aspecto moral permite entrever a complexidade do caso Katchadjian-Kodama na medida em que este demonstra a inextricabilidade entre tais polos – mas também permite ver como essas categorias fragmentam sua ação original na prática da ex-apropriação.

O que os copistas de textos realizam em seus atos seria uma expansão da propriedade para além do jogo de soma zero usual a sua “concepção burguesa”, como a lida por Marx (2017) no caso dos roubos de madeira: a ideia de que a posse de algo implica na desposseção de seu antigo proprietário. Isso seria o roubo de uma *property*: a invasão de uma terra desaloja seus antigos ocupantes, e passa a posse aos invasores; o

---

<sup>83</sup> No original: “*Con respecto a mi escritura, si bien no intenté ocultarme en el estilo de Borges tampoco escribí con la idea de hacerme demasiado visible: los mejores momentos, me parece, son esos en los que no se puede saber con certeza qué es de quién*”.

<sup>84</sup> Neste sentido, é bastante semelhante à legislação brasileira de direitos autorais. Ver o artigo 24 da Lei 9.610/98. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm)>.

furto de um objeto o retira de certas mãos e o leva a outras. Mas a tomada de uma *propriety*, como nos casos Katchadjian e Mallo, não implica nesta passagem de mãos: *duplica* os títulos. Borges é menos Borges, quando tomado por Katchadjian e Mallo? O que ele *perde*? Seu “carimbo”, uma espécie de legitimidade, de poder sobre suas palavras e a pretensa interpretação correta destas, é o que comentariam Kodama e sua fundação – e deste modo reforçariam a importância do caráter místico da propriedade intelectual como reserva intocável e inalienável de posse, como o queriam os editores citados por Chartier (2012).

Mas teria mesmo Borges esse poder proprietário, de início?, seria a contrapergunta a ser feita. Sim e não, podemos respondê-lo de pronto. É Chartier (2012) quem começa a dar as pistas, quando naquela sua reflexão sobre as origens da autoria a aborda por meio de, bem, um conto de Borges – e um conto presente em *O fazedor*. (E neste momento de descoberta nosso detetive aguça seus sentidos mais conspiratórios; lembra seu painel de evidências e sente que tudo está ainda mais conectado do que já imaginava).

Em *Borges e eu* (2008b), o autor contesta essa sua condição, partindo a própria figura em dois sujeitos distintos:

Ao outro, a Borges, é que acontecem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e demoro-me, talvez já mecanicamente, na contemplação do arco de um saguão e da cancela; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo o seu nome num trio de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o sabor do café e a prosa de Stevenson; o outro comunga dessas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de um ator (BORGES, 2008b, p. 54).

À primeira vista, este conto confirma todas as dissoluções da autoridade textual que formam a contrahistória da autoria. Borges admite não só que seus textos são uma deriva de interesses e influência dispersas: ele mesmo não é senão um produto da linguagem. Mas Chartier (2012), em sua leitura, parece alertar que o conforto dessa conclusão não pode permanecer: ao assumir-se como uma construção, Borges não está desprezando a figura autoral, como pareceria à primeira vista. Se ela é produto, ele engaja-se na sua fabricação; e se admite esse caráter artificioso, é para chamar atenção ao trabalho que dispendeu na sua construção. A negação da autoria é a reafirmação de sua invenção, de modo análogo ao processo pelo qual a apropriação inventaria propriedades.

A aparição da *atuação* no trecho borgeano é a deixa para entendermos esse trabalho, e como ele configura essa condição autoral, inventada sobre a falta de ligação

natural entre inscrição e inscritor. Leiamos nesta síntese sobre *Borges e eu* como admissão desse engenho: “Esse jogo é também uma referência à construção pública de uma figura de *autor* que se torna, de algum modo, *ator dele mesmo*, em função de uma necessidade, de uma exigência de identificação ao papel (CHARTIER, 2012, p. 32, grifos nosso).

\*\*\*

Esta pista, colhida ao exame da cena, que se insinuava já nas investigações sobre o próprio conceito de propriedade, torna-se agora evidência para armar os interrogatórios sobre os crimes de ex-apropriação. Como a latência dessa necessidade de “atuação da autoria” pôde permanecer, mesmo no atual cenário de disseminação do copismo? O que esta permanência diz das possibilidades da apropriação? Se um autor “justo”, de “direito” – como o Borges autor d’*O Aleph* – é a encenação de uma propriedade moral, com o objetivo de conquistar a propriedade patrimonial, qual a medida pela qual o autor “criminoso”, “derivado” – como o Katchadjian autor d’*O Aleph* – pode acercar-se deste espaço, preencher ele também essa *ausência essencial*, escrita como lei tanto no Direito quanto na linguagem? Em que medida a iteração performativa completa o ideal da apropriação (como pareceria, à primeira vista), e em que medida agita os fantasmas proprietários?

### **6.3 A propriedade entre performances: Borges, autor de Mallo e Katchadjian**

Uma ex-apropriação é um gesto de força, de uma invenção como criação-descoberta-ocupação, podemos já afirmá-lo. Força no ato do roubo; mas força também de sua instituição ao longo dos tempos. Força, ainda, de lei; que ao instituir a propriedade onde propriedade não haveria (é essa, afinal, a premissa de todo esse movimento) provoca todos os movimentos, de resistência ou re-existência, que falamos aqui. Como escreve Derrida sobre essa noção de *força da lei*: “O que se deve pensar é, pois, esse exercício da força na própria linguagem, no mais íntimo de sua essência, como no movimento pelo qual ela se desarmaria absolutamente por si mesma” (2010, p. 18). *Tudo também pela língua se desarma*: as leis descontroem-se no seu exercício, dado que não possuem um fundamento original ou uma validação extra-discursiva essencial. Exercício *performativo*.



Tratamos já desta noção, ao investigarmos a iterabilidade. Naquele ponto da investigação, acreditando nas dicas do informante-Derrida, podíamos emitir a seguinte sentença: nada é *próprio* se tomamos a língua por esse dispositivo semiótico (da iterabilidade; ou seja, da condição performativa e repetível da linguagem).

Aqui, após o exame do corpo dos delitos de Katchadjian e Mallo, já podemos avançar e entender que a instituição da propriedade se dá por meio do mesmo mecanismo: antes mesmo da autoria existir, nas discussões do Estatuto da Rainha Anna ou do *droit d'auteur*, é um ato de fala legal que *constata* um espaço vacante a ser preenchido por *performances*. E é através da permanência, da latência desse mecanismo na linguagem da apropriação que as propriedades podem retornar. As menções contínuas ao nome de Borges em *El hacedor (de Borges)*, remake e em *El Aleph engordado*, por exemplo, é o que permitem sua interposição nesta cena; como se sussurrassem um encantamento, uma invocação.

Uma demonstração dessa cena de rito, naquela biblioteca assombrada do prólogo de *El hacedor*, reescrita por Mallo (2011, p. 8):

Estas reflexões me deixam na porta de seu escritório. Entro; trocamos umas quantas convencionais e cordiais palavras, e dou-lhe este livro. Se não me engano, você não me queria mal, *Borges*, e teria gostado de gostar de algum trabalho meu. Isso nunca aconteceu, mas desta vez você vira as páginas e lê com aprovação algum verso, talvez *por ter reconhecido nele sua própria voz*, talvez *porque a prática deficiente lhe importe menos que a sã teoria*<sup>85</sup> (grifos nossos).

O trecho é uma cópia integral da mesma seção do “original” borgeano: a única mudança é a manipulação dos nomes próprios, de Lugones a Borges. Única, mas não desprezível: ao pôr em jogo o nome de seu “patrono”, Mallo desloca não só a homenagem, bem como os objetivos do texto. A nova filiação, mais do que a cópia do restante do texto, é que configura aqui a sua *grilagem*, para retomarmos o termo de Santiago (1989). Ao equiparar seu esforço com o de Borges, Mallo *tinge a escritura* – lembremos que a *grilagem*, mencionada como imagem da ex-apropriação, consistia em produzir documentos falsos e envelhece-los artificialmente, fazer amarelar o papel para conceder-lhe respeitabilidade. O que se rouba é menos o texto “original” do que o dispositivo de

---

<sup>85</sup> No original: “*Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas cordiales y convencionales palabras, y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Borges, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas, y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría*”.

atribuição dele, para poderem afirmar-se donos *também dele*. Em um afinamento de objetivos confesso naquele trecho, o *remake* de *El hacedor* se interessa mais em exibir sua sã teoria do que sua prática deficiente.

Mas, lembrando o programa metodológico disposto por nossas investigações, perguntamos, o que o uso desse dispositivo *oculta*, e o que nesta ocultação é *pista de suas reais intenções*?

Ao ofertarem essa homenagem escancarada a Borges, nossos copistas produzem a ilusão de estarem fazendo o mesmo que ele, escondendo aí o fato de que sua exapropriação não é igual àquela. Se a apropriação de Borges constrói uma cadeia de propriedades “para trás”, em direção ao passado, montando um cânone particular, Mallo a recupera e a faz avançar “para frente”, alongando as possibilidades de seu uso – que incluem, inclusive, o retorno, na medida em que Mallo gostaria que Borges se reconhecesse no experimento (e como de fato o fez, pela via da injunção legal além túmulo).

Esta é parte de sua força inventariante: um recenseamento do que já haveria nos espólios, esquecido em sótãos ou guardados em armários, mas sempre com o intuito de redistribuir esses bens, fazê-los circular. O roubo não é ocultado, senão é a razão de ser dessas obras; os objetivos de redistribuição dessa posse é que são entrecobertos por essa ostensividade da apropriação, do “Borges já afirmou que toda literatura é de segunda mão”, do autor-já-está-morto.

\*\*\*

Essa dissimulação inventariante pode começar a ser desmontada ao percebermos sua expressão sob uma dinâmica performativa, cindida em dois movimentos: a constatação de performances progressas e a encenação de uma nova posse.

Tal jogo entre esses polos é uma marca do conceito, seja na interpretação derridiana ou na sua concepção por Austin (1990). E não apenas enquanto dicotomias ou definições negativas: o performativo também engloba o constativo, aquele ato de relato e diagnóstico. No caso da apropriação isso tornar-se flagrante: é sempre preciso tomar a outro, e esse furto implica singular um objeto de interesse.

Mallo, ao fazer Borges rir do reconhecimento da *própria voz* em um páginas alheias, expressa a ex-apropriação enquanto um reconhecimento da existência de propriedades existentes; e como uma validação que só pode funcionar na medida em que

essa posse é duplicada, levada adiante, derivada. A propriedade do autor só é completa ao se ver refletida nos gestos do apropriador. De mesmo modo que o constativo e o performativo precisam ser traduzidos um pelo outro – senão na concepção conceitual de Austin, mas na sua reconstrução por Derrida.

É o que líamos no debate sobre a iterabilidade: a possibilidade de repetir está impressa em toda marca, e é mesmo ela que permite sua transmissão e sua comunicação. Repetição que não é mero eco do mesmo, mas *(re)encenação*. Podemos ir mais adiante nessa compreensão com Butler (1997, p. 147), envolvida em explorar a mesma faceta da reflexão derridiana: “Para Derrida, a força do performativo é derivada precisamente de sua descontextualização, de sua deriva de um contexto anterior e sua capacidade de assumir novos contextos. De fato, ele argumenta que um performativo, na medida em que é convencional, deve ser repetido de modo a funcionar<sup>86</sup>”. E o repetido, por sua vez, deve ser performado para funcionar.

Tal jogo leva a um o aspecto mais radical, *constitutivo*, desse performativo, a que Butler vai chamar de *performatividade*: “[...] a prática, reiterativa e citacional, pela qual o discurso produz os efeitos que nomeia” (1993, p. 2). A performatividade não é um gesto ou ato qualquer (estes podem ser, tão somente, performativos), mas sim a contínua iteração de uma série de gestos ou atos. O direito autoral, para continuarmos a discussão da sessão anterior, seria a performatividade da propriedade, reiterada por atos distintos: por princípio, o Estatuto da Rainha Ana, mas também a lei 11.723/1933 da Argentina, relativa ao direito autoral, bem como as petições de Kodama e as assinaturas de Borges; e, como se vê, também as próprias iterações de Mallo e Katchadjian.

Qual a diferença de seus textos para as intimações dos advogados da Fundación Borges? Toda, poderia-se pensar: afinal, estes advogam pela correção das atribuições, enquanto aqueles pregam a citação generalizada. Mas ambos argumentos tem mais diferenças de grau do que de natureza: ambos se originam na *constatação* de que os objetos da disputam pertenceriam a outro alguém na cadeia das propriedades.

No que os copistas avançam é no *performar* dessa propriedade ex-apropriada. É exemplar a construção que Mallo realiza sobre *Borges e eu* em seu *remake*. Retomando o trecho borgeano aqui já citado, em que o autor reflete sobre a impostura dessa condição, vejamos como sua escrita é inventariada:

---

<sup>86</sup> No original: “For Derrida, the force of the performative is derived precisely from its decontextualization, from its break with a prior context and its capacity to assume new contexts. Indeed, he argues that a performative, to the extent that it is conventional, must be repeated in order to work”.

Ao outro, a Borges, é que acontecem as coisas. Eu, AFM, caminho por Isotope Micronation e demoro-me, talvez já mecanicamente, na contemplação do arco de uma cúpula de concreto ou do ícone do trifólio que indica: Zona Radioativa. De Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista de ilustre em alguns sites ou em um dicionário, daqueles biográficos, que ainda guardo, e que usávamos antes de vivermos neste labirinto subterrâneo. Agradam-me a música de Esplendor Geométrico, os mapas pixelados, as imagens de grão estourado, o gosto da Coca-Cola e a prosa japonesa do século II; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo tão visionário que, mesmo depois de morto, o transformam no mais ilustre personagem dessa corrente estética chamada *apropiaciónismo*<sup>87</sup> (FERNÁNDEZ MALLO, 2011, p. 127).

O que no “original” era uma autorreflexão sobre a impostura de se interpretar as autorias, no *remake* diz respeito ao jogo referencial. É preciso reconhecer o jogo entre “Borges” e “AMF”, o que naquele interessa a este, e de que modo. Lá, essa cisão enunciava o sujeito como produto da linguagem. Aqui, vemos a linguagem de Mallo como produto da influência borgeana. Aqui, “é a Borges que as coisas acontecem” diz de um dever e de uma tutela.

O dever? Reconhecer aquele nome, entrada de enciclopédia, e circunscrever o espaço de sua ação e o volume de sua obra. A tutela? Este reconhecimento leva a escritura a uma filiação incontornável. Mallo troca a enumeração de influências do “original” (os relógios de areia, a etimologia, Stevenson) por um conjunto que lhe é particular (a Coca-Cola, o rock espanhol, a arte digital) – mas este acaba sendo atribuindo também a Borges, manipulador dos tempos. Aqui fica claro o que entendemos pela extensão das cadeiras de propriedade para o futuro: é ser um apropriador, um dos mais ilustres, que as posses de Borges se estendem para além de seu tempo. A manipulação das propriedades (no sentido de posse, mas também de características), lá naquele copismo anterior, fazia-nos ver o engenho de produção do autor, entendido como *ator*; aqui, no contexto da ex-apropriação contemporânea, o autor é forçosamente *apropriador*, o que nos leva a crer que todo texto é a execução de um testamento, e precisa performar herdeiro.

---

<sup>87</sup> No original: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo, AFM, camino por Isotope Micronation y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de una cúpula hormigonada o el icono trebolado que señala: Radioactive Zone. De Borges tengo noticias por el correo, y veo su nombre en una terna de ilustres en algunas webs o en un diccionario de aquellos biográficos que aún conservo, y que usábamos antes de vivir en este laberinto bajo tierra. Me gusta la música de Esplendor Geométrico, los mapas pixelados, las imágenes de grano grueso, el sabor del Cola Cao y la prosa nipona del siglo n; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo tan visionario que, aun después de muerto, lo convierten en el más ilustre personaje de esa corriente estética llamada *apropiaciónismo*”.

A mudança desse adjetivo, de *ator* para *apropriacionista*, implica em confessar o caráter paródico desta performance – o vemos comparando esse testemunho com a análise de Butler (2003, p. 197): “A paródia que se faz é da própria ideia de um original”. À ideia de uma necessidade de atuação, de criação de um vínculo sobre-natural sobre a vacância da autoria original, a ex-apropriação contrapõe com a impossibilidade do ator em transformar-se no seu personagem (e com a inutilidade de tentar se livrar da interpretação). A impossibilidade da *property* enseja a *propriety*; e, por sua vez, a decadência desta implicaria em reformar seus modos de aquisição.

Isso dá a ver que essa paródia é também necessária à propriedade primeira, na medida que *suplementa* a sua existência. Esse aspecto da ex-apropriação enquanto parte da performatividade do discurso proprietário pode ser melhor compreendida pela noção de *performances delegadas*. O termo, tomado da crítica de arte Claire Bishop (2011), diz respeito de uma tendência da arte performática contemporânea em descentrar o corpo do artista e utilizar sujeitos contratados para executar certas obras. Na ex-apropriação textual, quem parece delegar a performance é o “autor primeiro”, enquanto o ex-apropriador executa o plano e devolve ao conceito uma espécie de validação. Neste cenário, como o jogo tenso descrito por Bishop (2012), a autenticidade é *terceirizada*, e quem a questionaria por meio da cópia acaba, na verdade, assinando não só a sua escritura falsa, bem como também um atestado de originalidade pretérito e retroativo.

Como não confirmá-lo ao ler no segundo posfácio de *El Aleph Engordado*, única adição alheia e momento em que Katchadjian se permite mais “originalidade”, o desenho de um *retorno* ao “original”?:

O trabalho de engorda teve uma só regra: não remover ou alterar nada do texto original, nem palavras, nem vírgulas, nem pontos, nem a ordem. Isso significa que o texto de Borges está intacto, mas totalmente cruzado pelo meu, de modo que, se alguém quisesse, poderia voltar ao texto de Borges a partir deste<sup>88</sup> (KATCHADJIAN, 2009, p. 50)

A engorda está *à serviço da performance de Borges*, estende sua capacidade e espaços de ação. Por meio dos gestos do ex-apropriadores, a autoria, a um só tempo, enfraquece enquanto instância individual (afinal, quem é “dono” da performance?), mas ganha força enquanto latência difusa na linguagem. (E é justamente isso, lembrando a

---

<sup>88</sup> No original: “*El trabajo de engordamiento tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que el texto de Borges está intacto pero totalmente cruzado por el mío, de modo que, si alguien quisiera, podría volver al texto de Borges desde éste*”.

discussão de Marilyn Randall (2001), que abre as portas para a ideia de plágio, como a manipulada por Kodama: a coagulação da linguagem em “discurso” singularizado; aqui, sob os contornos de Borges).

\*\*\*

Encaminhando uma síntese, um relatório dessa cena, podemos já entender a inversão desconstrutiva em operação aí. O que se inverte? A relação hierárquica entre autoria, propriedade e a própria escritura. Se nas explorações conceituais prévias, o liame entre autoria e propriedade mostrou-se tenso, o exame dos textos apropriacionista começa a demonstrar e confirmar aquela substituição de termos: *o título de posse é que constrói seu signatário*. Borges com sua atuação; Mallo e Katchadjian com suas atuações dessa atuação.

Isso, agora podemos vê-lo, desagua em uma reorganização do próprio papel da escrita diante desta dinâmica – e reverte as “boas intenções” de acabar com o autor por meio da apropriação. Se é uma ficção de propriedade que deságua na criação da figura do autor, não seria por meio das tentativas, poéticas ou conceituais, de assassinato deste último que resultaria no apagamento da primeira; por ter um fundamento *fictício*, a lei da autoridade resiste às desconstruções lógicas e diretas que se tentam impor a ela.

Ao contrário, a ação apropriacionista parece acabar por reforçar tal regimento. Ambas – autoria e apropriação – grassam enquanto inscrições, enquanto *performances* deste caráter, operando enquanto critério regulador ora da presença ora do esfumar, da propriedade. Podemos lê-lo com Chartier (2012, p. 35, grifo nosso) quando retoma e comenta a passagem final de *Borges e eu*:

Eu o cito: "Mas eu, eu devo perseverar em Borges, não em mim (se é que sou alguém). No entanto, eu me reconheço menos nesses livros do que em muitos outros, ou do que no toque cuidadoso de um violão". Vemos que nesta frase, “se é que sou alguém”, a “função autor” não é mais simplesmente pensada como uma função discursiva, um modo entre outros de atribuição dos discursos, mas como o que dá existência a uma ausência essencial.

Sabemos já qual é essa ausência essencial que a partição do nome Borges tenta preencher, suplementar. Sabemos, agora, que a mesma é alvo também na remissão a esse nome por parte dos apropriadores, como lemos na repetição desse mesmo trecho no seu *remake*: “Eu devo perseverar em Borges, não em mim (se é que sou alguém), e me

reconheço mais nos seus livros do que nos jogos das minhas pobres interpretações<sup>89</sup>” (FERNÁNDEZ MALLO, 2011, p. 127).

As mudanças que Mallo introduz reforçam ainda mais tal necessidade: reconheço mais o texto no mundo do que minha própria cognição. Não sei se sou alguém, e se sou, este é o resultado das minhas leituras e escritas (constatações e performances); sou Borges, mesmo que ele já o tenha sido – *sobretudo* por ele já tê-lo sido. Isso contribui para seu exercício *constativo*, mas faz falhar o *performativo*.

Por quê *falha*? Ou ainda, qual a falha? O performativo descrito por Derrida, lembremos, em oposição aos preceitos de Austin, não tem a ver com a realização feliz de uma intencionalidade individual (DERRIDA, 1991a). Contra qualquer ideia de *pureza* do ato de fala, o performativo pode falhar na própria premissa textual, ao não conseguir efetivar a realização que profere. Isso vê-se de forma mais clara na exploração da *promessa* enquanto metonímia para todo ato de fala: o que a faz uma promessa enquanto tal não é a ideia prometida ou a viabilização de seu empenho, mas justo o fato de que, enquanto iteração, ela pode ou *não* se cumprir: “O que eu ousaria afirmar é que uma promessa deve sempre poder ser *assombrada* pela ameaça, por seu tornar-se-ameaça, sem o que ela não é uma promessa” (DERRIDA, 2012, p. 248).

Em Mallo e em Katchadjian, qual a promessa? Fazer jus aos jogos borgeanos. A falha? Permanecer ainda dentro deles. A assombração? A mão espectral do velho escritor argentino, a segurar a caneta junto a eles.

\*\*\*

O crime aqui, portanto, não é mais o assassinato. Nunca o foi, nosso detetive conclui, não sem sentir-se um pouco traído por aquelas pistas iniciais. Mallo e Katchadjian não assassinaram ninguém, nem sequer (muito menos) a memória de alguém. Se Borges é um fantasma exemplar, que manipula do além e permanece a assombra a casa da escrita, morreu pela própria mão, ao dissolver-se em discurso e estilo. A infração dos dois copistas foi de caráter mais administrativo: ao tentarem emendar e reformar as leis da autoria, não perceberam não serem legisladores, mas tão somente tabeliões.

A falha dessa performance ajuda a entender as complexidades do projeto de clamar uma não-pertença essencial na linguagem. A realização deste não é apenas a

---

<sup>89</sup> No original: “Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), y me reconozco más en sus libros que en el juego de mis pobres interpretaciones”.

iteração “feliz”, quando se fagocitam as assinaturas de uma obra mas também seu avesso: quando sublinham-se as marcas já existentes.

De mesmo modo, o processo legal movido pela Fundación Borges serve-nos como insígnia da permanência da performatividade proprietária, e como ela transcende seus aspectos legais e morais, enquanto um problema de escritura. Seu fundamento, defesa do direito intelectual, é o mesmo que sustenta nossas conclusões aqui: é preciso insistir na comunicação das posses. E esse fundamento é também aquilo que impossibilita a ação de encerrar as cadeias de interpretação.

Borges possuía *sim* o poder de *propriety* de seus textos, ao mesmo tempo que *não* poderia tê-lo. Só o detinha na medida em que o exercitava, com as suas escrituras de propriedade, mapas de ação dentro do mundo-estoque, bem como certificado de alguma distinção: “digo que roubo, mesmo que isto não fosse de ninguém, não devesse ser de ninguém para distinguir o momento da *minha* escrita, mesmo que não seja minha, mesmo que não devesse ser minha”. Se, além de *invenção*, a autoria é *função* – como lemos com Chartier e com Foucault –, e tal função tem um critério classificatório, mirar para furto certos nomes-funções e não outros diz da relação que se quer construir a partir das infinitas possibilidades da palavra.

Quando Borges cita Milton, lá naquele seu sonho de biblioteca, esta ação é um modo de se posicionar dentro das cadeias de propriedades. Quando Mallo cita Milton, não se refere ao John Milton autor do *Paraíso perdido*, mas ao Milton já citado por Borges – o que é, também, um posicionamento dentro do inventário. Aquilo que essa distinção (e esta continuidade) cria é que nos interessa, pois demonstra um dos modos pelos quais a apropriação contemporânea produz seus fantasmas: na sua monomania citacional, devolve a herança aos mortos, reconhecendo neles sua influência, seu poder.

Esta história guarda uma perfeita ilustração disso. Ao final daquele primeiro *Aleph*, Borges comemorava poder esquecer o que viu em uma casa assombrada: “Tive medo de que não restasse uma só coisa capaz de me surpreender, tive medo de que não me abandonasse jamais a impressão de voltar. Felizmente, ao cabo de umas noites de insônia, trabalhou outra vez sobre mim o esquecimento<sup>90</sup>” (BORGES, 1974, p. 626). Acompanha a imagem sua cópia engordada por Katchadjian (2009, p. 47) e sua adição de uma ambiguidade decisiva:

---

<sup>90</sup> No original: “*Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido*”.



Tive medo de que não restasse uma só coisa capaz de me surpreender ou me interessar, tive medo de que não me abandonasse jamais a impressão nauseante de voltar, girar e repetir. Felizmente, ao cabo de umas noites de insônia, trabalhou outra vez sobre mim o esquecimento, *ainda que não de todo*<sup>91</sup> (grifo nosso).

Borges é *inesquecível*. Pela mão dos copistas ele não deixa de voltar, e a função que seu retorno faz aparecer (lembrando aquele programa de pesquisa que roubamos a Foucault) é a da *atribuição*. Mas sua reparição não é fortuita, e deve-se em igual medida às invocações legais de Kodama e aos livros-tabuleiro-de-ouija de Katchadjian e Mallo. O inventário pelo qual suas apropriações ocorrem é o dos títulos borgeanos, e o fato de seu exercício fazer soar de novo a invenção de Borges, mais que as suas próprias, deve-se a esta operação específica de *performar autoria* e, assim, enriquecer os arquivos da *performatividades da propriedade*.

---

<sup>91</sup> No original: “*Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme o interesarme, temí que no me abandonara jamás la impresión nauseosa de volver, girar y repetir. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido, aunque no del todo*”.

## 7 OS CORPOS DA ESCRITURA: as propriedades da assinatura e as contra-assinaturas de propriedade na Escrita Não Criativa

Um artigo no *China Daily* conta de um jovem trabalhador que copiou uma dúzia de romances, assinou seu nome e publicou uma coleção de “sua obra”

Kenneth Goldsmith, **Theory**

Aqui vai uma piada de 3 ou 4 A.C.: um romano encontra outro na rua. O Primeiro Romano: Espera aí, achei que você estivesse morto. Segundo Romano: Bem, como você vê, estou vivo. Primeiro Romano: Ah, mas a pessoa que me contou da sua morte é mais confiável do que você.

É essa minha pergunta: sou confiável o bastante para vocês?

Vanessa Place, **Zombie Poetry**

*O coração pesa 400 g.  
 A espessura da parede ventricular esquerda mede 1,4 cm e  
 a espessura da parede ventricular direita mede 0,3 cm.  
 A superfície do coração é lisa, brilhante e transparente [...]*  
*O peso do cérebro não fixado é de 1350 g.  
 As lesões por arma de fogo na cabeça já foram descritas acima.*<sup>9293</sup>

As sentenças acima – sentenças gramaticais, como versos, ou sentenças judiciais de execução, a depender de onde encarnam – pertencem ao poema *O corpo de Michael Brown*, assinado e lido por Kenneth Goldsmith em março de 2015, em um evento da Universidade de Brown. “Poema”, com sua condição constrangida, diriam (como disseram) alguns: o texto consistia de uma transcrição do relato de autópsia do referido Michael Brown, jovem negro morto em caso de brutalidade policial no estado do Missouri, no ano anterior. Uma transcrição integral do relatório, apenas alterando a ordem de certas descrições, mas sem adicionar palavra ou comentário, *O corpo de Michael Brown* parece se apresentar como um caso paradigmático da Escrita Não Criativa ou escrita conceitual<sup>94</sup>, esse campo de cópia tão destacado no apropriação contemporâneo, síntese e força motriz dos movimentos que lemos e destacamos no capítulo 3. Cabe aqui um olhar mais detido a seus textos e, em especial, àquela leitura de *O corpo* – como uma autópsia, também, a ser lida por nosso detetive. O corpo ali destrinchado, desta vez, é o da prática da escrita conceitual, encarnada neste caso tão singular, que entrecruza os fios da ex-apropriação conforme vista até aqui.

Neste exame, podemos logo perceber como essa escrita sintetiza e mobiliza os preceitos da apropriação, ao mesmo tempo em que desloca seus interesses de invenção. Veja-se, Goldsmith é notório por mirar inventários de propriedade bastante típicos, como uma edição de jornal, *pertencente* ao New York Times (GOLDSMITH, 2003), ou uma transmissão esportiva, *pertencente* aos New York Yankees (GOLDSMITH, 2008). Mas e o relatório de necropsia de *O corpo de Michael Brown*? Este pertencia a quem? Essa

<sup>92</sup> *Autopsy report for Michael Brown. St. Louis Post Dispatch.* Disponível em: <[https://www.stltoday.com/online/pdf-autopsy-report-for-michael-brown/pdf\\_ce018d0c-5998-11e4-b700-001a4bcf6878.html](https://www.stltoday.com/online/pdf-autopsy-report-for-michael-brown/pdf_ce018d0c-5998-11e4-b700-001a4bcf6878.html)>.

<sup>93</sup> No original: “*The heart weighs 400 gm. The left ventricular wall thickness measures 1,4 cm and the right ventricular wall thickness measures 0,3cm. The surface of the heart is sooth, glistening and transparent. [...] The weight of the unfixed brain is 1350 gm. The acute gunshot injuries of the head have already been described above*”.

<sup>94</sup> As nomenclaturas se confundem na exposição dessas obras, embora possamos realizar um pequeno esforço de individualização aqui: “Escrita Não Criativa” costuma referir-se ao programa e às obras de Kenneth Goldsmith, especificamente – inclusive assumindo o termo como título de seu texto onde a elaboração teórica do movimento melhor se realiza (GOLDSMITH, 2011b). Já “escrita conceitual” parece mais amplo, e pode nomear toda sorte de experimentos textuais que utilizam do copismo por meio do acionamento de uma teoria da arte contemporânea (PLACE; FITTERMAN, 2009; DWORKIN, 2011).

dúvida introduz uma vacilação, que se multiplica: O relatório pertenceria ao departamento de perícias da cidade de St. Louis? Ou, quem sabe, à própria memória de Michael Brown? Ou mesmo aos movimentos políticos, como o Black Lives Matter, que eclodiram após aquele assassinato? Esses movimentos, por sua vez, arriscaram perguntas ainda mais cortantes, que ecoaram duras críticas àquela leitura poética: quem é Goldsmith para *falar por* Michael Brown? Quem ele pensa que é, para *assinar* sobre aquele documento de violência, de todo alheio a si?

Ao pôr em dúvida as origens de sua cópia, enquanto não deixa de afirmar-se cópia, aquele *Corpo* faz emergir a necessidade de repensar as formas dessa ex-apropriação. Se o espaço deste relatório não comporta respostas a todas essas perguntas invocadas pelo poema, nosso detetive deve ao menos tomá-la por indícios de que a conspiração que investiga tem mais braços do que imaginava inicialmente. Dispostas assim, como repercussões daquele corpo de ex-apropriação, elas indicam que há um modo singular de lidar com a invenção de propriedade nessa Escrita Não Criativa, e no modo como ela (re)constrói seus inventários. Se a transgressão de Mallo e de Katchadjian foi insistir demais na posse constatada, prender-se demasiado ao fantasma de Borges, o delito de Goldsmith é, segundo essas acusações, *performar em excesso*.

Isso parece indicar uma multiplicidade de modos pelos quais a ex-apropriação sela seus inventários, e que devem ser, eles próprio, inventariados aqui, para compreendermos melhor tal ação. Para reconstituir esse processo no caso – cena criminal – de Goldsmith e seus poemas-necrológicos, comecemos por ler a Escrita Não Criativa do ponto de vista da performance de suas apropriações. É preciso retomar suas obras e argumentos, revendo de modo mais extensivo a forma como é proposta por Goldsmith. Daí, na sua multiplicação dos documentos de propriedade, essa escrita acaba por dar a ver que os dois movimentos da ex-apropriação sobre o inventário – o fechamento e a remessa – ocorrem por meio do gesto da *assinatura*, e seu avesso na *contra-assinatura*.

### **7.1 As máquinas que fazem (a propriedade d) o texto: reescritas e re inscrições da autoria na Escrita Não Criativa**

Aludimos já a um caráter “reciclador” da poética de Goldsmith, mas vale retomá-lo, na medida em que expressa um primeiro passo de sua invenção de propriedades. O mundo é cheio de textos: ao final de cada dia, o poeta se encontra soterrado pela linguagem apreendida, e que não cessa de acumular, sufocante. Tal insistência demonstra

o imperativo inicial do não escrever: é preciso estar atento à matéria existente, aos signos que nos cercam, e partir de uma certa catalogação disso que está no mundo. O poeta, portanto, antes de o sê-lo, é um recenseador, preocupado em listar a linguagem existente; para, ato contínuo, definir aquelas mais valiosas de acordo com seus objetivos, enfocando um interesse de tomada. Como bem coloca Villa-Forte (2019, p. 60), ao sintetizar tal postura e desenhar sua passagem da constatação para a *ação*: “A literatura por apropriação opera como uma reação ao excesso de textos – e de discursos, de imagens etc. – do mundo. [...] 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”.

Tal aspecto constativo poderia ser reconstituído até a própria compreensão da escrita apropriacionista como *conceitual*, corrente nas explorações de Goldsmith e de seus companheiros de cena (GOLDSMITH; DWORKIN, 2011; PLACE; FITTERMAN, 2009; BOON, 2010). Se a apropriação “clássica” tinha uma linha direta para com Marcel Duchamp e afins, a apropriação da apropriação toma por inspiração a arte contemporânea pós-anos 1980, sobretudo a arte conceitual. Tal filiação não poderia ser mais explícita do que na leitura do ensaio *Parágrafos sobre a escrita conceitual* (GOLDSMITH, 2007, n.p.), ele próprio uma reescrita do texto *Parágrafos sobre a arte conceitual*, de Sol Lewitt (2006). Lewitt, patrono dessa escola artística, propõe uma espécie de erosão do objeto enquanto meio da expressão artística: o valor do trabalho estaria, em verdade, no seu *conceito* prévio; quer dizer, na ideia que sustenta sua execução. Retoma e reescreve Goldsmith (2007, n.p.): “Trabalhar com um plano dado é uma maneira de evitar a subjetividade. Também explicita a necessidade de desenhar cada trabalho por vez. O plano desenha o trabalho<sup>95</sup>”.

No apropriacionismo da Escrita Não Criativa, esse plano é quase sempre o mesmo: singularizar e focar uma peça de linguagem, elegê-la para o roubo. Essa localização seria, já então, uma *escrita*. O que varia de obra a obra é a escolha *do quê* copiar, no que isso acaba por circunscrever a *ação*; e esta consiste em uma reprodução quase automática, que não é exatamente a escrita, senão sua suplementação material – como o próprio Goldsmith define, em outro momento: “Quando um autor usa uma forma conceitual de escrita, significa que todo o planejamento e todas as decisões são feitos de

---

<sup>95</sup> No original: “To work with a plan that is preset is one way of avoiding subjectivity. It also obviates the necessity of designing each work in turn. The plan would design the work”.

antemão e a execução é uma banalidade. *A ideia se torna a máquina que faz o texto*<sup>96</sup> (GOLDSMITH, 2007, n.p., grifo nosso).

Vejamos alguns desses “planos” em ação: como vimos já, em *Soliloquy* (2001), Goldsmith realiza uma espécie de catálogo de todas as palavras ditas por ele mesmo ao longo de uma semana; e a partir de *Day* (2003), já referida “ditação” do New York Times, seus interesses derivam para a linguagem alheia. Na trilogia *The Weather* (2005), *Traffic* (2007) e *Sports* (2008), reproduz transmissões radiofônicas, transcrevendo previsões meteorológicas, boletins de trânsito e a narração de uma partida de beisebol, respectivamente.

Com *Seven american deaths and disasters* (2013) essa exploração do discurso midiático se adensa, em uma coletânea que registra fragmentos dos anúncios de certas tragédias da cultura estadunidense: o assassinato de John Lennon, o massacre de Columbine, o 11 de setembro, entre outros. Seu mais recente projeto de escrita copista, *Capital* (2015), segue plano semelhante, ao compilar pequenos trechos de obras e discursos variados a respeito de Nova York, proposta pelo livro como “capital do século XX” – em projeto análogo ao realizado por Walter Benjamin (2009) nas *Passagens*, com Paris e o século XIX. Para além das publicações, é possível mencionar ainda sua exposição *The Hillary Clinton emails*, realizada na Bienal de Veneza de 2019, em que exibiu cópias de mensagens enviadas pela ex-secretária de Estado e vazadas pelo WikiLeaks, objetos de polêmica na sua derrota nas eleições presidenciais de 2016<sup>97</sup>.

Essa breve retomada, aliada àquelas citações anteriores, ajuda a delinear o papel que a *constatação* realiza neste apropriação: se recensear a linguagem existente é já escrever, apontar as posses é também *já realizar o movimento da ex-apropriação*.

Desenvolvamos: não é coincidência ou maneirismo que essa escrita pareça tão interessada em concentrar seus esforços em objetos de linguagem bastante individualizados e, a sua maneira, “autorais”. Lemos isso no interesse pelas *próprias* palavras, transcritas sempre com diversas marcas de interação, em *Soliloquy* (GOLDSMITH, 2001, p. 50): “Alô. Quem é? Susan, é o Kenny Goldsmith. O que você quer dizer? Eu soo morto? Bem, eu sou um DJ, sabia? Ei, olha, você deu uma olhada no

---

<sup>96</sup> No original: “When an author uses a conceptual form of writing, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the text”.

<sup>97</sup> Cf. <https://news.artnet.com/art-world/kenneth-goldsmith-hillary-clinton-emails-interview-1540228>

site? Deu? Seu livro? O que você acha? Está feliz com isso? Ok, ótimo. Eu que fiz o site<sup>98</sup>”.

Lemos isso no interesse pelas palavras *alheias* de ponta a ponta, na eleição de um corpo sempre específico – e explicitado – de discursos; lemos, por exemplo, em *Capital*, na sua sucessão enciclopédica de citações, sempre seguidas pela referência (o *autor*) correspondente: Woody Allen, William Carlos Williams, Joan Didion, Robert Moses, Marshall Berman, entre tantos outros membros de sua monumental bibliografia (GOLDSMITH, 2015).

Lemos um interesse por toda linguagem *demarcada* e, sobretudo, por tais demarcações – e vê-se isso em um exemplo bastante direto, logo na abertura de *Sports* (GOLDSMITH, 2008, p. 1):

– 1 800 LAW CASH lembra que esse conteúdo protegido por *copyright* é trazido a você pela autoridade dos New York Yankees e não pode ser reproduzida ou retransmitida de nenhum modo. Os relatos e descrições da partida não podem ser difundidos sem o aceite expresso, por escrito, dos New York Yankees. Tem um processo judicial? Precisa de dinheiro? 800 LAW CASH consegue seu dinheiro já. Não espere seu caso ser julgado. Você ou seu advogado deve ligar para 800 LAW CASH hoje<sup>99</sup>.

Esse início, autoirônico, encapsula o interesse de devassa das propriedades nos objetos de linguagem, bem como uma demonstração do *excesso* dessas propriedades na discursividade cotidiana: não apenas a transmissão em si é direito de uma pessoa jurídica singular, mas o anúncio desse direito é intermediado pelas marcas de uma assessoria jurídica, que garante a performatividade daquele direito – e, por sua vez, inaugura outra posse.

É de se destacar também o modo como o texto registra e repete a ameaça de infração da propriedade enquanto a infringe, em uma bem-sucedida provocação ao estatuto de proteção desses direitos; em entrevista a Leonardo Villa-Forte (2019), Goldsmith comenta a “confissão” de crime em *Sports*: “Não tive autorização. Simplesmente gravei o áudio do rádio e transcrevi o jogo. Eu simplesmente fiz. Nunca

---

<sup>98</sup> No original: “Hello. Who’s this. Susan, it’s Kenny Goldsmith. What does that mean? Do I sound dead? Oh well, I’m a DJ, you know? Hey listen, did you get to see the site? You did? Your book? What do you think? You’re happy with it? OK, great. I am the one that did the site”.

<sup>99</sup> No original: “-- 1 800 LAW CASH reminds you that this copyrighted broadcast is presented by authority of the New York Yankees and may not be reproduced or retransmitted in any form. And the accounts and descriptions in the game may not be disseminated without the express written consent of the New York Yankees. Have a lawsuit? Need money? 800 LAW CASH will get you money right now. Don’t wait for your case to settle. You or your attorney should call 800 LAW CASH today”.

pedi autorização. Ninguém falou nada comigo depois da publicação. *Copyright* não existe” (VILLA-FORTE, 2019, p. 168). Parece difícil contestar a conclusão obtida aí, no vacilar daquela intimidação espectral da 1 800 Law Cash; mas, se retomarmos os aspectos *performativos* da ex-apropriação, discutidos no capítulo 5, lembramos que a possibilidade de *falhar* é também o que faz subsistir a performance, a promessa e, aqui, a ameaça. Não ter sido interpelado não retira Goldsmith do circuito de propriedades, se não o posiciona ainda mais dentro de suas disputas.

Vamos passando, portanto, da constatação para a performance que ela encaminha. No caso da Escrita Não Criativa, vemos como seu recenseamento das posses, realizado via uma apropriação direta, acaba por, em simultâneo, *reescrever* (pois desmonta, demonstra como aquelas marcas são arbitrárias e instáveis) e *reinscrever* (pois consolida, reitera as marcas) as propriedades.

\*\*\*

Aqui é possível voltar a *O corpo de Michael Brown*, e entender como aquele poema em específico trabalha essas forças. De início, poderíamos apontá-lo como um exemplo modelo dessa Escrita, realizando seu programa não criativo à perfeição. Há um texto no mundo (o relatório necroscópico) e há um conceito de apropriação que visa aquele texto (produzir um poema a partir de um documento de violência<sup>100</sup>); há um texto derivado, apropriador, que surge da operação desse conceito, como performance (*O corpo de Michael Brown*, propriamente escrito e lido na universidade).

Mas então como explicar sua explosiva recepção, quando sua apresentação foi recebida com vaias e desencadeou uma série de avaliações recriminatórias?<sup>101</sup> Sob acusações de insensibilidade racial e exploração da tragédia alheia, Goldsmith viu seu texto desafiado e desafiado; e aqui essa discussão interessa menos por seu valor de face, do que por servir para iluminar algumas rachaduras naquele autodesenhado conceitualismo dessa escrita. Pois, vejamos, para a Escrita Não Criativa, o texto é uma espécie de subproduto, resultado de um *maquinismo*; e se a máquina funciona, seu

---

<sup>100</sup> No rescaldo das polêmicas do caso, uma das defesas de Goldsmith foi esclarecer que aquele poema não era senão o prolongamento de um projeto anterior, as *Seven american deaths and disasters* (cf. *US poet defends reading of Michael Brown autopsy report as a poem*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2015/mar/17/michael-brown-autopsy-report-poem-kenneth-goldsmith>>).

<sup>101</sup> Cf. *What happened when a white male poet read Michael Brown's autopsy as poetry*. Disponível em: <[https://www.huffpostbrasil.com/entry/kenneth-goldsmith-michael-brown\\_n\\_6880996](https://www.huffpostbrasil.com/entry/kenneth-goldsmith-michael-brown_n_6880996)>.



objetivo se completou. No caso de *O corpo de Michael Brown*, o conceito colocado está claro e opera na medida em que foi desenhado. Mas aqui, neste caso em específico, o conceito entra em conflito com a própria textualidade. O relato da autópsia, traduzido na leitura, deixa de sê-lo – como o New York Times o deixava de ser em *Day* –, mas o que ele se torna é ignorado; e é esse ponto cego que faz eclodirem os paroxismos deste gesto ex-apropriacionista.

Para o conceito de *O corpo de Michael Brown* operar a contento, Goldsmith teria de se retirar da equação, deixar ressoar a violência daquele relato. Mas, como vimos, no campo da apropriação não há constatação que não se dê junto a uma performance; e as marcas autoritárias que o poema queria denunciar contaminam sua própria condição. Isso decorreria de uma insistência dessa Escrita em desconsiderar o papel do apropriador (e do texto-performance-resultante), como lê-se nessas respostas de Goldsmith (2011a, n.p.) a uma pergunta sobre a “estranheza” de sua obra: “O melhor da poesia conceitual é que ela não precisa ser lida. Você não precisa lê-la. Na verdade, você pode escrever os livros e nem precisa lê-los. Meus livros, por exemplo, são ilegíveis<sup>102</sup>”. Se os livros são “ilegíveis”, mas a apropriação sempre produz algo, o que lemos quando lemos um texto de Goldsmith? Lemos *Goldsmith*, parece a resposta.

Dworkin (2011) constrói uma hipótese em seu ensaio fundador do termo “escrita conceitual”. Analisando a publicação de *Day*, sobretudo, ele se permite especular sobre uma difusão do apropriacionismo: e se mais artistas realizassem gestos de apropriação semelhantes? E se, indo além, alguém resolvesse aplicar aos trabalhos de Goldsmith o tratamento que eles dedicam à “linguagem-no-mundo”? – afinal, por mais que seu discurso seja de uma reciclagem, seus livros de fato *adicionam matéria ao mundo*, existem, e não apenas ecoam suas fontes. Ou, ainda, e se alguém resolvesse copiar seus *conceitos*?<sup>103</sup> E se um outro poeta resolvesse, ele também, redigitar aquela mesma edição de 1º de setembro de 2000 do New York Times, já explorada em *Day*. Dworkin acredita – e é difícil não concordar com ele – que tais movimentos seriam considerados devedores

---

<sup>102</sup> No original: “The best thing about conceptual poetry is that it doesn’t need to be read. You don’t have to read it. As a matter of fact, you can write books, and you don’t even have to read them. My books, for example, are unreadable”.

<sup>103</sup> Há uma resposta concreta a essas questões na publicação brasileira de *Trânsito* (GOLDSMITH, 2016), por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia, já brevemente mencionado aqui. Nesta *dublagem*, como chamaram os tradutores-poetas, o que se verteu foi o princípio: transcrever os boletins de uma rádio de cobertura do trânsito, trocando a emissora estadunidense ouvida por Goldsmith pela Rádio SulAmérica Trânsito de São Paulo. Não há nada do *texto* de Goldsmith ali – mas a versão é inseparável da sua *ideia*. Ao sair no país ainda portando a *assinatura de Goldsmith*, *Trânsito* se junta as inquietações que passamos a articular agora na tese.

do Goldsmith-Autor, mais do que de sua própria conceitualização (como também Katchadjian e Mallo acabaram soando “funcionários” da autoria de Borges). Uma outra apropriação do NY Times seria uma apropriação do NY Times ou uma apropriação de *Day*? Em síntese: “Se essas obras são tão ‘não originais’, se realmente qualquer um poderia fazê-las, então porque elas adquirem uma impressão tão forte de *assinatura*?<sup>104</sup>” (DWORKIN, 2011, p. XXXVIII, grifo nosso)

A resposta, para Dworkin, é dupla. Primeiro ele destaca a necessidade de levar em conta também o contexto das apropriações: copiar o que Goldsmith copia acaba por ser um reconhecimento de sua existência e de sua ação, de mesmo modo que a cópia feita por Goldsmith refere-se àquelas a Duchamp, Lewitt e cia. Em segundo lugar, Dworkin entende que o conceitualismo está, na verdade, menos interessado em afirmar uma “falência da inovação”, senão sua transformação em outra coisa: se o conteúdo é reiterativo, o conceito é que carrega a “criatividade”; ninguém nunca antes redigitou em livro uma edição de jornal (DWORKIN, 2011, p. XXXVIII). A apropriação, ela mesma, é a *invenção* – e aqui precisamos lembrar os sentidos que o termo adquire nesta tese.

É o que nos permite tomar a discussão do campo estrito da poesia conceitual e relacioná-la com as conclusões de nossa investigação proprietária. Se reescreve e reinscreve, a Escrita Não Criativa fecha um inventário de invenções e isso sempre incorre na produção de um texto colateral, particular: o documento do grilo. Podemos ver essa dinâmica na discussão que Villa-Forte (2019, p. 171) realiza, também a respeito de *Day*:

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 expressa, em outros termos, a dinâmica que intuímos nas investigações anteriores. No jogo de constatação e performance, a Escrita Não Criativa inventa as 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

---

<sup>104</sup> No original: “If these works are so unoriginal, if indeed anyone could do them, then why do they acquire such a strong sense of signature?”.

a uma instituição fantasmática (o jornal). Inventa, ocupando, esse espaço de demanda, a própria propriedade – e o faz por meio do *nome*. Um nome, que assina embaixo do inventário – como advogado e também como golpista, direcionando os bens para outros fins.

Se aí a estranheza causada pelo nome é lúdica, a análise nos fornece pistas para entender o espanto violento em relação ao nome de Goldsmith a coordenar o inventário de *O corpo de Michael Brown*. A assinatura, como marca de propriedade sobre propriedade, tem repercussões para o texto e seus conceitos, e é nossa hipótese que sua operação é o que faz ressoar os ruídos da ex-apropriar daquele poema. Para chegarmos aí, antes é necessário perguntar: mas então o que é *assinar*?

## **7.2 Uma mesma linha distribuída: o problema da assinatura na apropriação**

O problema da assinatura, como já vimos, é parte constitutiva da reflexão de Derrida, aparecendo de modo mais explícito nas suas discussões sobre a iterabilidade, naquele tão nomeado *Assinatura, acontecimento, contexto*, ensaio de *Limited Inc.* (DERRIDA, 1991a). Ali, em meio aquela discussão sobre a repetibilidade e a citação como motores da comunicabilidade, sobre a linguagem compreendida como rastro, remessa infinita, a assinatura insurge-se enquanto elemento operador do jogo. Se na teoria de Austin a assinatura era uma espécie de garantia da intencionalidade individual na enunciação não-verbal, Derrida quer reverter essa lógica: ela é a prova de uma impossibilidade da presença plena do sujeito na escrita. Afinal, a necessidade de assinar decorre tão somente da ausência do signatário, que interpõe uma marca a garantir sua custódia sobre aqueles rastros órfãos, a representar-lhe.

Mas essa necessidade parece decorrer, portanto, de outra demanda, anterior, mais ampla: a impossibilidade de não haver uma marca. A invenção do ato de assinatura diz também dessa incapacidade em aceitar uma escrita (ou qualquer outro corpo de signos) de todo livre, uma escrita fora de um esquema de filiação reconstituível – como as matérias anônimas no New York Times, aludidas por Villa-Forte (2019). Mesmo aí – sobretudo aí – produz-se uma marca, mesmo que arbitrária: “para que a vinculação à fonte se produza, é preciso pois que seja guardada a singularidade absoluta de um acontecimento de assinatura e de uma forma de assinatura: a reprodutibilidade pura de um evento puro” (DERRIDA, 1991a, p. 34-35).

Nesta citação, podemos perceber como a leitura dessa necessidade de vinculação por Derrida não é um retorno à intencionalidade de Austin. A assinatura transforma-se em uma estranha máquina: sendo necessária para designar um autor, mas assegurando sua ausência, ela opera sempre repetindo o acontecimento da própria assinatura, como um projetor de hologramas ou um cinematógrafo. Lermos uma assinatura é como lermos *o autor assinando em ato*; e nesse gesto ele garante, em simultâneo, que não está mais ali, ainda que possa ser acionado a qualquer momento.

É a esse processo que Derrida (1991a, p. 35) refere-se ao mencionar os *efeitos* da assinatura:

Os efeitos da assinatura são a coisa mais corrente do mundo. Mas a condição de possibilidade desses efeitos é simultaneamente, ainda uma vez, a condição de sua impossibilidade, da impossibilidade de sua pureza rigorosa. Para funcionar, isto é, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma *repetível, iterável, imitável*; deve poder destacar-se da intenção presente e singular de sua produção. É a sua mesmidade que, alterando sua identidade e sua singularidade, constitui seu *selo* (grifos nossos).

A assinatura é selada pela sua capacidade de repetição singular, sua capacidade de *produzir uma reprodução do momento de assinatura*; mas ela é também – e é esse o núcleo do argumento que queremos constituir aqui – um selo, uma forma de selar discursos. Fechá-los e endereçá-los.

É disso que já falava Foucault (2006), localizando a rubrica como essencial para constituição de uma função-autor: é ela que designa um proprietário de um texto, o sujeito que pode ser interpelado – científica, poética ou juridicamente – pelas ações daquele discurso. Mas a assinatura, enquanto nome próprio, não apenas indica, faz referência a um sujeito-dono-do-nome-e-dono-do-texto, como também é a descrição de um sujeito-dentro-do-próprio-texto (FOUCAULT, 2006, p. 271). Ela constrói seu escritor.

\*\*\*

A referência a Foucault é pertinente também porque permite recuperar, em paralelo, a *Morte do autor* de Barthes (2004b) – e sua releitura por Peggy Kamuf, tradutora de Derrida, no seu compreensivo ensaio *Signature pieces* (1988), “peças de assinatura”.

Kamuf retoma uma passagem do texto barthesiano, de seu princípio, para delimitar uma imagem a seu argumento. Citamos a citação: “O Autor, quase se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*” (BARTHES, 2004b, p. 61). A concepção “clássica” de autoria – aquela assassinada pela história das teorias do texto na qual Barthes se insere e que já foi reconstituída nesta tese – entenderia o sujeito como o “antes” dessa linha, um antes que é tanto temporal quanto hierárquico, colocando o Autor como originador e responsável por suas filiações. Já a proposta de leitura de Barthes – que é a crítica a suportar as próprias concepções do apropriação – é unir a pontas da linha em um só nó, colocando autor e obra no mesmo nível, lado a lado.

E então leiamos Kamuf (1998, p. 12), a respeito, no que propõe uma terça forma a esse traço (não) autoral:

Essa passagem no centro da polêmica, da morte do autor para o nascimento do escriptor, depende, em outras palavras, do apagamento e da reinscrição de uma “mesma linha distribuída”. Essa não é, portanto, uma simples passagem, mas dividida<sup>105</sup> pelos rastros do autor cuja morte anuncia. A ‘mesma linha distribuída’ nomeia, sem nomear, a assinatura<sup>106</sup>.

A assinatura como a linha que se desenha *entre* o sujeito e seu texto (uma divisão horizontal e não mais temporal, como se a linha fosse o traço do signo), parece-nos uma conceitualização poderosa aqui – sobretudo no que auxilia a entender as idas e vindas entre ausência e presença desse sujeito aí, movimento regulado pelo assinar. Pensar a divisão dessa linha não apenas como um corte sincrônico entre “antes” e “depois”, mas também como uma divisão enquanto *partilha*, uma cisão da linha em *traços de autoria* que permanecem em jogo, para além da sua pretensa morte. Não há mesmo algo de “espectral” (*ghostly*) na assinatura aí, pergunta mesmo Kamuff (1998, p. 20), considerando que ela é escrita sobre a morte de alguém que nunca esteve mesmo vivo?

---

<sup>105</sup> Há uma certa dissonância entre traduções aqui, que atrapalha o jogo de palavras – tão derridiano – de Kamuf. A expressão de Barthes, originalmente “*une même ligne, distribuée comme un avant et un après*” (BARTHES, 1977b, p. 63), aparece no inglês enquanto “*on a single line divided into a before and an after*” (BARTHES, 1977a, p. 16). É a tal “*single line divided*” que Kamuf utilizará como imagem operadora de sua discussão e da qual nos valeremos também, acompanhando seu argumento – ainda que isso crie uma distância para o “numa mesma linha, distribuída” da tradução brasileira.

<sup>106</sup> No original: “*This passage at the center of the polemic, from the death of the author to the birth of the scriptor, depends, in other words, on the erasure and reinscription of a "single line divided." It is thus not a simple passage, but itself divided by the traces of the author whose death it announces. The "single line divided" names without naming the signature*”.

Mas é “escrita sobre a morte”, a partir da morte e tendo por motivação esta; como um atestado de óbito ou, ainda, uma *herança* ou um *inventário*.

Assina-se em prol de fechar discursos em uma só forma, sob determinadas condições – era do que falava Foucault (2006) sobre os nomes próprios dos seus autores estudados: a assinatura de Georges Cuvier, por exemplo, envelopava não uma subjetividade pessoal, mas distintos enunciados sobre a paleontologia e a zoologia que se reuniram sob aquela rubrica. A assinatura encampa apropriações. Mas também assina-se para que o discurso possa ser remetido; e Cuvier escrevia para publicar, para que o texto-Cuvier fosse reinserido na comunidade científica de onde retirou suas “inspirações” – para, quem sabe, um século e meio depois, vir a ser assinado por “Michel Foucault”, uma assinatura que o reúne e imiscui em um vasto corpo de outros nomes.

A linha da assinatura parece ser assim uma espécie de portal, linha traçada entre mundos. Pertenceria a qual equação: “*a língua não pertence*” ou a “*a lingua é assombrada pela propriedade*”?

A nenhuma e a ambas; é *a articulação entre elas*, mas subsiste a cada realização. Como define Kamuf (1988, p. 13): “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 texto<sup>107</sup>”.

\*\*\*

Acionando novamente aquele caráter construtivo destacado por Foucault (2006), aqui já podemos passar a entender a assinatura (e o sujeito que ela reconstrói) como *interna* à escrita. Como expresso já naquela citação de *Assinatura, acontecimento, contexto*: além de repetível e iterável a assinatura deve ser *imitável* – como é imitável qualquer peça da linguagem.

Mas a assinatura, inserida na linguagem, não apenas se submete a seus desígnios, bem como opera deslocamentos por dentro do sistema. Derrida, em um estranho ensaio chamado *Signésponge* (1984), discute a poesia de Francis Ponge e o modo como o escritor operacionaliza seu nome próprio em seus textos. Insistindo ainda sobre os efeitos da assinatura, discute como a interposição dela atrapalha as ordens de atribuição:

---

<sup>107</sup> No original: “*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*”.

É, portanto, no abismo do próprio que iremos tentar reconhecer o idioma impossível da assinatura. Ele [Ponge] terá refletido como ninguém sobre o próprio, a maneira apropriada de escrever e a maneira apropriada de escrever. Não mais separando, dentro do próprio, os dois ramos da *propriety* e da *property*<sup>108</sup> (DERRIDA, 1984, p. 28).

*A propriedade moral e a material deixam de se dividir no – e por meio do – nome próprio*: ele marca uma autoridade múltipla, mas também instaura nela uma instabilidade que afeta ambas as facetas da propriedade. As duas propriedades e a tensão entre elas nos faz lembrar o caso de Katchadjian e de Mallo – e nos leva a entender melhor o peso das acusações de Kodama quanto a defesa dos copistas. Ao brincar com a assinatura de Borges, eles estariam prejudicando tanto o valor artístico quanto comercial da marca; mas é justamente por questionar o sistema *por inteiro* que sua apropriação se validaria enquanto tal.

Isso tem a ver com outra característica da assinatura a ser delineada e afirmada aqui: ela não é, por si só, *apropriável*. Uma assinatura não é, ela mesma, passível de patente. Atuando sempre na margem do sistema, ela opera registrando o que passa e o que fica, garantindo as licenças e os reclames de posse – mas não é, ela mesma, compreensível enquanto propriedade. Mesmo quando a assinatura alheia é imitada, de todo transplantada – como no caso do *El hacedor*, de Borges (*remake*) (FERNÁNDEZ MALLO, 2011) –, não é a assinatura, propriamente dita, que se apropria, que se rouba. Se tanto, ela apenas é inserida no *corpus* de signos visado para o deslocamento, auxiliando na constatação de propriedades e esclarecendo o *conceito* daquela apropriação. Mas o idioma da assinatura é *intraduzível* (DERRIDA, 1984, p. 27; KAMUF, 1988, p. 41) – e como tal aparecendo carregando um *sotaque*, resistente à assimilação no texto copista. É o que parece ter se passado com os copistas de Borges, possessos por aquele nome que não cessavam de repetir. A assinatura é essencial à performance da apropriação ao instituir aquela linha fragmentada e porosa, que demarca a possibilidade de dividir a autoria e fazê-la tomar parte nas transições da linguagem – mas há aí, ainda, uma linha.

Junto a Kamuf (1988, p. 25), entendemos que uma assinatura não pode *assinar a si mesma*. Ela é já sua validação. E se isso não for o bastante, ela precisa se referir um sistema de convenções e acordos que a permitam cumprir seu papel dentro da dinâmica proprietária. Como a assinatura de *Fernández Mallo*, que vem à socorro da firma de

---

<sup>108</sup> No original: “It is therefore in the abyss of the proper that we are going to try to recognize the impossible idiom of a signature. He will have speculated as no one else on the proper, the proper way to write and the proper way to sign. No longer separating, within the proper, the two stems of propriety and property”.

Borges. Enquanto escrita, toda ex-apropriação precisa, ela também, assinar; com um nome verdadeiro ou falso, mas sempre *próprio*, de algum modo.

\*\*\*

Essa dinâmica não escapa também à escrita conceitual, a qual voltamos aqui. Dworkin (2011, p. XXXVII) evoca, como influência a seus colegas, a obra de Elaine Sturtevant. Ligada aos movimentos da *pop art* e do expressionismo da década de 1960, a artista era, sobretudo, uma praticante da “apropriação da apropriação” relatada por Douglas Crimp (2009). Seus trabalhos não consistiam senão de “repetições” de trabalhos de outros artistas da cena como Andy Warhol, Jaspers Johns e Robert Rauschenberg – todos eles também já ligados a uma poética da apropriação. As obras de Sturtevant por vezes eram reproduções literais, por vezes apenas se valiam das características e métodos mais conhecidos de seus “alvos” (como as representações de bandeiras de Johns) – suas *assinaturas*, em um sentido mais geral do termo. Mas também em seu sentido estrito: seu primeiro trabalho de maior impacto é o quadro *Warhol's flowers*, de 1965, que reproduz uma serigrafia de Warhol (utilizando até mesmo as mesmas matrizes de impressão da “original” – elas já desenhadas a partir de fotos de revistas).

Atentemos ao nome: *Warhol's flowers*. O ladrão original circunscrito e traduzido na apropriação de sua apropriação; e aqui esse movimento se dá por uma composição de gestos de assinatura. Primeiro, a colocação do nome de Warhol por sobre a serigrafia. Na sequência, a manutenção de sua insígnia como título e mote da obra quando Sturtevant lhe toma as formas. Por fim, a assinatura de Sturtevant no verso da “nova” obra, agora filiada a duas rubricas em simultâneo. Warhol ainda nomeia o trabalho, e sua assinatura é arrastada junto com o quadro, transforma-se em um elemento estético; mas é subscrita pela impostura de uma assinatura *de facto*, que a destrona enquanto autoridade sobre as cadeias de posse da obra: “este é um quadro de Elaine Sturtevant”. Essa assinatura suplementar acaba por, primeiro, reconhecer a assinatura de Warhol, nomeá-la e envelopá-la como uma iteração singular de propriedade (que era já, ela própria, um acúmulo de apropriações) e, segundo, inaugurar uma nova escritura, um novo documento, cuja performatividade de propriedade depende do funcionamento dessas marcas – e tem por efeitos sua reprodução e a reprodução de outras mais.

Sem assumi-lo explicitamente – mas nosso detetive já se tornou um ás da leitura entrelinhas –, Dworkin vê a sobre-assinatura de Sturtevant como um norte à prática da



escrita conceitual. Isso marca um distanciamento da apropriação “tradicional”; lembremos que Duchamp, ao assinar *A fonte*, seu *objet trouvé* primordial, marca R. Mutt, um nome falso. Despiste e desorientação; muito diferente do mapa de instruções que implica a rubrica “Sturtevant”.

É preciso seguir a pista do nome, portanto. Voltar sobre um rastro que tem a forma deste conjunto de letras: “Kenneth Goldsmith”. Nos leva a voltar a sua Escrita Não Criativa e a *O corpo de Michael Brown*, especificamente – que, como as flores-de-Warhol de Sturtevant carrega em seu corpo as marcas de dois nomes, e assim faz confundir a destinação de suas linhas de autoria.

### 7.3 Os corpos e os nomes: as contra-assinaturas em *O corpo de Michael Brown*

A experiência de buscar *O corpo de Michael Brown* parece emular a premissa de ilegibilidade da escrita conceitual, de modo tanto colateral quanto literal: é impossível ter acesso ao poema de fato. Após a repercussão negativa, Goldsmith solicitou a exclusão do vídeo de sua leitura<sup>109</sup>, e até mesmo o site do evento onde ela ocorreu, sediado Universidade Brown, saiu do ar. São necessários truques de investigação. Por exemplo: recuperar o endereço por meio da Wayback Machine<sup>110</sup>, revela ao detetive a agenda do congresso e, nela, o rastro daquele acontecimento: no dia 13 de março, ocorreria a fala de *Kenneth Goldsmith*<sup>111</sup>.

O nome do poeta como fio condutor; como rastro único, volume legível daquele acontecimento. Daquele texto – mas também de todos os outros que compõem a sua obra. Afinal, se falamos dos “livros de Goldsmith” aqui é porque eles assim se apresentam: não há texto apropriado por ele que não leve sua insígnia. É a única *informação nova* adicionada a esses corpos de signos – é a informação que escapa à ilegibilidade anunciada por seus projetos.

<sup>109</sup> O anúncio de suspensão do material se deu em uma postagem de Goldsmith em seu perfil do Facebook, hoje também deletada. Trechos da publicação foram transcritos em reportagens, porém, e são a eles que nos referiremos aqui. Cf. *US poet defends reading of Michael Brown autopsy report as a poem*. Disponível: <<https://www.theguardian.com/books/2015/mar/17/michael-brown-autopsy-report-poem-kenneth-goldsmith>>.

<sup>110</sup> Ferramenta do Internet Archive, organização voltada ao arquivamento de conteúdo digital. Por meio da Wayback Machine, páginas são registradas como prints, e permanecem acessíveis mesmo após a exclusão ou suspensão de seu domínio.

<sup>111</sup> Cf. *Interrupt 3 Schedule*. Disponível em <[https://web.archive.org/web/20170612062751/http://www.irq3.interrupt.xyz/?page\\_id=14](https://web.archive.org/web/20170612062751/http://www.irq3.interrupt.xyz/?page_id=14)>.

Escapa e a desmonta. Pois  *lendo os nomes*, somos levados a procurar suas instâncias nos próprios textos, analisando como a presença dessas assinaturas articula os interesses e poéticas da não criatividade. Isso se vê de forma muito clara em *Capital* (GOLDSMITH, 2015), já apresentado aqui, como o livro que atualiza e traduz as *Passagens* de Benjamin (2009). Ao lermos os dois textos em conjunto, podemos apontar que entre os projetos não há só uma consonância de conceitos, mas também diferenças. A mais flagrante já foi aludida aqui, mas cabe ser melhor explorada: Goldsmith muda o sistema de citação do livro para privilegiar a referência aos autores citados.

Em Benjamin, a obra é organizada em duas séries de seções temáticas, intituladas alfabeticamente, de “A” a “Z”, e “a” a “r”. Dentro de cada uma, se empilham os recortes, entre notações próprias e citações, como vemos no exemplo retirado da seção I, *O intérieur, o rastro*:

O caráter de fortificação permanece tanto nos móveis quanto nas cidades sob a burguesia: "A cidade fortificada foi até aqui o empecilho, que sempre paralisou o urbanismo." Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, 1925, p. 249.

[I 1a, 8]

A antiquíssima correspondência entre casa e armário adquire uma nova variante através da utilização de vidros de fundo de garrafa nas portas de armário. Desde quanto? Isto também existiu na França?

[I 1a, 9] (BENJAMIN, 2009, p. 250-1)

Citação e afirmação se misturam sem maiores compromissos. Há referências diretas, afirmadas enquanto tal, como o trecho de Le Corbusier, e há referências só acessíveis pelo complexo sistema de notação que acompanha cada fragmento e remete a um léxico anexo. Há comentários particulares; e há, por vezes, trechos que não se afirmam transcrições, mas que foram posteriormente descobertos enquanto tal (PERLOFF, 2013).

Já em Goldsmith, a organização é mais homogênea: todas as entradas são transcrições diretas e aparecem documentadas enquanto tal. Vejamos logo em seu início, na seção A, *Dream city*:

Em Sutton Place, um homem pesca de sua janela no décimo oitavo andar, à procura de enguias.

Talese, p. 48

Se houvesse sangue jorrando dos hidrantes, as pessoas estancariam o fluxo?

Atkinson, p. 229

Um açougueiro nu em um telhado da Hester Street.

Mitchell, *Ears*, p. 189<sup>112</sup> (GOLDSMITH, 2015, n.p.)

É possível perceber, de forma muito clara, o que já chamamos aqui de “interesse pela linguagem demarcada” na Escrita Não Criativa. A referência não é ética da citação ou cuidado bibliográfico, mas parte ativa da composição da poética; não é fortuita a força desses nomes de escritores nova-iorquinos (Gay Talese, Oriana Atkinson e Joseph Mitchell) na mitologia da cidade a que *Capital* deseja evocar. Os fragmentos interessam *justamente* por serem de Talese, de Atkinson e Mitchell, e o eco de seus nomes ressoa tão mais alto quanto o conteúdo de seus escritos. A partir disso, podemos entender melhor essa espécie de *virada nominalista* que passa a marcar a escrita conceitual de Goldsmith desde *Seven american deaths* (2013), com seus capítulos sobre a morte de Michael Jackson, John Lennon e John Kennedy, insígnias catalisadoras dos acontecimentos midiáticos copiados; e vai até *The Hillary Clinton emails* (2019), com a demonstração do peso (jurídico, ético, mesmo material) das assinaturas documentadas. Virada nominalista que está, também, na raiz da iniciativa de ler o relatório de autópsia de Michael Brown, e nos ajuda a entender o impulso desse projeto.

Porém, esse interesse pelos nomes enquanto alvo da cópia cria uma espécie de disjunção no apropriação. Um nome não é, por si só, *apropriável*, lembremos. Ele é buscado, exposto, capturado, mas seu idioma está fora dos regimes de tradução usuais. É preciso, para tanto, armar uma armadilha na escritura, uma capaz de apropriar o que ali for possível: *a performance do nome*, marca de toda assinatura. Não pode não haver propriedade em jogo na apropriação, então esses textos sedentos buscam a posse possível nos nomes: o gesto fictício que produz a ligação entre um sujeito e seu texto: “Quando alguém assina, não apenas escreve seu nome, mas afirma: ‘Sim, estou assinando, e naturalmente prometo confirmá-lo, sim<sup>113</sup>’” (DERRIDA, 2004, p. 18). Como apreendê-lo? Primeiro, multiplicando esse gesto ao confirmar sua repetibilidade: “Sim, vejam, aqui está a assinatura dele, esse texto pertence”. Segundo, instituindo uma marca capaz, ao afirmar a repetição, fazê-la desviar a outras mãos: “Sim, atesto que ele assinou, *assino embaixo*”.

---

<sup>112</sup> No original: “On Sutton Place a man fishes out his eighteenth-story window for eels. / Talese, p. 48 / If it were blood pouring out of the hydrants, would people stanch the flow? / Atkinson, p. 229 / A naked butcher on a roof in Hester Street. / Mitchell, *Ears*, p. 189”.

<sup>113</sup> No original: “When one signs, one doesn’t merely write one’s name, one affirms: ‘Yes, I am signing, and naturally I promise to confirm this yes’”.

Na capa de *Capital*, como na capa de *Day* aludida por Villa-Forte (2019), ou na programação como leitor de *O corpo de Michael Brown*, o selo que evoca e retorce essas performances é “Kenneth Goldsmith”.

\*\*\*

A assinatura de Goldsmith – e de toda apropriação, poderíamos estender – é sempre uma *contra-assinatura*, este conceito tão precioso ao desenvolvimento do pensamento de Derrida (1984; 2004; 2014). Se em *Assinatura, acontecimento, contexto* (DERRIDA, 1991a), o reconhecimento da posição claudicante da assinatura no espaço de disseminação da escritura leva à necessidade de pensar as formas de comunicabilidade e partilha dessas singularidades, em *Signesponge* (DERRIDA, 1984) o filósofo elabora uma tipificação dos tipos de firmas de modo a dar conta dessa sobrevivência do nome no texto. Seriam três os modos de assinatura:

O primeiro é a insígnia mais comum, aquela a que se referia em *Limited Inc* (DERRIDA, 1991a): a ideia e o ato de apor o nome após a escrita de um texto, da pintura de um quadro, etc., como marca da inscrição e “garantia de autoria”. Já o segundo tipo, relaciona-se a esse, mas não se configura enquanto nome próprio: seria a assinatura do estilo, um conjunto de marcas e inflexões nas obras que denunciariam sua filiação a determinado indivíduo – é, por exemplo, a isso que Dorwin (2011, p. XXXVIII) refere-se ao falar da “assinatura” de Goldsmith como originalidade-na-não-originalidade. A grosso modo, esses dois modos traduzem aqui os dois regimes proprietários: a assinatura do nome como *propriety*, vinculação jurídico-legal, e a assinatura estilística como *property*, garantia de ascendência moral.

Porém, se ambos regimes deixam de se dividir na estética da assinatura, como já havia alertado Derrida (1984, p. 28), é porque esta possui uma terceira modalidade, que se subtrai e abstrai das anteriores: seria “a assinatura geral, ou assinatura da assinatura, [...] o trabalho de escritura que designa, descreve e inscreve a si próprio como gesto (ação e arquivo), assina a si próprio antes do fim, permitindo-nos a oportunidade de ler<sup>114</sup>” (DERRIDA, 1984, p. 54). Esta é a assinatura da escrita por si mesma – aquele *assinar como repetição do gesto de assinar*; isto é, a capacidade dos rastros de, ao se

---

<sup>114</sup> No original: “As general signature, or signature of the signature, [...] the work of writing designates, describes, and inscribes itself as act (action and archive), signs itself before the end by affording us the opportunity to read”.

disseminarem, produzirem novos rastros que acionam e desviam os anteriores. É a própria capacidade de *leitura*: ao se assinar “antes do fim”, a escrita dá espaço para seu leitor agir também, e sobreassinar aquele arquivo de traços. Ou, ainda: *contra-assinar*.

Essas contra-assinaturas, sempre suplementares, operam em, um primeiro nível, como a garantia daquelas vinculações proprietárias, como a lógica de um *reconhecimento de firma*, um carimbo que atesta a veracidade do original. O momento de inscrição é sempre multiplicado pela leitura, mas esta deve já transformar-se em um ato de re-marcação, para fazer sobreviver aquele traço inicial. E se faz por meio do contra-assinar. Leiamos:

Aquele que contra-assina age *depois* daquele que assina. Na história técnica da palavra, a contra-assinatura era inicialmente uma assinatura que autorizava alguém a assinar no lugar de outrem. Por exemplo, uma secretária tem o direito de assinar uma carta no lugar do ministro, que meramente adiciona um pequeno sinal para que o documento seja postado sem selo<sup>115</sup> (DERRIDA, 2004, p. 17, grifo nosso).

Mas em outro nível, essa nova marca não apenas faz confirmar a primeira: o verbo em operação na contra-assinatura é o *trair*. Trai a verdade da assinatura, no sentido de desvelá-lo; mas trai sua forma ao parasitá-la e fazê-la dizer outras coisas, como quebra daquele contrato. Esse aspecto do contra-assinar o desenvolve para além de mero exercício de procuração, como o visto nesta citação história de Derrida. A contra-assinatura *substitui o selo*. Se, antes, era o signatário *original* quem podia determinar a capacidade de remessa (seu nome, e o poder subjacente a ele, fazia o valor de selo), o contra-assinante descobre sua capacidade de falseamento, e pode ultrapassar a constrição do sinal que o relegaria a mero papel administrativo. “Daí toda assinatura ter de permanecer e desaparecer ao mesmo tempo, permanecer para poder desaparecer, ou desaparecer para poder permanecer<sup>116</sup>” (DERRIDA, 1984, p. 56).

Toda assinatura demanda uma contra-assinatura; e, por sua vez, toda contra-assinatura comporta em si um duelo:

[...] no decorrer do qual uma contra-assinatura vem tanto confirmar, repetir e respeitar a assinatura do outro, da obra dita original, quanto

---

<sup>115</sup> No original: “*The one countersigning intervenes after the one signing. In the word’s technical history, the countersignature was initially a signature authorizing someone to sign in another’s place. For example, a secretary has the right to sign a letter in place of the minister who merely adds a little sign so that it can be posted without a stamp*”.

<sup>116</sup> No original: “*Hence the signature has to remain and disappear at the same time, remain in order to disappear, or disappear in order to remain*”.

arrastá-la para outro lugar, correndo então o risco de traí-la, tendo de traí-la de certa forma, a fim de respeitá-la, com a *invenção de outra assinatura igualmente singular*. Assim redefinindo, o conceito de contra-assinatura de fato concentra todo o paradoxo; é preciso se entregar singularmente à singularidade, mas é preciso então que *esta se deixe compartilhar* e, portanto, *se comprometa*, prometa se comprometer (DERRIDA, 2014b, p. 108, grifos nossos).

Não é o que ocorreria com as assinaturas de Talese, Atkinson e Mitchell, capturadas nas redes da contra-assinatura de Goldsmith, para recuperarmos o exemplo? Na impossibilidade de se apropriar de suas assinaturas *per se*, a interposição da contra-assinatura consigna tanto os nomes próprios quanto as marcações estilísticas (não apenas dos três, bem como a de Benjamin), e reorganiza a leitura, não apenas atestando aquelas performances, bem como as comprometendo a outros sentidos. Ao *se inventar como nova assinatura*, Goldsmith inventa uma maneira para a ex-apropriação mirar novos alvos em seu projeto de falsificação generalizada da linguagem.

Retomando também Duchamp e seu R. Mutt, podemos sopesar as relações e distâncias entre as distintas dinâmicas de assinatura nos diversos regimes de apropriação. Lá, R. Mutt era a recusa de adentrar o regime acionado pelos nomes. “Por ser filho de um tabelião, Duchamp sabia muito bem que, na sociedade capitalista, a assinatura é a afirmação tanto da identidade quanto da propriedade”, lembra Lazzarato (2017, p.), e aí conseguimos entender a negação do nome próprio (pela interposição de um pseudônimo falso) e do estilo (pela apresentação de um *objeto trouvé* sem manipulação) como um contra-ataque ao sistema notarial do qual Duchamp era, literalmente, herdeiro, e contra o qual se rebelava.

Já Goldsmith, como grileiro, prefere atuar *por dentro* dos mecanismos cartoriais: não interpor um nome próprio ao trabalho de *Capital, Seven american deaths* ou de qualquer outro de seus livros, não fecharia o arquivo daqueles discursos, não fecharia o inventário em ex-apropriação. É preciso contra-assinar para revolver os inventários de propriedade ali coletados, e fazê-los trabalhar. Chegamos a entender, portanto, o porquê das suas afirmações de *ilegibilidade da Escrita Não Criativa*: não é que o conceito resuma e encerre a obra. É que seus objetivos estão nos atos de assinatura: e as assinaturas do interior só se tornam compreensíveis à luz da contra-assinatura – poderia-se dizer que seus livros *terminam pela capa*, e teriam sua apoteose na ficha catalográfica.

Iluminadas assim, a que lugar essas assinaturas apropriadas se destinam? Como *O corpo de Michael Brown* é também seu *nome*, e como deixaria de sê-lo?

\*\*\*

É preciso ler, à contra-gosto de Goldsmith, aquele poema a partir dos corpos de nomes ali presentes. Embora, como já dito, a reprodução oficial da leitura de *O corpo de Michael Brown* tenha desaparecido do espaço público, o artil da investigação permite contornar essa ausência: é possível resgatar trechos e elementos do poema a partir de algumas apreciações críticas, como as de Daniel Morris (2015), Brian Droitcour (2015) e Marjorie Perloff (2019) – bem como recuperando o próprio texto do relatório de necropsia, que o poema reproduziu em sua integralidade, e que permanece à disposição<sup>117</sup>.

O que primeiro chama atenção, neste olhar mais detido, é a particularidade da presença dos nomes. *Michael Brown* intitula o texto e seu vórtice, mas diferentemente das *Warhol's flowers*, de Sturtevant, ou do *El hacedor, de Borges*, de Fernández Mallo, o sujeito identificado pela apropriação *não é* a voz de que se apropria. O poema de Goldsmith transcreve e desloca o relato médico-legal, composto entre a câmara fria e a escrivãzinha do perito, e, assim, não poderia passar mais longe de uma propriedade linguística do próprio Brown. Este é um dos principais argumentos de Perloff (2019) em sua defesa do texto, rechaçando as críticas de uma “canibalização da experiência afro-americana”: “Ao contrário, a voz que ele assume é da impessoalidade da comunidade forense [...] Nada poderia ser menos pessoal que este discurso. E ainda assim – e esse é o ponto de Goldsmith – mesmo um relatório ‘impessoal’ pode ser curiosamente manipulado<sup>118</sup>” (PERLOFF, 2019, p. 79).

Isso é flagrante na leitura do relatório/poema em seu tom administrativo e monocórdio, composto de descrições e observações de aparente neutralidade. Lemos: “O falecido possuía lesões no lado direito do rosto e nas costas da sua mão esquerda. As mãos do falecido estavam ensacadas em sacos de papel para proteger qualquer evidência digital<sup>119</sup>”. Essa insistência na voz passiva remarca a morte e objetificação daquele corpo, na mesma medida em que busca compor um texto sem agência, o mais direto possível –

---

<sup>117</sup> *Autopsy report for Michael Brown. St. Louis Post Dispatch.* Disponível em: <[https://www.stltoday.com/online/pdf-autopsy-report-for-michael-brown/pdf\\_ce018d0c-5998-11e4-b700-001a4bcf6878.html](https://www.stltoday.com/online/pdf-autopsy-report-for-michael-brown/pdf_ce018d0c-5998-11e4-b700-001a4bcf6878.html)>.

<sup>118</sup> No original: “*On the contrary, the voice he assumes is that of the impersonal forensic community [...] Nothing could be less personal than its discourse. And yet—and here was Goldsmith’s point—even such “impersonal” reports may be curiously skewed*”.

<sup>119</sup> No original: “*The deceased had abrasions to the right side of his face and on the back of his left hand. The deceased hands were bagged with paper bags to save any trace evidence*”.

o mais desresponsabilizado possível, como bem lê Morris (2015). Por isso também a insistência na normalidade, a despeito da descrição dos ferimentos agressivos, que leva ao contraditório “não é digno de nota”, como se o relato questionasse a necessidade da própria existência:

Sistema Vascular: A aorta e o sistema arterial não são dignos de notas. As veias sistêmicas são normais na aparência. Pulmões: A lesão aguda do pulmão direito já foi descrita acima. Os pulmões juntos pesam 600g. A superfície pulmonar é marrom-acinzentada e vermelha. [...] Lâminas dos pulmões mostram áreas de hemorragia intraparenquimatosa presentes perto das áreas de lesão por bala e fratura de costela, previamente descrita. As áreas remanescentes de parênquima pulmonar não são dignos<sup>120</sup>.

Há muito para ler, portanto, e Goldsmith sabe disso, a despeito do que afirma seu conceitualismo: sua justificativa para essa apropriação, foi, inclusive, a possibilidade de apontar essa retórica despersonalizante, chamando atenção à *materialidade das palavras como correlatas à materialidade do corpo de Brown*<sup>121</sup>. Mas para fazê-lo, de acordo com seus projetos de apropriação, seria necessário, primeiro, *atar o discurso a Brown*, para, em gesto imediato, *contra-assinar e validar essa ligação*. Para tanto, interpôs o nome de Brown àquele texto, o fez realizar aquele primeiro gesto de assinatura-como-vinculação que a ele foi violentamente negado – para, ato contínuo, poder re-traçar a linha e apor o próprio nome e validar a falsificação cometida por ele mesmo. Se aqui não há como apropriar a assinatura-como-vínculo, nem a assinatura-como-estilo, *apropria-se a própria lógica da contra-assinatura*, de modo a poder assumir aquela voz.

\*\*\*

Assim, *O corpo de Michael Brown funciona*; e mostra a operação de ex-apropriação em jogo na poética de Goldsmith. Mas é por aí também que ele *falha*: ao

<sup>120</sup> No original: “*Vascular System: The aorta and arterial system are not remarkable. The systemic veins are normal in appearance. Lungs: The acute injury of the right lung has already been described above. The lungs together weigh 600 gm. The lung surface is gray-brown and red. [...] The cut surfaces of the lungs show areas of intraparenchymal hemorrhage present near the previously described areas of gunshot injury and rib fracture. The remaining areas of pulmonary parenchyma are unremarkable.*”

<sup>121</sup> Seu post de defesa no Facebook, também apagado, esta transcrito em uma matéria do The Guardian sobre o caso, e explicava: “*The document I read from is powerful. My reading of it was powerful. How could it be otherwise? Such is my long-standing practice of conceptual writing: like Seven American Deaths and Disasters, the document speaks for itself in ways that an interpretation cannot. It is a horrific American document, but then again it was a horrific American death.*” Cf. *US poet defends reading of Michael Brown autopsy report as a poem*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2015/mar/17/michael-brown-autopsy-report-poem-kenneth-goldsmith>>.



levar o método ao paroxismo, tentando produzir uma máquina de apropriação capaz até de tomar o inominado, força ao limite as consequências de todo gesto de tomada de posse.

“Se não pode ser compartilhado, não existe<sup>122</sup>”, escreveu à época (2015, n.p.) em *Theory*, sua coleção de aforismos definidores da Escrita Não Criativa. Toda linguagem deve, portanto, entrar no circuito de partilha, de apropriações. Inclusive, a própria: como Cuvier assinava para poder ser apropriado por Foucault (e o anacronismo dessa “decisão” é chave do apropriação), Goldsmith age como se a voz de Michael Brown se inscrevesse para ele, e, por sua vez, Goldsmith lê o corpo daquela voz em *público* para pôr a própria escrita à disposição.

Como lê agudamente Droitcour (2015), em uma crítica a *O corpo* que sintetiza as principais acusações dirigidas ao poema, o poema mostra um Goldsmith preocupado com a capacidade de ação do próprio procedimento. Na leitura daquele relatório, fica aparente uma fissura entre conceito e execução: se a linguagem é livre, não poderia ser assinada; se não for assinada, não pode ser contra-assinada; se não for contra-assinada, não pode ser apropriada. “O poeta volta de dentro da máquina para mostrar o que a máquina não conhece<sup>123</sup>” (DROITCOUR, 2015, n.p.): Goldsmith tem de *aparecer*, tornar-se ele próprio legível, para que sua máquina conceitual pegue no tranco novamente. Para aparecer, toma como veículo – *possui*, no sentido da possessão sobrenatural – o corpo de Michael Brown. Para isso, o nome; e assim, o violenta por outra via: “Dar um nome é sempre como qualquer parto (certificado), é sublimar uma singularidade e informar contra ela, *entregá-la à polícia*<sup>124</sup>” (DERRIDA, 1986, p. 7).

O que provoca ruídos na máquina de performance de Goldsmith não é a impossibilidade de assumir a posse, como no caso de Fernández Mallo e Katchadjian; é, em entrevedo essa impossibilidade, dobrar a aposta no fechamento de uma nova propriedade. Os fantasmas da propriedade são também, lembremos, espíritos da *imposição colonial*, e o ato de nomeação o evoca na medida em que é uma interpelação policiaesca, que reinstaura uma estrutura tradicional de controle das propriedades. Assim, o problema do poema é *político*, ainda que não exatamente apenas nos termos em que foi colocado nas suas críticas por parte dos movimentos sociais<sup>125</sup>.

<sup>122</sup> No original: “*If it can't be shared, it doesn't exist*”.

<sup>123</sup> No original: “*The poet comes back out of the machine to show what the machine can't know*”.

<sup>124</sup> No original: “*To give a name is always like any birth (certificate), to sublimate a singularity and to inform against it, to hand it over to the police*”.

<sup>125</sup> Esse aspecto de *O corpo de Michael Brown* foi discutido por nós em uma versão bastante preliminar deste capítulo, publicada como artigo sob o título: *Os corpos do poema: as aporias do lugar de fala em um*

Além disso, lembremos que a contra-assinatura, segundo Derrida (1984), *assina antes do fim*, de modo a reinserir o sentido na partilha, para que ele *possa ser lido*. Mas a contra-assinatura que contra-assina uma assinatura de saída inventada, como a de *O corpo*, parece preocupada demais com seus falseamentos, e parece expulsar qualquer possibilidade de re-apropriação – tentando ser uma espécie de propriedade total. Laurent Milesi (2015), que também propõe uma leitura da poesia de apropriação via desconstrução, tem percepção parecida, e oferece uma síntese que nos leva de volta à linha dividida da autoria, às diferenças da Escrita Não Criativa para o apropriacionismo, e ao imperialismo da propriedade:

Se, na virada do pós-estruturalismo, Barthes podia afirmar que ‘o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor’, as práticas da poesia de vanguarda contemporânea engendraram a morte do leitor, cujo envolvimento no conceito da obra não mais residente na participação via contra-assinatura de um texto “escrevível”, mas em co-assinar o “pensável”, como um definhar minimalista da contra-assinatura<sup>126</sup> (MILESI, 2015, p. 214-5).

\*\*\*

Assim, conclui-se nesta diligência que o edifício da Escrita Não Criativa encontra-se assombrado. Não uma mansão vitoriana, mas um condomínio *hi tech*; não obstante, *assombrado*. Quem perturba este espaço é o *fantasma do próprio Kenneth Goldsmith*. Afinal, é ele que, mesmo se dizendo morto enquanto autor, insiste em retornar, com essa ausência-presente latente nas insígnias. Não há um texto de Goldsmith que não seja marcado como “um-texto-de-Goldsmith”; e a virada de suas obras mais recentes para um nominalismo explícito, como vimos, reforça a fantasmaticidade desse seu nome, próprio e ubíquo. E é um fantasma violento, como se vê, que transforma o ciúme da linguagem em vingança: morto como autor, retorna para dar cabo do leitor – mas que resiste e insiste, e dobra o conceitualismo sobre si, como vimos nas críticas a *O corpo de Michael Brown*.

---

*texto da Escrita não Criativa* (ABREU, 2020). Ali, discutimos a questão do lugar de fala e da representativa, no que ela se abala pela escrita conceitual – mas também a assombra, produzindo um imperativo de irresponsabilidade que pretensa ilegibilidade de tais textos finge ignorar.

<sup>126</sup> No original: “If, at the turn towards post-structuralism, Barthes could claim that ‘the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author’, contemporary avant-garde poetic practices have ushered in the death of the reader, whose involvement in the conceptuality of the work no longer resides in the countersignatory participation in a ‘writerly’ text but in cosigning the ‘thinkerly’ as the minimalist withering of countersignature”.

Assim que aquele poema é o paroxismo dessa estratégia de apropriação, no que sente a necessidade de criar o espaço da assinatura primeira, onde não haveria bem um regime de posses, para então poder contra-assinar e consignar a propriedade sob seu novo (não) autor. A emergência desse signatário fantasmático dá a ver outra das *funções autorais da apropriação*, essas que Chartier (2012, p. 35) entende não serem mais apenas funções discursivas, mas mesmo aquilo que dá consistência a uma “ausência essencial”. No caso de Mallo e Katchadijan, o fantasma de Borges dava a ver a função de “atribuição”: aqui, o espírito de Goldsmith encarna a função de *consignação*. *Consignação*: reunião de signos dispersos em um só corpo, materialização em documento do recenseamento de posses e de sistemas de propriedade – como naquela abertura de *Sports*. *Co-signação*: co-assinar, contra-assinar, interpor o nome próprio sobre aquele documento, para fechá-lo – como na enciclopédia de *Capital*. *Consignação*: a remessa da posse a *outrem*, para seja negociada, entre no circuito de trocas mais uma vez.

É a força e a dificuldade da Escrita Não Criativa: na sua dramaturgia dos nomes próprios, faz confundir máquina e texto, posseiro e despossuído, autor e apropriador – e, assim esquece que sua própria apropriação se contamina, ela própria, pela lógica da herança. Como bem define Perloff, na sua leitura de *O corpo de Michael Brown* contrastada às obras de Sophie Calle:

[...] o relato de autópsia de Michael Brown não nos conta nada sobre o jovem assassinado. Mesmo assim, enquanto leitores nós continuamos a procurar aberturas nos textos, em busca de revelações. O problema, como Goldsmith e Calle entendem, e que a poética conceitual pode tomar enquanto premissa, é que *o corpo mais difícil de se adentrar é o seu próprio*<sup>127</sup> (PERLOFF, 2019, p. 86 grifo nosso).

---

<sup>127</sup> No original: “[...] *Michael Brown’s autopsy report tells us nothing about the young man who was killed. Yet as readers we continue to look for openings in the text that will be revelatory. The issue, as Goldsmith and Calle understand, and that a conceptual poetics can take as a premise, is that the body most difficult to get inside of turns out to be one’s own*”

## **8 A POSSE CONTRA A (IM)PROPRIEDADE: apropriação e arquivamento da linguagem comum na poesia brasileira contemporânea**

Saberá você que pelo desenvolvimento lógico de minha pesquisa, o Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros talhado em Tordesilhas. Pelo que ainda o instinto antropofágico de nosso povo se prolonga até a secção livre dos jornais.

Oswald de Andrade, **Esquema ao Tristão de Athayde**

O tipo de ladrão no gênero de coisas  
que não roubamos.

Leonardo Gandolfi, **A passagem secreta**

Como se fosse uma boa história de detetive, esta também conta com uma cena de perseguição em um trem: nosso investigador segue o suspeito veículo adentro, de olho na sua atividade. Ali, o sujeito começa a ler o jornal do vizinho por sobre o ombro, aguça o ouvido para os vendedores de bala, logo começa a anotar em uma espécie de frenesi – como ele mesmo confessaria depois:

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, as que lia no jornal e as que escutava no trem. Umas misturadas às outras no tempo real de leitura e escuta (PUCHEU, 2013, p. 53)

O trecho pertence ao texto (poema?) *Perfil parcial de um procedimento, escrito por Caio Meira*, presente em *Mais cotidiano que o cotidiano*, de Alberto Pucheu (2013). Não bem uma confissão, portanto, ou pelo menos não uma feita com a própria voz. Escrito assumidamente por Caio Meira (ele também um poeta reconhecido), o poema-explicação é a reconstituição dos métodos de escrita de Alberto Pucheu e sua aposta no que passaria a chamar de *arranjos*, texto compostos inteiramente de citações alheia colhidas no cotidiano. Mas quem fala aí? 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, assim como aquele composto no trem?

Assombrado por esse ventriloquismo, que ecoa mas radicaliza os casos de apropriação-possessiva que viu até aqui, o investigador se detém para entender as minúcias dessa invocação.

\*\*\*

Nossas testemunhas espectrais se acumulam, e para enfrentar as novas aparições é importante retomar o que já descobrimos até aqui, com essas lições do além. Primeiramente, o fantasma de Borges se insurgiu para lembrar, com a voz irônica que lhe é característica, que uma herança se recebe também para que se possa reconstruir sua ascendência, com o falecido a comandar a sucessão.

Por sua vez, o fantasma de Goldsmith adensava essa questão ao destacar um problema importante ao apropriação contemporâneo, inerente ao paradoxo do atual estado da cultura que o fomenta: se o sujeito se dissolve em telas e identidades móveis,

configurando um estatuto de não-pertença generalizado, de que modo a apropriação pode executar seu gesto de deslocamento da propriedade para demonstrá-lo? Em suma: como roubar daquilo que não é de ninguém?

Lá, na Escrita Não Criativa, a resposta algo torta é abusar das ações de assinatura, como vimos, *dar corpo ao impróprio*. Com Meira/Pucheu, parece que descobrimos outra possibilidade. E não só com eles: o exemplo de *Perfil parcial de um procedimento, escrito por Caio Meira* abre um veio para explorarmos certa tendência da poesia brasileira nas últimas duas décadas, período de eclosão do apropriaacionismo, identificando aí uma postura distinta do copiar, em textos que insistem em apreender essa linguagem anônima do cotidiano. Afinal, se o objetivo é demonstrar que *a linguagem não pertence*, tal tipo de conceito poético parece exemplar: “vejam, há uma poesia sem dono nos trens, nas ruas”. Porém, que fantasmas específicos essa ação desperta (pois sempre se desperta um fantasma, isso já aprendemos)?

Para entendê-lo, esse capítulo buscará apresentar essa poesia brasileira, recorrendo a sua fortuna crítica e a sua contextualização no âmbito dessa história do copismo. Com remissões nada gratuitas à Antropofagia e ao conceitualismo, vemos que tal poesia tem um programa claro de ação apropriaacionista, que nos auxilia a entender melhor sua ação. A partir dessas leituras, singularizamos nosso enfoque nas seguintes produções: *A fronteira desguarnecida* e *Mais cotidiano que o cotidiano*, de Alberto Pucheu (2007; 2013); *Elefante* e *O metro nenhum*, de Francisco Alvim (2000; 2011); *Delírio de damasco*, de Veronica Stigger (2012); e *Livro das postagens*, de Carlito Azevedo (2016).

Caracterizando essa escrita, percebemos que seu interesse recorrente pela linguagem anonimizada parte de uma compreensão da necessidade de registrar e valorar esses signos dispersos no cotidiano – impulso que buscamos entender enquanto uma poética do arquivamento. Assim, a segunda parte deste capítulo retoma o conceito de *arquivo*, com Derrida (2001) e Foucault (2008), sobretudo, passando a entendê-lo como gesto de apropriação, na sua tensão para com as dinâmicas de reunião e dispersão dos inventários. Por fim, buscamos entender como essa compreensão do arquivamento auxilia a lermos a singularidade da ação copista nesta poesia brasileira, identificando seus fantasmas e a funções-autorais ali em jogo – e como, a partir da *linguagem que pertence a todos*, essa poesia invoca a *linguagem que não pertence a ninguém*.

### 8.1 “Eles líricos”: experimentos da apropriação do cotidiano na poesia brasileira contemporânea

O resultado daquela espionagem de Pucheu no trem de vozes, detalhada por Meira/Pucheu, se lê no poema *Na cidade aberta, nº 3*, publicado originalmente no livro homônimo, de 1993, mas recolhido em *A fronteira desguarnecida*:

lanterna chinesa de grande utilidade em sua casa  
 paga três mil é pequenina e de qualidade  
 cem gramas de bala aí pagando mil  
 olha o fribel  
 jujú bamericana dois é mil (PUCHEU, 2007, p. 29).

A abertura do ouvido e sua transcrição altera toda a poética do escritor, que apostará cada vez mais nesses “arranjos”; termo que passa a aparecer de forma explícita em *A vida é assim*, de 2001, com os poemas *Arranjos para mensagens eletrônicas recebidas por mim*, *Arranjos para conversas transeuntes* e *Arranjo para sala de conversas* (PUCHEU, 2007), cujos títulos deixam claro o procedimento em jogo. Como bem explica Meira/Pucheu (2013, p. 53, grifos nossos), explicitando os interesses dessa nova forma de composição: “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*”.

Metonimicamente, essa virada-para-os-arranjos nos encaminha a ver um desenvolvimento semelhante no painel amplo da poesia brasileira das últimas duas décadas, também ela coalhada de *eles líricos*, ao articularem semelhante interesse pela coloquialidade e pelo cotidiano, traduzidos na incorporação de um verso-não-verso composto no estrangeiro do poema: na rua, na boca alheia.

Análises semelhantes fazem Flora Süssekind (2013) e Florencia Garramuño (2014). Süssekind nos alerta para a emergência de “*objetos verbais não-identificados*” na literatura brasileira, produções anômalas que passam a experimentar com a dissolução de suas fronteiras formais. Já Garramuño classifica essa poética como “*inespecífica*”, elencando seus procedimentos de decomposição, como a interpenetração de discursos artísticos de diferentes gêneros e a invasão de vozes múltiplas e alheias, na aposta de “formas-corais” – como, em um exemplo claro, *Na cidade aberta, nº 3*.

Ambas leituras ecoam um diagnóstico anterior, de ampla circulação entre os estudos e as práticas da poesia no Brasil: a leitura de Josefina Ludmer (2010) a respeito da pós-autonomia da literatura. Ali, diagnostica-se a cultura contemporânea em tons semelhantes àqueles que aqui já colocamos, em nosso capítulo 3, ou como postulado por nomes como Kenneth Goldsmith: um acúmulo de discursos e restos de discursos interconectados midiaticamente, que expulsam das possibilidades de análise categorias como as de “sujeito” ou de “original”. Despidas dessas fórmulas “excessivamente literárias”, essa poesia encontraria norte na manipulação de elementos comunicacionais, como a interpolação de discursos ou a mediação tecnológica. Ou como a *manipulação de propriedades*: “As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da ‘literatura’, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, *a imaginação pública*: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e *privado e público* e ‘real’ (LUDMER, 2010, p. 4).

Escritas em público, como o poema-do-trem de Pucheu, mas também escritas *com* o público. Com essa linguagem bruta do/no mundo, com “as palavras que eram ditas, nada mais, só as palavras” (PUCHEU, 2013, p. 53). Essa percepção relaciona-se a este caráter singular do não original, que emerge como *especificidade do inespecífico* brasileiro: a disposição em apropriar a língua performada em público, entendida como a “linguagem de todos” – o que passa a desafiar o próprio conceito de *apropriação*, na medida em que se vale não de uma propriedade singular, identificável, mas de uma matéria pretensamente *pública*, disponível a que quiser lê-la ou ouvi-la.

Vemos a diferença desse procedimento para com os apropriaçionismos já lidos até aqui em *Perfil parcial de um procedimento, escrito por Caio Meira*: a apropriação “de sujeito a sujeito” representada pelo texto de Meira enxertado por Pucheu ecoa a forma “clássica” do roubo, mas o faz para “explicar” a apropriação do “cotidiano”, efetuada por Pucheu nos seus arranjos, e que expande o campo de possíveis da cópia<sup>128</sup>.

Não só *diferença* entre apropriações, vemos, bem como *acumulação*: os inventários se multiplicam. Como dar conta deles?

---

<sup>128</sup> A relação não passa batida a Meira/Pucheu, que relaciona essa apropriação cotidiana realizada na poesia brasileira com as teorias contemporâneas do copismo: “Fico pensando o que, passado tanto tempo, as pessoas diriam hoje dele e dos outros que vieram antes e depois, como o que fez com as repostas que obteve quando escreveu para seu catálogo de endereço eletrônico pedindo que as pessoas enviassem as 15 primeiras frases que passassem por suas cabeças, num momento em que críticos como Marjorie Perloff e Keneth Goldsmith, mesmo eles atrasados em relação a Alberto Pucheu, começam a falar desses procedimentos não criativos, de gênio não original e outros termos interessantes” (PUCHEU, 2013, p. 54).



\*\*\*

Afim de investigar mais concretamente essas distâncias, bem como demonstrar a singularidade de seu tipo de *assombração proprietária*, o modo pelo qual reendereça esses inventários disseminantes, nos deteremos aqui sobre um mosaico de produções brasileiras contemporâneas, a serem apresentadas a seguir<sup>129</sup>.

Começando por Alberto Pucheu, já tão acionado até aqui. Dentro daquelas coletâneas já mencionadas aqui, *Mais cotidiano que o cotidiano* e *A fronteira desguarnecida*, buscaremos seus arranjos, observando aquele método de *invenção* dos eles líricos como expressão de um jogo tensivo entre poética própria e alheia. Como no autoexame-pela-voz-dos-amigos de *A crítica dos arranjos como arranjo da crítica* (PUCHEU, 2007, p. 157): “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?”.

Se começam a ser escritos na década de 1990, como demonstrado, os arranjos podem ter sua inspiração rastreada até duas décadas antes, na trilha da poesia de Francisco Alvim. Dileta do movimento da poesia marginal, Alvim tem uma obra marcada pela depuração do texto poético a partir da transcrição de conversas ouvidas e sua tradução em versos curtos e diretos – o que lhe rendia já a alcunha de “*poeta dos outros*”, como lemos no ensaio homônimo de Cacao (1988). A produção dos últimos anos se concentra em *Elefante* (ALVIM, 2000) e *O metro nenhum* (ALVIM, 2011). A partir deles, busca-se demonstrar como essa escritura do ele lírico se demonstra (e se transforma) por versos como: “eu quis colocar esse tipo de coisa/ mas então pensei/ mas meu deus do céu / aí ele disse” (ALVIM, 2000, p. 97).

Encarnação mais atual e virulenta desse procedimento está em *Delírio de damasco*, livro de Veronica Stigger (2012). Fruto de uma exposição realizada em 2010 (STIGGER, 2013), a obra reúne uma coleção de breves frases coletadas em conversas,

---

<sup>129</sup> A fragmentariedade desta escolha metodológica parece contradizer o método das análises anteriores desta tese, realizada com foco mais monográfico: primeiro, a leitura de um caso de apropriação de Jorge Luis Borges por dois escritores; segundo, uma análise concentrada no movimento da Escrita Não Criativa e na obra de Kenneth Goldsmith. Porém, essa dispersão explica-se pelo caráter particular não só dessa produção, bem como de seu gesto apropriacionista: tratamos agora de um paroxismo daquela cópia disseminada, que trata de mirar *toda* a linguagem, como veremos. Ao tratarmos dessa disposição por meio de obras e livros distintos, podemos ter maior dimensão da amplitude desse projeto poético-comunicacional.

próprias ou alheias, escutadas no cotidiano. Os trechos consistem, em sua maioria, de pequenas pérolas de intolerância, recortes de discursos violentos ou preconceituosos, que Stigger entrevê (entreouve?) como expressão de uma força ulterior, a permear o espaço público. Esta motivação fica bastante clara na contracapa do volume: “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.). De tal modo, a reunião consistiria em uma “*arqueologia da linguagem do presente*” (STIGGER, 2012, n.p., grifo do autor).

A preocupação com uma captura *in loco* do presente – e a tentativa de traduzir formalmente a vertigem desse momento – estão também no *Livro das postagens*, de Carlito Azevedo (2016), segunda parte do livro homônimo, que sucede um longo poema “autoral”, e passa a misturar o registro da escrita com informações retiradas do *feed* do Facebook, fotos em redes sociais, conversas por aplicativos, diálogos de filmes, citações de outros poemas, etc. Aqui, estes textos híbridos, “pós-autônomos” não registram suas origens, apenas intuídas pelo leitor a partir de algumas marcações: visuais, editoriais ou até mesmo semânticas, em um caleidoscópio de formas de expressão da linguagem.

\*\*\*

O que este conjunto já nos demonstra, à parte aquela primeira conclusão, de todos estes experimentos de poesia debruçarem-se sobre as vozes do burburinho, entre a rua e as redes? Nos permitem caracterizar tal impulso, divisar algumas das ideias que suportam esse gesto, e que alteram a relação do inscritor para com as posses da linguagem.

Na já mencionada leitura de Cacaso (1988) sobre Chico Alvim, encontramos uma pista na recorrência do termo do *desentranhamento*. Haveria nesta poesia um desejo de revelação, aafiando o verso para ser capaz de escavar a linguagem e revelar suas raízes – desejo que, ao voltar-se para a *imaginação pública*, o campo de dissolução do privado no público, encontra terreno fértil para sondagem. É um imperativo estético, que repensa o lugar do poeta diante da linguagem; e, conseqüentemente, o lugar da linguagem no mundo. Há a percepção de que essa língua que nos cerca contém uma poesia *escondida*, talvez a poesia por excelência, e o faz por ser um acúmulo de ideias e experiências acumuladas e partilhadas. Como expõe e sintetiza Alvim (2000, p. 76) no curto poema: “Quer ver?/ Escuta”.

Esse imperativo é, também, social e político, como fica muito claro no painel destes livros. Em Stigger, a ideia de uma “arqueologia do presente”, ciência da escavação-*via-verso*, volta-se a uma sedimentação do abjeto na ideologia – e, portanto, na linguagem – brasileira. Seu ouvido é treinado para captar – e transcrever – frases como: “Me diz uma coisa,/ ele é débil mental/ ou só feio mesmo?” (STIGGER, 2012, p. 50). Em Azevedo (2016), as redes repercutem a convulsão política do país circa 2013, e os textos captam uma inquietação generalizada que se traduzem em um balbuciar da própria língua: “uma última (pois sou viciada em vc)/ eu fiquei por 5 minutos achei q ia começar a chorar e tô/ fingindo que nada tá acontecendo” (AZEVEDO, 2016, p. 70).

Segundo Cacaso (1988, p. 147), ainda, “no âmbito do que se costuma chamar poesia marginal, houve um momento, que ainda repercute, em que a poesia tornou-se um banquete de que todos, indistintamente, se serviram. [...]. Para ser escritor basta anotar, registrar, simplesmente escrever: todos participam”. Como se já houvesse *texto* no mundo, bastando ao escritor (que já não mais bem o é) estar atento.

Essa leitura ajuda a demonstrar, também, a relação desses gestos copistas contemporâneos para com certo veio da poética brasileira. Relação com a poesia marginal da qual o próprio Cacaso (e Alvim) era um representante, mas também com tradições como a Antropofagia – como vimos já, paradigma da apropriação. O movimento é nominalmente citado por Stigger (2012); não só citado, em verdade, mas tomado como horizonte de seu próprio projeto, instalado como epígrafe de *Delírio de Damasco* com a citação de Oswald de Andrade (2022, n.p.): “A gente escreve o que ouve – nunca o que houve”.

A frase revela outro aspecto daquele famoso mote antropofágico do “só me interessa o que não é meu”. Não haveria uma realidade externa àquilo que tomo: escrevo o que ouço, o que posso apropriar – e o que está fora deste alcance é como se não existe, como se não houvesse. Podemos relacionar essa concepção como mais uma evidência do caráter inventivo da propriedade: não sendo natural, ela cria seus laços e ligações, independentemente de uma ordem de atribuição lógica ou justa. É uma questão de força de escritura, de *assumir a posse*:

A ideia da posse contra a propriedade veio tomando evidências de lei. Podia-se fazer a prova dos nove com a nossa História: as demarcações do Tratado de Tordesilhas nunca foram observadas. O loteamento do Brasil, em capitâneas hereditárias, não assegurou o registro de propriedade aos respectivos donatários. O estatuto do *uti possidetis*

tinha mais força que documentos pontifícios e outras legitimações de propriedade (ANDRADE, 2003, p. 100-101).

Mesmo quando há um regimento a organizar a propriedade, como o Tratado de Tordesilhas, ela só se efetiva no seu uso – ou se desfaz na sua atrofia. É preciso tomar, movimentar, *desentranhar* – mais do que a afeição à cópia e à brincadeira das referências paródicas, parece ser esta a herança das lições antropofágicas na poesia brasileira contemporânea.

Leiamos sua reverberação em *Cotidianamente*, poema de Alberto Pucheu (2013) que comenta dois de seus textos 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 amalhavam fragmentos de discursos terroristas e os nomes de suas vítimas, respectivamente. Neste fechamento, vemos uma preocupação explícita do apropriador para com sua capacidade de comunicar o entranhado na linguagem, em fazer uma inventariação justa das propriedades nele envolvidas:

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, grifos  
nossos).

Aqui e agora, nesta poesia que espreita no transporte público e nas calçadas, acreditamos ser possível ver uma aplicação radical daquela lei da Antropofagia, que leva a seu paroxismo. *Só há posse*: no sentido original, antropofágico, de questionamento da propriedade fixa, a ser desafiada pelo grilo e pelo usucapião, mas também no sentido radical de que *não pode não haver posse*, e toda despossessão será forçosamente ocupada. Da posse contra a propriedade, passa-se à *posse contra a impropriedade*: é preciso usar e ocupar tudo o que for. Fazer falar, comunicar.

Por isso não mais os poemas tirados de jornais, como em Goldsmith ou no conterrâneo Manuel Bandeira. A voz pública é que é objeto perfeito para a escavação, na medida em que oferece o enigma: ela não pertence a ninguém ou pertence a todo mundo? Como singularizá-la?

Tais problemáticas expressariam aqui a *espectralização da autoria* no contemporâneo – e isso explica as distâncias desse apropriação de hoje para seu passado canibal ou marginal. 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.

Para comunicá-lo, enfim, o poeta dos outros é também um poeta da *individuação*, em termo preciso usado por Cacaso (1988) para definir Alvim. Se, de um lado, a apropriação do cotidiano faz uma poesia com o discurso anonimizado, de valorização da linguagem pública, por outro, a ação daquele que escuta e escreve, de quem desentranha, é essencial para entender *quem está falando* – mesmo que o “quem” fosse “ninguém”. Além do quê, não ter voz própria é um modo bastante artiloso de conceber uma voz própria: “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. Usar a própria identidade como disfarce” (CACASO, 1988, p. 148).

Que identidade é essa, se não mais a de um Autor Original? A de um inventariante, já o dissemos, que aqui se explicita na sua ação de coleta e catálogo. O que disfarça? Essa própria ação de tomar do público e passar como próprio. O apropriador dessa transcrição do cotidiano, como desentranhador, se lê portanto 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). Como já se colocava Stigger, uma *arqueóloga* confessa: “Dentre os tantos fragmentos que ouvi aqui e ali, no shopping, no ônibus, [...] selecionei aqueles que possibilitavam as mais diferentes leituras e que chamaram a minha atenção pelo inusitado do assunto ou pela maneira especialmente significativa como foram ditos. Acredito que certo momento da nossa sociedade está inscrito nessa sequência de frases” (STIGGER, 2013, n.p.).

Esta apropriação guiada por um desejo de revelação-via-conservação, poderia-se dizer, está no cerne da operação do arquivamento, como descrita por teóricos como Brian Brothman (2018): a criação de um espaço organizacional que recorta certo conteúdo de

seu contexto original caótico, e o salvaguarda dos ruídos e da própria entropia a partir do estabelecimento de alguns critérios de seleção, ligados aos valores específicos daqueles objetos-alvo. Além disso, o tema do arquivamento é central para a poética atual, como se lê no verbete a respeito em *Indicionário do contemporâneo* (PEDROSA et al, 2018), compêndio crítico de professores brasileiros, pesquisadores dessa mesma poesia. Cabe portanto, entender melhor a operação do arquivo entendido enquanto poética e enquanto ato de reenderamento da apropriação.

## **8.2 O arquivo entre a língua e o texto: valoração, consignação e publicização da linguagem de qualquer um**

“O arquivo é uma brecha no tecido dos dias”, define sumariamente a historiadora Arlette Farge (2009, p. 14), demonstrando o papel que essa figura – conceitual e prática – desempenha nas Ciências Humanas, como um lugar de *exceção*. Mas se um arquivo não é corriqueiro, é possível ler um arquivo de coisas corriqueiras, como o propomos aqui? Ou elas já não mais o seriam, quando detidas e retidas em texto? – como intuem os leitores de Pucheu copiados por Pucheu em *A crítica dos arranjos como arranjo da crítica* (2007, p. 162): “O desequilíbrio a que me referi é algo entre o deslizar e o parar: ‘Quando as falas se acumulam e se interpenetram, elas não são menos rumor, principalmente depois da primeira página?’”.

Para entendê-lo é preciso circunscrever, primeiro, o que tratamos por arquivo aqui, caracterizando-o enquanto gesto de escrita; para então discutir como esse gesto incide sobre a inscrição da propriedade, no geral, e sobre o lidar com a língua, no caso desta poesia analisada neste capítulo.

\*\*\*

O arquivo como gesto de escrita não é mera imagem ou metáfora; o ato de escritura relaciona-se intimamente a uma lógica da reunião e da organização de uma matéria dispersa, que podemos começar a tomar enquanto princípios do arquivamento. E, de mesmo modo, o arquivar necessita da ação impressora da escrita; sua razão de ser é análoga à produção de marcas realizada pelo escrever, como explica Margel (2017, p. 129): “Não há arquivo sem técnica, sem um dispositivo técnico de inscrição, sem a

operação gráfica de uma marcação, codificada, cifrada, criptografada, mas sempre decifrável e decodificável”.

A que serve tal inscrição? Àquela operação de resguardo que acima mencionamos. Isso se vê de forma clara no resgate da etimologia do próprio termo de “arquivo”, conforme realizada por Derrida (2001). Arquivo se desenvolve da *arkhê*, o termo grego que significa, em simultâneo, *começo* e *comando*. Portanto, onde as coisas começam e, ao mesmo tempo, onde esse começo irá determinar uma ordem, uma autoridade. O arquivo começa uma nova cadeia de sentido, que é, também, uma hierarquia dos sentidos.

A *arkhê* desenvolve-se em *arkheîon*, antepassado direto do nosso arquivo. Esse termo denominava, inicialmente, a residência dos magistrados da polis, espaço onde se reuniam os livros da Lei e os documentos públicos, para consulta e exercício do poder político (DERRIDA, 2011, p. 12). Essa casa e seus donos, chamados de *arcontes*, senhores do arquivo, guardam e fazem funcionar aquilo que, de modo natural, não operaria. É preciso uma custódia a esses documentos para que possam exercer seu comando. Daí a afirmação, central a todo pensamento arquivístico contemporâneo, refratário a concepções meramente representacionais de que “todo arquivo – tiraremos daí algumas consequências – é ao mesmo tempo *instituidor* e *conservador*. Revolucionário e tradicional” (DERRIDA, 2001, p. 17, grifos do autor).

A invenção do arquivo – no sentido da criação deste conceito geral, bem como no sentido da ação inventiva realizada por cada arquivo singular – se dá por meio de um arrancar violento dos objetos arquiváveis de seu contexto pregresso. Assim é que esses discursos, capturados no *arkheîon*, podem funcionar e instituir uma lógica própria – no que implicaria, por sua vez, no fato de toda sua apreensão posterior se dar fora do seu “uso comum”. (Falamos já, com Margel (2017), de como a separação realizada pelo arquivo implica em uma criptografia, na qual se *apagam as origens* dos objetos, transformadas em traços da própria desaparecimento).

Isso pode ser *literalmente* “fora do uso comum” no caso dessa poesia de apropriação do cotidiano aqui discutida. Vejamos isto em ação, naquela insistência de Stigger em afirmar sua investigação ética-moral sobre a linguagem cotidiana, que expressa uma necessidade de *revelação* por meio da poesia: “Acredito que certo momento da nossa sociedade está inscrito nessa sequência de frases. [...] Outras, no entanto, são obviamente terríveis, na medida em que colocam a nu aquilo que as pessoas gostariam que permanecesse escondido no âmbito privado” (STIGGER, 2013, n.p., grifos nossos).

Esta operação, porém, se nos atermos às considerações sobre o arquivo, é tanto a leitura destes problemas nos materiais dos quais se parte, quanto a composição de uma nova textualidade, noutra espaço, que produz efeitos singulares, distintos daqueles “originais”. A criação de outro espaço, o *arkheion* propriamente dito, que responde pelo caráter *instituidor*, revolucionário, do arquivo – e que é sua face mais claramente *escritural*. A codificação que realiza, nos termos de Margel (2017), de objeto bruto em bem arquivado, se daria por três ações: a valoração, a consignação e a publicização.

O primeiro diz respeito à necessidade de cortar o fluxo de informação, discretizá-lo, para que se possa escolher certos traços, em detrimento de outros, para a coleta. Nos termos da teoria arquivística, isto quer dizer de *criar um valor* pelo qual os dados serão medidos. O lemos na seguinte explicação de Brothman (2018, p. 89-90):

O trabalho de avaliação não é meramente um processo de identificação de valor, mas de *criação* ou *destruição* de valor [...] Ao decidirem a respeito do valor arquivístico ou histórico, os arquivistas efetivamente criam, inauguram ou perpetuam um compromisso axiológico que se manifesta na permanência da ordem que daí resulta.

Não basta, portanto, apenas ler o volume das coisas, identificar categorias e classes arbitrariamente. 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. Quando *inscritos*.

Tal ato de reunião, na operação arquivística, entendemos como *consignação*, isto é, o movimento de *reunir os signos*. Esse gesto “tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que viesse a separar (*secernete*), compartimentar de modo absoluto” (DERRIDA, 2001, p. 14). É o colecionismo de arquivo, a coordenação de seus objetos em um só lugar: uma casa, uma gaveta, um museu.<sup>130</sup> Ou um livro. Sobretudo, dentre os trabalhos aqui analisados, em *Livro das postagens* (AZEVEDO, 2016). Ali vemos de

<sup>130</sup> Como vimos no capítulo anterior, a consignação é também uma função da assinatura, o que reafirma a conjunção entre os distintos atos de apropriação: performance, assinatura e arquivamento.



maneira clara como há uma unidade de sentido que vai de mãos dadas com a unidade de reunião: descrições de documentários de Raymond Dépardon, fotos tiradas do Facebook, mensagens de celular, leituras de Paul Valéry, cartas de amigos... A forma-livro, como consagração do *arkheîon*, traduz a heterogeneidade em homogeneidade, alisando os volumes do texto. Tudo é escritura, tudo é apropriado/apropriável.

Isso nos leva a entender como esse lugar da consignação transforma a própria natureza de seus objetos arquivados, bem como a relação que se pode estabelecer com eles. Valorados e reunidos, podem ser consultados de acordo com a ordem instituída e *publicizada* pelo arquivamento. Desde seu princípio, o arquivo se quer como a tradução dos ruídos e do anedótico em classificação e exposição: “A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto” (DERRIDA, 2001, p. 13). No *arkheîon* os objetos são passíveis de consulta, e é essa possibilidade de voltarem ao “comum”, já tendo sido valorados e consignados, dotados de um caráter de comando, que caracteriza o poder de um objeto, de um discurso arquivado.

Por meio desse percurso, chegamos próximos da conceituação foucaultiana, que rechaça uma ideia do arquivo como meramente um espaço material ou institucional, em prol de sua compreensão enquanto *sistema que organiza as possibilidades de produzir enunciados* (FOUCAULT, 2008). Se acumula falas e ideias, não é meramente por conservação; é para, a partir desse resguardo, produzir relações e nexos que são eles próprios produtivos – e regulatórios:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. [...] Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria (FOUCAULT, 2008, p. 147)

Os arquivos materiais seriam, portanto, avatares desse conceito mais epistêmico do arquivar: o modo pelo qual se organizam os regimes de enunciação. No próprio trabalho de Foucault, por exemplo, os registros das instituições penais não só resguardam uma história da contravenção, mas são, a um só passo, produtos de um regime (jurídico, simbólico, escritural) que determinava o que devia ser registrado como infração, mas também produtores de uma ordem de moralidade.

Se insistirmos na ideia de entender o arquivamento enquanto ato de apropriação, enquanto modo de (re)escrita, o aprendizado dessa dimensão sistêmica do arquivo nos leva a rever a ação desses textos-feitos-de-outros-textos. Entende-se aí que o apropriador-enquanto-arquivista é aquele que não apenas olha a massa disforme de textos no mundo, mas também é aquele que determina o que desta massa *vale a pena* – e, em determinando isso, articula as condições de apropriação.

Mais do que só “desentranhar uma poesia do mundo”, a escrita da apropriação a *reentranha*: “Veja, é isto que está aí para ser tomado”. Se o arquivo se situa, como aponta Foucault (2008, p. 147), *entre a língua* (entendida como sistema de possibilidades da enunciação) e o *corpus* (como conjunto de existência concreta de enunciados), a apropriação-como-arquivamento é o modo pelo qual se pode observar as passagens entre aquela *lei de não pertença da linguagem* e sua aplicação em escritos copistas. O arquivo, colocado entre o espectro e o fantasma, é a própria máquina produtora das assombrações ao articular as possibilidades de aparição – e mesmo as condições de propriedade daquilo que armazena<sup>131</sup>.

Como o leem Pedrosa e cia. nas suas investigações sobre essa poesia contemporânea, o arquivo a que tais textos se dedicam a, simultaneamente, predar e erigir, não se interessa pela materialidade dos discursos, sua existência *de facto*, mas sim pelos rastros de uma contrariedade que se manteria em meio à preservação: “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, 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.

Ou como se vê, na breve, mas instigante fórmula deste poema de Alvim, que reencaminha toda nossa análise em sua trilha: “Arquivo/ não pode ser de lembranças” (ALVIM, 2000, p. 66).

---

<sup>131</sup> O vemos nas duas análises anteriores, ainda que a questão arquivística não estivesse ali posta de modo explícito. No caso de Pablo Katchadjian e Agustín Fernández Mallo, sua reunião dos escritos borgeanos registra uma espécie de condição de possibilidade de roubo presente na própria poética do escritor argentino. Por sua vez, Goldsmith entende ser necessário corrigir uma imprecisão no arquivo dos discursos sobre a morte de Michael Brown, recolocando-o na mandatária ordem de posses.

### 8.3 Público, privado, comum: formas da (im)propriedade despertadas pela poesia arquivística

Como esse *entre* do arquivo – entre a língua como campo de possibilidades mais amplo e horizonte de não-pertencimento e a fala como campo de fantasmas constrictos –, expressa-se na apropriação desses nossos poetas? Começemos a lê-lo em texto mais antigo de Alvim, chamado *Almoço* e já analisado por Cacaso (1988):

Sim senhor doutor, o que vai ser?  
Um filé mignon, um filezinho, com salada de batatas  
Não: salada de tomates  
E o que vai beber o meu patrão?  
Uma caxambu (ALVIM apud CACASO, 1988, p. 138).

Naquilo que parece mais absolutamente banal demonstra-se uma sedimentação dos costumes, expressa nas formas de tratamento “doutor” e “patrão”, que cindem a voz pretensamente anônima em dois sujeitos identificados, garçom e cliente, ou servente e servido, cada qual com sua fala particular. Diante deste volume, o poeta-arquivista demonstra essa força dos costumes e dos hábitos que são formados *pela* linguagem – por isso que, ao lê-lo no espaço consagrado do livro, “o humor do poema vem da sensação de reconhecimento: é como se reencontrássemos algo que na verdade nunca vimos ou ouvimos. Mas que é muito parecido com o que vemos e ouvimos” (CACASO, 1988, p. 138). Não só parece como o *é*, mesmo que não o fosse, porque está no campo de possibilidades da linguagem. E é a isso que o arquivo do poema tem por função demonstrá-lo.

Essa dinâmica mostra como tal poética tem por norte aquela lei da posse contra a *impropriedade*: só há posses, mesmo onde parece não haver, e movê-las é denunciá-lo. O escutar do poeta é uma espécie de alarme, que trata de soar a cada uma dessas marcações insuspeitas: “Chiado/ Às vezes corre notícia/ dessas menos agradáveis/e o ouvido chia” (ALVIM, 2000, p. 52).

Quando não se pode ouvir, há uma insistente sugestão de que não é que não se saiba o que foi dito, mas tão somente não se ouviu *ainda* – a linguagem alheia está sempre do outro lado do *enjambement*, à espera:

**Fundo**  
No dia seguinte  
tratei ela muito bem

Ela nem olhou pra minha cara  
 Não liguei  
 Mas no fundo (ALVIM, 2000, p. 114)

;  
 O ser humano é o seguinte (ALVIM, 2000, p. 129)

Mas, embora essa obsessão em sondar os *eles líricos* pareça, à primeira vista, um encanto para com a essa “poesia dos outros”, para com as possibilidades inauditas da linguagem, o interesse pelo anonimato, entendido pela via do arquivismo, dá a ver um veio autoritário dessa apropriação, na medida em que reconhece a necessidade de *ocupar* esse inaudito pelo gesto de coletá-lo. Ao entender que o que *houve* é tudo aquilo que é *ouvido* – e tão somente isto –, o indivíduo-ouvinte torna-se responsável pelo sentido de tudo que há.

Por isso, a leitura desses versos, após um primeiro momento de encanto para com seu caráter de murmúrio, podemos perceber que é um “anonimato” muito distante de alguns lidos até aqui, como a iniciativa da autoria-Luther Blissett, que vimos no capítulo 3, ou nos pseudônimos duchampianos. Aqui estamos vendo uma disputa *contra* o anonimato, e não sua proposição como via para a liberação da linguagem. É preciso materializar, concretizar o *ouvido*, para que deixa de sê-lo apenas. Cacaso (1989) já 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).

É essa operação que lemos na investigação sobre a sociabilidade das vozes, como vimos há pouco com Alvim. Ou o que vemos na maneira como Stigger identifica alguns arquétipos de comportamento típico em versos não assinados, mas bastante personalizados e imediatamente reconhecíveis a qualquer um que viva no Brasil, que viva na língua portuguesa:

A única solução é  
 dar uma camaçada  
 de pau (STIGGER, 2012, p. 54).

Um cara bacana.

Mas ele não é normal.  
Se fosse, não dava o cu (STIGGER, 2012, p. 59).

O trabalho que se realiza é para *erodir o anonimato*; transformação do espectro em fantasmas singulares.

\*\*\*

Azevedo (2016) explicita esse intuito ao abrir o *Livro das postagens* com a seguinte composição:

Andrea R. postou esta foto (Facebook)  
com a legenda

*Eu na Embaixada da Argentina  
quando os exilados brasileiros  
esperavam por notícias sobre  
qual país iriam depois  
do golpe no Chile  
em 1973 (AZEVEDO, 2016, p. 41)*

Logo abaixo, vemos a foto, um registro em preto-e-branco de uma menina de cerca de dez anos, expressão curiosa, apoiada em uma escada contra uma parede. Vemos também mais dois versos: “E então só consegui pensar em Z.:/ esta menina está parada como a flecha de Zenão” (AZEVEDO, 2016, p. 41).

É preciso circunscrever, classificar, marcar: sabemos que é uma foto de Andrea, sabemos que a rede em que foi postada é o Facebook, temos acesso a uma legenda, e temos ainda uma reflexão de cunho do poeta, ao comparar a situação dada (por intermédio de outro nome ainda, Z.) a um argumento filosófico clássico, a hipótese da flecha que não alcança seu alvo jamais. Valoração, consignação e publicização, com fins de *encarnar no texto* um conjunto de ideias e problemas, que deixam de serem abstratos para receberem os signos “Andrea R.”, “Facebook”, “Z.” ou “Zenão”. E que, assim sendo, logo o deixam de serem, para tornarem-se acervo do arconte-Azevedo.

Assim, ao mesmo tempo, toda essa especificidade introduz uma estranheza. Para onde vai esse novo inventário? A quem se destina – a quem essa flecha, que nunca chega, miraria? Recuperando em termos já discutidos no correr da investigação: é preciso que os signos tornem-se pertencidos a alguém para que se “despertencem” depois; como nas leis sobre o roubo de madeira descritas por Marx (2017) ou nos decretos de concepção do direito autoral recuperados por Chartier (2012), a invenção da propriedade cria a

desposseção. Não só sua demanda, mas seu próprio *conceito*. E, por sua vez, a desposseção é assombrada continuamente por novos reclames de posse; a casa nunca permanece vazia.

O que nos cabe perguntar agora, ouvidas essas tantas vozes é: em que medida o não pertencimento, *também ele*, insiste? Não só como espectro e horizonte de expectativas da linguagem gerais, mas como força latente nos *próprios textos*?

No caso específico tratado aqui, nesta poesia, modulamos a questão: o quanto o anonimato, de fato, sai de cena? O turbilhão de nomes próprios presentes nela, como no trecho de *Livro das postagens*, até os poemas de múltiplas assinaturas de Pucheu, como *Perfil parcial de um procedimento, escrito por Caio Meira* (PUCHEU, 2013), atestam o desejo desse esconjuro – radicalizado nas individuações-via-mascaramento de Alvim, conforme descritas por Cacaso (1989). Daí a paixão pela voz compartilhada e pelas palavras quaisquer colhidas no espaço público; como criminosos experientes, esses poetas sabem que é nos cenários mais óbvios e expostos que é melhor de se esconder.

O que tal poesia realiza, consideramos, é uma tentativa de dissolução da linguagem geral, da língua de qualquer um, com fins de demonstrar que há nela algo que pulsa, que transita, e que merece atenção: “‘Escrevo para conviver com uma marca/ que desconheço’, é o que pensava enquanto/ dirigia seu carro, às sete da manhã” (PUCHEU, 2013, p. 109). Esse escrever, essa febre de arquivo e de escritura, demonstra como esse ato de dissolução se dá por uma ação de individuação, que erode as condições de possibilidade de enunciação, de infinitas virtualidades em atualidades concretas, descritas.

Esse mesmo espaço comum, por onde se circula roubando a bel prazer, porém, parece atuar em conflito com a ação arquivista, recusando ser tomado *de todo*, ou, pelo menos não nos termos desses arquivos. O lemos no espanto dos amigos de Pucheu ecoados por Pucheu na *Crítica dos arranjos*:

Pela primeira vez na vida, gostei de ter sido lesado. Vi minhas frases entrarem em choque, se descaracterizarem, ganharem grandeza, uma vez que passaram a fazer parte de uma orquestra de ruídos e sonoplastias inesperadas, saírem para a praça eletrônica da vida contemporânea, serem fluxo possível, contrafluxo, multidão (PUCHEU, 2007, p. 158)

Minha primeira leitura de *O Tagarela* (*The Tatler*, famoso periódico no qual Swift escreveu, vide *Panfletos Satíricos*) foi prejudicada pelo desejo de localizar frases minhas, uma vez que eu já sabia da origem do texto. Depois, deixei passar um bom tempo para me livrar dessa

curiosidade e encará-lo tal qual, apenas texto. Reli diversas vezes e posso te garantir que está muito interessante, que se criou de fato uma coisa nova e seu trabalho de orquestrador foi perfeito (PUCHEU, 2007, p. 160).

A sucessão de heranças e transferências iniciadas por esses poemas vai dar em lugar insuspeitos aos poetas – sejam os poetas-que-assinam-os-livros, sejam os poetas-das-ruas, apropriadores e apropriados. Vemos tal perdição de modo ainda mais explícito no ensaio que Stigger (2013) compõe sobre a produção de *Delírio de Damasco*. Ali, ela expressa uma vontade de “devolver à rua” os fragmentos dela retirados – como se Marcel Duchamp um dia resolvesse andar de novo em sua *Roda de bicicleta*. Tarefa impossível, vê-se; e Stigger o percebeu também ao apresentar o trabalho a alguns amigos e conhecidos de quem havia tomado palavras:

A primeira providência foi passar para o computador todas aquelas frases que lembrava de memória. “As vacas só existem para me alimentar”, falou uma vez um amigo num almoço de domingo. “Fome é meu estado natural”, respondeu uma amiga quando perguntada se não era muito cedo para irmos jantar. “Um dia todos estarão mortos, você vai querer fazer um churrasco e não vai ter quem convidar”, disse um primo do Eduardo Sterzi, meu marido, para implicar com o caçula da família. *O curioso é que as pessoas que pronunciaram essas frases não se lembravam de tê-las dito, enquanto eu nunca as esqueci* (STIGGER, 2013, n.p., grifos nossos).

A passagem parece nos abrir novas portas na investigação. O que vínhamos chamando de imperativo arquivístico está claro aí tanto em intuito quanto em método: lembrar, registrar e comunicar os achados. Porém, o que chama atenção é essa frustração para com o objetivo de fazer a linguagem registrada confrontar suas próprias fontes de enunciação. *Delírio de damasco* entra em uma espécie de paradoxo, ao afirmar, ao mesmo tempo, fazer uma leitura dessa químera que é “a linguagem do presente” disseminada, e buscar responsabilizar enunciadores singulares. É sinal de sua possessão pelos fantasmas de propriedade de que tanto falamos até aqui. Porém, o que este caso específico (no que também reflete questões legíveis nos demais poemas analisados) altera em nossa discussão é a *falha dessa possessão*.

A despeito de um último esforço de individuação da poeta – “aqui, foi minha amiga que disse”, “ali, o primeiro do meu marido”, “lembrem!” –, o confronto é inútil. As frases voltaram, sim, mas não para onde Stigger poderia imaginar enviá-las. Retornaram, vê-se, a um espaço de *não pertencimento*.

\*\*\*

Qual o fantasma aqui, portanto? Quem retorna, quem assombra, o que é essa matéria que preenche esses poemas de estranheza? A partir das considerações arquivísticas, vemos que o que assombra a produção dessa poesia é *a própria língua*.

O podemos começar a observar nesse jogo entre a enunciação pública das frases, o esforço de Stigger em coletá-la e avaliá-las, *privatizá-las* para preenche-las de responsabilização, para que produzissem um conhecimento sobre a nossa linguagem – e sua posterior surpresa para com o fato de que aqueles enunciados não podem voltar aos sujeitos que pretensamente a enunciaram. A individuação dos enunciados, a duras penas esculpida pelos gestos dessa poesia, se esgarça mais uma vez: aquele discurso volta a fazer parte de um repertório partilhado, vivo, da língua, sem que se possa atribuir sua existência a nada que não seja uma dinâmica própria dessa produção de sentido (o que, no caso das frases colhidas por Stigger, só faz afiar seu caráter violento – elas são *inescapáveis, incontroláveis*). Como uma lição a toda a tradição que fia essa poesia contemporânea, essa poesia da linguagem qualquer, vê-se que é a *língua*, não seus manipuladores, a maior *antropófaga*, já que faz devorar todas as tentativas de sua demarcação para melhor saber se expandir.

Os arquivos produzidos por esses poetas seriam então diferentes daquele conceito descrito por Foucault (2008) – mas mais próximo do arquivo-como-ficção-assassina pensado por Margel (2017). Não seriam mais apenas um entre a língua e a fala, catálogo de enunciação, mas mesmo uma tentativa (falha) de conter a reprodução desse fantasma de uma língua irrequieta que não cessa de induzir a propriedades, para logo retomá-las uma vez mais.

Essa é a violência desse arquivamento, um dos lados de seu *mal de arquivo*: febre de arquivar, desejo, mas também pulsão de morte inerente a todo arquivismo. Afinal, o gesto de triar é sempre também um gesto de trair: dos valores “originais”, retiram-se as marcas, para codificar novos valor; das posições originais, exila-se, para reassociar os objetos em um novo corpo, fechado à dispersão:

Diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio "saber de cor". O arquivo trabalha sempre *a priori* contra a si mesmo (DERRIDA, 2001, p. 23).



Esse decorar tem menos a ver com uma preservação, como já vimos, do que com o intuito de esvaziar seus sentidos por meio de uma iteração oca, como a criança que deixa de entender a palavra que muito repete. O saber de cor, como dissolução, dissolve na direção do quê – a quem se destina essa herança já desconjuntada? Às palavras, sempre, como alertava Pucheu (2013, p. 53): “havia apenas as palavras lidas e as palavras ouvidas e as palavras reproduzidas na escrita”. O que não quer dizer da possibilidade de uma linguagem pura, docemente partilhável entre quem quiser dela se valer – é um alerta que devemos manter, com/contra os poetas, ecoando discussões já expostas nesta tese. O entendemos de modo exatamente inverso: parte-se do já vincado e devolve-se a ele uma linguagem ainda mais contaminada. E é essa contaminação que a torna *outra coisa*.

Essas palavras acabam por nos falar da impossibilidade de conter a língua – que não aceita qualquer clausura – na rigidez desta distinção entre uma *fala pública*, que seria de “todo mundo”, disponível e ecoando intersubjetivamente com líricas e ideologias entranhadas em seu ressoar; e uma *fala privada*, detida por uma só assinatura, um só arconte, um único indivíduo que comandaria seus sentidos. Na sua aparição espectral, conjurada por essa poesia contemporânea aqui estudada, a língua faz ver a necessidade de pensarmos o problema do seu pertencimento pela função da *comunicação*: transmitir essas dinâmicas, mas também tomá-las por um *comum* – algo que *não é de ninguém*.

\*\*\*

O comum, esse termo inaudito, mas que parecia ressoar entre as linhas até aqui – é essa poesia que nos faz desentranhá-lo pela primeira vez, e entender seu papel na dinâmica da linguagem até aqui investigada. Essa tensa passagem demonstrada em *Delírio de damasco* (STIGGER, 2012) é a demonstração de seu lugar, do comum, *no fora* dos embates entre não pertencimento e propriedade, pois auxilia a desconstruir sua oposição. Nessa poesia, vê-se, o não pertencimento é tão somente uma modalidade do pertencer: não é exatamente meu, nem exatamente do outro, porque é de *todos*. Mas é de *alguém* – mesmo que não fosse alguém que esperávamos, ou um alguém singularizado.

De modo geral, os escritos apropriacionistas que discutimos, não só neste capítulo bem como em todos os outros que o precedem, entenderiam a língua como um *público*: a definição de uma propriedade “de todos”, partilhável entre os sujeitos. “O mundo é cheio de uma linguagem que está ao alcance da mão, posso pegar o que quiser”, ecoam em unísono a maior parte das vozes que ouvimos até aqui. Vimos que, de libelo contra a

autoria, esse tipo de discurso revela-se em verdade sua manutenção via outros meios, outros inventários – e entender essa sua concepção da linguagem como *bem público* ajuda a entender o porquê. O público, entendido como pertencimento simbólico de algo a uma coletividade dispersa, não passaria de um subproduto da invenção da propriedade *privada*, mentalidade inaugurada no século XVI e insistente, *assombrosa* até hoje. A distinção entre essas duas categorias, base de todo pensamento moderno da propriedade, como apontam Bensaïd (2017) e Grossi (2006), se esfuma quando vista de mais perto.

Passar a ler o público como uma face do privado nos ajuda a entender essa insistência proprietária. Afinal, ela sempre esteve ali.

Isso se lê nessa espécie de *insurreição da própria língua* em meio a uma “poesia do público”, por não aceitar mais tal tipo de constrição. Se é pela reconstrução dos debates a respeito da propriedade simbólica que conseguimos entender as reencarnações de posse, é por meio da manipulação de suas categorias por experimentos como os de Pucheu, Stigger, Alvim e Azevedo que fazem ver essa espécie de contra-assombração, que reestrutura todo o jogo e permite fazer fugir o esquema dualista: “Os conflitos em torno do direito de propriedade intelectual tendem a desmontar o direito liberal clássico e sua legitimação da propriedade pelo trabalho” (BENSAÏD, 2017, n.p.)

Pelo trabalho, e pelo trabalho do *texto*; eles não mais legitimam nada, mas articulam (mesmo que por vezes à contra-gosto) outro retorno: o de um espaço *comum* da enunciação. Podemos lê-lo, a partir de uma relação feita já por Garrumuño (2014) a respeito dessas poéticas contemporâneas, a partir de um desentranhamento da ideia de comum, como realizado por Roberto Esposito (2012, p. 31):

Não é o *próprio*, senão o *impróprio* – ou, mais drasticamente, o outro – o que caracteriza o *comum*. Um esvaziamento, parcial ou integral, da propriedade em seu contrário. *Uma desapropriação que investe sobre e descentra o sujeito proprietário*, o força a sair de si mesmo. A se alterar<sup>132</sup> (grifos nossos).

Os amigos e primos de Stigger não conseguem mais reconhecer suas falas, pois elas se re inseriram no espaço da língua; foram *comunicadas/comunalizadas pelos poemas*. O comum, contra o qual mesmo nasceram as categorias de privado e público, com o cercamento dos terrenos comuns (MARX, 1996), seria então a real sublimação da

---

<sup>132</sup> No original: “No es lo propio, sino lo impropio – o, más drásticamente, lo otro – lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una despropiación que investe y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse.”.

posse na linguagem – e que só se atingiria *colateralmente*, não exatamente como objetivo da inventariação dos apropriadores. Por ação dos truques de *poltergeist* da língua, manipulando os textos.

Pierre Dardot e Christian Laval (2015), principais filósofos contemporâneos do comum, pensam qual lugar a prática da apropriação tem na sua animação. Segundo suas discussões, a apropriação seria sobretudo de dois “tipos”: a de pertença, que visa assumir a posse de algo, e a de destinação, que tem mero intuito de deslocar uma propriedade. Se já desmontamos esse tipo de divisão aqui, entendendo que toda destinação engendra uma pertença, o essencial do argumento de Dardot e Laval está em considerar que toda manipulação incidiria em um *espaço de disputa*; e este fazer emergir *práticas de comunicação*, que fazem as posses serem reelaboradas em *coletivo* (DARDOT; LAVAL, 2015, p. 269).

Vemos, agora, que era disso também que falávamos ao descobrirmos que a propriedade é sempre *comunicada*, isto é, precisa ser referida e referendada. Essa comunicação não apenas inventaria os laços de posse, mas os faria na *condicional*, devolvendo-o a discussão ao corpo anônimo da língua, para que ela faça o que quiser deles. Não se trata mais de uma noção qualquer de Comunicação, mas daquilo que Lucrécia D’Alessio Ferrara (2015) chama de *comunicar*, como núcleo espectrológico de toda interação, espírito de partição do sentido em traços que não são mais restituíveis, pois se encontram fora de qualquer partilha dentro das lógicas dos espaços públicos ou privados – e, que assim indagado, nos permite ver as cadeias de distribuição e herança que o exercício corriqueiro da linguagem obscurece:

Nesse sentido, o comunicar encontra-se nas camadas profundas da comunicação e *atua como seu fantasma* ou sua realidade de monstro. Para ver o comunicar, é necessário operar o avesso da comunicação e procurar-lhe as brechas e os vazios que nos possibilitem ir além do que se vê para que se possa enxergá-la quando ela nos olha e nos interroga (FERRARA, 2015, p. 27, grifo nosso)

De volta ao caso da poesia brasileira contemporânea, podemos entender melhor o que capturamos naquela perseguição no trem. Pucheu, naquela cena inicial, escrevendo energético, tomado pelas palavras dos ocupantes do veículo, estava sendo *possuído* – por estes fantasmas da linguagem e do comunicar; e como se essa possessão fosse contagiosa, o relato que ele produz desta faz ainda outros poetas, como Caio Meira, serem tomados por esse espírito do comum da linguagem que se oferece.

Não é que os poetas desentranham a poesia da língua pública; a língua desentranha o poeta de si próprio (da *própria ideia de próprio*) e o faz *comunicar* a própria condição.

\*\*\*

Aturdido, o nosso investigador percebe que foi enganado o tempo todo e ele não é senão apenas mais uma peça no tabuleiro de um caso que ainda não consegue entender de todo. O truque? Chamado para investigar um crime singular, *o assassinato do autor*, agora descobre ter sido contratado pelo *próprio assassino*, que revela sua face: *a linguagem*. Da banalidade corriqueira de um caso de homicídio, vê-se enredado nas mais complexas tramas de uma conspiração.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS: quem assombra quem? Visões das propriedades da linguagem e da Comunicação**

Você está perguntando a um fantasma se ele acredita em fantasmas. Aqui, o fantasma sou eu Jacques Derrida, **Ghost dance**

Por fim, decorrida essa longa jornada por vias escuras e mansões assombradas, o investigador se vê de volta ao início, à promessa de sua contratação: investigar quem matou o autor, e o que se fez com seu corpo e com sua memória. Assombrado, ele próprio, pelas respostas que parece ter coletado até aqui, ele se volta ao contratante, à parte interessada – a responsável por enredá-lo nesta teia de furtos, golpes e dissimulações. Se volta à *linguagem*.

Diante do endereço por ela fornecido quando da sua contratação, bate à porta e entra sem esperar resposta, se descobrindo em uma imensa biblioteca, infinita em suas galerias, bem como a Biblioteca de Babel, a que Borges (2007a) descreveu; ou, ainda a biblioteca onírica de Lugones, na qual que Borges (2008b) se imaginou, ou mesmo a biblioteca de Borges, sonho-dentro-do-sonho relatado por Fernández Mallo (2011). Ali, o investigador vai perguntar se foi enganado; se, afinal, aquela lei cujo funcionamento era guia de sua pesquisa, legislação que à força faria cumprir, não era uma espécie de enunciado outro que a regulação jurídica. Um enunciado, lhe parece agora, mais afim das *profecias autorrealizáveis*.

\*\*\*

Uma vez mais:

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 colonialista (DERRIDA, 2007, p. 38).

Essa lei, essa formação que nos assombra desde as primeiras páginas: o que a investigação decorrida ao longo de todo este trabalho mostra de sua constituição? Permanece a mesma lei, talvez agora melhor entendida em seus termos, com relações explicitadas e consequências vistas e estudadas? Ou o exame detido de sua constituição alterou sua ordem – como uma pista que, descoberta perdida ao meio-fio, vira o caso de ponta-cabeça?

Refaçamos um exame de seus pontos, a partir das tensões construídas, evidência a evidência, ao longo dos capítulos que até aqui transcorreram. Vimos de que modo a *linguagem não pertence*: conta a história dessa dissociação toda evolução do pensamento semiótico do século XX, como vimos no capítulo 3, insistindo na separação, mesmo na não-essencialidade, da relação entre referente e signo, ou, ainda, entre enunciador e

mensagem. Essa transformação dos pressupostos semióticos em Teoria da Comunicação – como ficava claro, lá, em nossa interrogação que perfilou de Barthes a Debord – carregava-se também para as práticas midiáticas e artísticas, que passavam não apenas a “confirmar” as impressões conceituais bem como as forçar até seu paroxismo, levando ao limite as possibilidades de uma manipulação “des-autoral” do simbólico, da linguagem – juntavam-se, neste ponto, à fila dos homicidas potenciais, a desconfiarmos de cada uma de suas justificativas, subversivos como Duchamp, os anarquistas de Luther Blissett e os proponentes do *software* livre.

Mas são bem essas diligências que levaram a perguntar: o que é, exatamente, *não pertencer*? Por que a Fonte de Duchamp, para ser de Duchamp, tem de ser considerada um objeto comum, de ninguém? E em que medida continua a ser de ninguém, quando passa a ser de Duchamp – ou, ainda de R. Mutt, uma assinatura que não apaga seus efeitos de posse, senão os performatiza? Como o demonstramos na exposição de Roman Jakobson (2007) – na crítica que se pode produzir com ela, mas sobretudo a crítica feita a ela –, dizer que não se pertence, tão somente, é aplinar toda uma política da linguagem, que não se cala tão facilmente; é, portanto, abrir espaço para fantasmas reclamarem. De volta à lei: ela diz que a linguagem não pertence, mas condiciona a certeza dessa afirmação. “Não de forma natural e em sua essência”, abre um flanco para uma *sobrenaturalidade* a reverter a cena.

Encaramos essa cena em nosso capítulo 4, com a história das histórias que se contaram da propriedade. Ali ao reenquadrar essas referências por meio do exame dos distintos modos de *fazer pertencer*, foi possível perceber a naturalização de uma inversão de termos nessa história sobrenatural do pertencer: a categoria de “autor” seria subproduto do processo de constituição da ideia de propriedade intelectual ou simbólica, e não o contrário, se lê em todas as apreciações correntes do problema. A demonstração desse processo, que se afigurava já no início da investigação enquanto hipótese, demonstra e configura a não-naturalidade da posse. Ela já não pode ser entendida como “direito inalienável do intelecto criador”, como o quiseram Diderot (2002) ou os editores britânicos do século XVIII, já que a própria ideia de um “intelecto criador” é uma ficção criada para regulamentar o comércio de textos. Ao mesmo tempo, essa reversão da relação autor-propriedade denota as razões da insistência do problema autoral: ele “não se resolve” pois o autor é tão somente o avatar fantasmático de um processo semiótico e político que o ultrapassa e envolve. Questão de fantasma, mas também questão de espectro, para retomarmos esta distinção. O autor retorna, porque ele é uma

materialização de um assombro outro, relativo à espectralidade do não pertencer (e, enquanto tal, é também seu modo de se fazer ser, como veremos a seguir)

Isso leva de volta aos interesses específicos do trabalho, sobre a escrita e sua expressão literária. Essa conclusão ajuda a explicar certa irresolução que nos incomodava de saída, e constituía ponto de partida a esta pesquisa. Se a linguagem não pertence, e com isso “concordamos todos”, por que ter de *ficar insistindo nessa não pertença*, porque todo esse esforço de construir teorias suplementares e movimentos poéticos para, tão somente, repisar uma condição *sine qua non* para toda prática de apropriação? Em outros termos, mais esquemáticos, mas talvez mais esclarecedores dos termos daquela dúvida: o que vem antes, a não pertença da linguagem ou a apropriação?

A resposta a essas perguntas encontramos naquela história da posse recuperada pela investigação, e constitui mesmo um momento chave a pesquisa: a adoção da noção de *invenção*. Como o vimos na conceituação que Derrida (2007) lhe confere, toda invenção seria não-natural, na medida em que precisar *criar* algo exterior ao regime de normalidade; mas também, teria de ser *convencional*, dado que um invento precisa se repetir, se *reinscrever* – algo que se inventa uma vez só, para nunca mais, não faria jus a sua “inventabilidade”. No caso da propriedade, considerá-la uma *invenção* passou por entender como ela é produzida por *inventários*, relações de suas marcas e traços. Ou seja: *a apropriação produz a propriedade*, mas *não pode existir sem esta*, pois se dá a partir de um exame de seus *rastros*, que se imprimem com e contra a não-pertença. A cronologia se parte, e a dúvida sobre quem precede quem caduca: a resposta àquela pergunta se torna sua desintegração. Só se pode estudar a apropriação tendo em vista a não pertença; e esta, só se compreende conforme operacionalizada a apropriação.

De volta à citação da lei elaborada por Derrida, neste longo exame de sua primeira parte, podemos já elaborar: a lei universal de não pertença não *exclui a propriedade*, senão a sua *naturalidade*. Para que haja posse – como sempre há, como sempre inelutavelmente há, este era nosso incômodo de observação inicial –, *há de haver uma artimanha*, uma *ordem de invenção*, em simultâneo extemporânea e repetível, para extrair do espectro, teleológico e imaterial, sua presentidade.

A responsabilidade por esses processos de invenção, nossa investigação atribuiu ao desempenho da *comunicação* das propriedades, como *passagem* entre aqueles dois níveis da lei ou profecia que nos ocupa nesta pesquisa.



Chegamos, deste modo, a um ponto sensível das propostas da investigação, que se relaciona àquilo que de início expressamos em nosso Problema de Pesquisa como a *comunicação das dinâmicas de propriedade*; comunicação que lá na redação daquele Problema se entendia como sendo *entre o não-pertencimento e os fantasmas de posse*.

Aqui e agora, feita toda essa espectrologia, vemos como esse caráter comunicacional é mesmo o que estabelece as relações entre impropriedade, propriedade e apropriação – mas não se trata mais de qualquer transporte de um a outro. Comunicar a posse não é preencher a linguagem, vazia, de regimes proprietários; nem sequer é remeter uma impossibilidade naturalizada da posse, simples reversão do argumento de propriedade.

O *comunicacional*, este adjetivo, passa aqui a ganhar dimensões outras a partir das tensões no conceito que foram se produzindo pouco a pouco pela pesquisa. Na desmontagem que Derrida (1991a) realiza da sua polissemia, quando critica o sentido meramente transmissionista e nos faz entender a própria inscribibilidade como produtora de sentidos – no caso da propriedade, isso se reflete na necessidade dos *títulos de posse*, “escrituras” nos tantos volumes deste termo, que superam a sobrenaturalidade do pertencer. O “comunicacional” da apropriação também se transforma com aqueles assassinos famosos: com Barthes (2004b; 2002), quando alerta para os aspectos retóricos do Texto, como conceito central de todo exercício de linguagem; e com Foucault (2006; 2008), quando demonstra os textos como operadores do poder: comunicar-se é também adentrar as cadeias de nomeação e atribuição, que regulam as possibilidades do que pode ser dito (ou do que pode ser possuído).

Essas reformas, que vão desenhando uma noção nossa, particular, da *Comunicação da apropriação*, encontrou, a partir do último capítulo, sua melhor síntese naquilo que Lucrécia Ferrara (2015) coloca sobre o *comunicar* como latência e assombração:

*Assim, o desafio da epistemologia da comunicação se encontra não nos fenômenos da comunicação, mas nos fantasmas ou diferenças que se escondem nas metamorfoses que se dissimulam em técnicas e espetáculos. Parte-se da comunicação para ser possível estudar o comunicar, mas para tanto é necessário apreender a realidade difusa que, híbrida, se encontra entre mediações e interações (FERRARA, 2015, p. 28, grifo nosso)*

Conseguimos começar a responder, portanto, aos objetivos epistemológicos desta tese, ao descobrirmos que nossos objetos estavam não nas *apropriações em si*, mas neste processo que as move e as faz *comunicar os fantasmas que animam a própria comunicação*. São estes que permitem aquelas revoluções à ideia de propriedade que passamos a articular a partir do capítulo 4. Tensionada em seu exercício copista pelos e nos textos analisados por nós na Parte II desta tese (justamente aquela interessada nos fantasmas), essa posse revela-se a nós nesta fórmula, primeiro exposta como hipótese e agora verificável: *a propriedade, para sê-lo, para enforçar sua posse, precisa ser comunicada; mas esta comunicação deixa rastros, que permitem reconstituir os caminhos da sua invenção*.

Estamos próximo, novamente, a um conceito de arquivo-apropriação de Margel (2017): um criptograma que borra sua decifração na mesma medida em que deixa pistas para sua desmontagem. *Há sempre uma instância de retorno, assombração na assombração*. É essa estrutura que permite a instabilidade das remessas, das quais viemos falando incessantemente: a não-naturalidade da herança e a possibilidade do roubo, ainda, mesmo que o regime já não fosse de propriedade – nunca o fora, diz o espectro. Voltamos àquela pergunta que, junto a tantas outras, disparou nossa pesquisa: se a apropriação é o “normal” da língua, por que ainda falar nela? Por que insistir em apropriar?

Isso ecoa aquele espanto de Marx (1996) com a fórmula de Proudhon (1975): ora, falar que a propriedade é roubo é discutir ainda dentro da metalinguagem da propriedade privadas. Por que fazê-lo? A resposta está no próprio texto de Marx, que a perceberia melhor que o sujeito Marx, como o vimos lá na sua discussão sobre o roubo de madeira: a dinâmica da propriedade traduz todo o mundo nos seus termos, e para criticá-la é preciso fazê-lo dentro do regime e da linguagem que ela institui (MARX, 2017). Esse jogo nos leva a duas inferências, sobretudo:

– *Para comunicar, portanto, é preciso roubar*. As tensões no conceito de comunicação das quais falávamos há pouco, nos levam a entendê-lo: “o comunicar não se caracteriza pela função instrumental da simples transmissão, não se confunde com a naturalização comunicativa” (FERRARA, 2015, p. 27). Comunica-se sempre, a cada momento, como um gesto performativo que inaugura seus objetos, e que se dá sempre na língua do outro, voltado ao outro, fora de si – é a condição da iterabilidade (DERRIDA, 1991b). A comunicação nunca pode se dar fora de um processo de *ex-apropriação*, nas feições que esta noção ganha com Derrida (2016) e com a força que ela adquire nesta tese: *violência sem violação, golpe sem usurpação, grilagem*.

O entendemos também ao tomar o *comum* como uma espectralidade da apropriação, como vimos ao final de nossa análise da poesia brasileira de furto, no capítulo 8. A ideia de uma língua comum, nem privada, nem pública, já distinta de qualquer traço ou herança justamente por ter sido processada à exaustão pelas cadeias de troca, é uma impossibilidade que, não obstante a essa condição, é motor de toda apropriação – a *utopia da linguagem comum* é sonho de uma Babel renovada e redimida, e este é o arqui-modelo de toda linguagem, reflete alhures Derrida (2002). É preciso *desentranhar a linguagem do outro*, para recuperarmos os termos de análise daquela poesia, para com o outro podermos tratar, para com ele comunicar. Vemos então como esse comunicar é um processo ex-apropriativo: tomo da língua do outro, para com ele ter, mas neste processo torno-a minha, para que com ela possa elaborar as ideias, as mensagens. Ao devolvê-la, reinscrevê-la em direção ao outro, ela se torna outra coisa, e se perde uma vez mais. Nem minha, nem dele, muito menos nossa. Já é outra coisa.

O comum é o *espectro no espectro de não propriedade que assombra a linguagem*. Dessa forma, chega-se à segunda de nossas grandes inferências sobre o conceito de comunicação em jogo nas escrituras da apropriação:

– *Comunicar a propriedade é também comunicar a impropriedade*. O que parece uma obviedade, ou mera armadilha lógica, mas que altera a verificação e conclusão daquela hipótese tão estimada a respeito do imperativo comunicacional e performativo da posse.

Vejamos: se toda propriedade se firma por uma escritura, esta escritura também cria, colateralmente a desposseção. Isso se exprimiu já lá naqueles exemplos mais clássicos da história da propriedade, como a já mencionada proibição burguesa sobre a coleta de madeira, denunciada por Marx (2017). Como já o citamos: “Por meio de minha propriedade privada não estou excluindo todo e qualquer terceiro dessa propriedade? Não estou, portanto, violando seu direito à propriedade?” (MARX, 2017, p. 82).

Aqui, no espaço dessas considerações finais, essa conclusão parece ganhar outro volume. Se nos afastamos de uma compreensão de “soma zero” da propriedade, como já o afirmamos, falar da comunicação da impropriedade não é falar de uma redistribuição de bens que se dá pelo exercício da escrita – esse seria o sentido violento da grilagem, ao qual já aludimos aqui também, máquina de despossuir terras dos miseráveis em prol dos garimpeiros e afins. Se trata de eliminar a possibilidade de miséria mesmo: a comunicação multiplica as cópias, elimina o referente, e faz proliferar as posses. Mas, para tanto, precisa também multiplicar a *ausência natural de laços de propriedade*. O assassinato da

autoria, agora o entendemos, é um crime menos de sangue do que de tinta – assemelha-se à constatação do legista, conforme descrita por Derrida (1994, p. 71) que a desconstrói da mera constatação para demonstrar sua *performatividade*:

Mas o exorcismo eficaz não finge constatar a morte a não ser para matar. Como o faria um médico legista, ele declara a morte, mas é, aqui, para dá-la. Conhece-se bem essa tática. A forma constativa tende a tranquilizar. A constatação é eficaz. Quer e deve ser com efeito. Trata-se efetivamente de um *performativo*. Mas a efetividade aqui *se fantasmaliza a si mesma*. Trata-se, com efeito, de um performativo que procura certificar, mas, primeiramente, certificando a si mesmo ao *certificar-se, pois nada é menos certo do que isto, cuja morte desejaríamos, esteja de fato morto* (grifo nosso).

Nada é menos certo do que a morte daquele que desejamos morto. É preciso, se não causá-la diretamente, constatá-la, para que a constatação se transforme no veneno da execução. No caso do crime tão citado aqui, agora entendemos melhor que Barthes e Foucault precisam *inventar a impropriedade da linguagem* para matar o autor – e matá-lo não é caso de um só golpe à traição, se não um contínuo assassinato que deve se multiplicar pelos textos. A “morte do autor” é também, e sobretudo, a senha de uma conspiração, da qual irão tomar parte outros criminosos como Duchamp, Luther Blisset, Katchadjian, Mallo, Goldsmith, Stigger, Pucheu, Alvim – e nós mesmos, nosso detetive enganado a ser partícipe do crime ao lhe desenhar os contornos.

Em resumo e alinhado à organização de nosso trabalho: se “a língua não pertence” é, no escopo deste trabalho, tratada como um *espectro*, é porque é uma condição que *ainda não o é, ainda não está*. É preciso “desapertencê-la” a todo momento – daí a insistência em apropriar, cada vez mais apropriar, e sempre por meio do comunicar.

Essas duas inferências agora apresentadas, que mudam a geografia deste espaço comunicacional no qual se desenrolam os teatros de fantasmas que demonstramos aqui, podem ser lidas e conjugadas em uma citação de Marx, em seu *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (MARX, 2011) – e que, por sua vez, é central às discussões de Derrida em sua espectrologia (DERRIDA, 1994). É o começo do texto, e Marx desenvolve a famosa máxima que acaba de cunhar: a ideia de que a história se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa. Nos exemplos que dá dessa fórmula, desde a mambembe revolução do sobrinho de Napoleão à reencarnação do apóstolo Paulo por Martinho Lutero, chama atenção à síntese que realiza, escolhendo falar da *linguagem*:

Do mesmo modo, uma pessoa que acabou de aprender uma língua nova costuma retraduzi-la o tempo todo para a sua língua materna; ela, porém, só conseguirá apropriar-se do espírito da nova língua e só será capaz de expressar-se livremente com a ajuda dela quando passar a se mover em seu âmbito sem reminiscências do passado e quando, em seu uso, esquecer a sua língua nativa (MARX, 2011, p. 26).

Para Derrida (1994, p. 150), “o exemplo da língua não é um exemplo entre outros”. A linguagem é o modelo de toda e qualquer cadeia de sucessão; é a encarnação mais bem delineada do *processo de apropriação*. Até aqui, parecemos concordar em tudo. A linguagem, para Marx, desenvolve-se em um processo violento de trocas e desposseções: passa-se de uma língua a outra, queimando pontes e livrando-se das amarras passadas. É nessa ideia de que se pode *esquecer o apropriado* que demonstra a distância desta tese para com a leitura marxiana – e a oposição a ela é que encarna aqui nossas conclusões.

Com a leitura de Derrida (1994, p. 151) entendemos melhor esse ponto: “A apropriação viva do espírito, a assimilação de uma nova língua, já se trata de uma herança. E a apropriação de uma outra língua figura aqui a revolução. Essa herança revolucionária supõe, decerto, que se acabe por esquecer o espectro, o da língua primitiva ou materna”. Esquecer não o *conteúdo* da herança, mas justamente essa sua forma de conquista; transformar o legado em natural, ideal de toda propriedade.

O que a leitura do filósofo espectralógico – e a nossa, com ele – coloca em suspensão é a *possibilidade de esquecer*; este é um exemplo da miopia marxista para com as assombrações do mundo. A língua natal não se esquece, não se abandona, pois nunca de fato *foi do sujeito* – o vimos com a ideia de ex-apropriação, e o vimos novamente, agora, com a ideia de Comunicação enquanto roubo e performance de impropriedade. Além disso, a ideia de que seria possível *domar de todo as reminiscências do passado* é no mínimo ingênuo. Ela já *contaminou toda a cadeia* e determina até mesmo a estrutura da herança.

É a impossibilidade de esquecer – bem como a impossibilidade de cindir de todo os laços de posse de determinado objeto, de determinado texto, laços que justamente por não serem naturais são *tão fortes quanto a escritura os conseguiu torná-los* – que desperta fantasmas. Na linguagem, com um sotaque que insiste, com marcações e heranças que bagunçam os inventários; no marxismo, com a marcha da consciência histórica soterrando mundos possíveis – que, não obstante, determinam a possibilidade do progresso, como critica Derrida e já o criticou Benjamin (1994); na história da prática de apropriação, que

precisa passar a expressar a própria estratégia estética quando ela se torna reificada, produzindo apropriações de apropriações, simulacros de simulacros; e na escrita mesma, que ao roubar para poder se expressar, cria uma cadeia de contrabando que já não pode controlar. Por isso convém não querer esquecer, convém lembrar, diz Derrida (1994, p. 152), e lembrar seria saber conversar com os fantasmas da linguagem para que eles possam indicar os caminhos da (contra)revolução:

[As formas de lembrar o espectro] Contaminam-se, às vezes, de modo tão perturbador, o simulacro consistindo exatamente em arremedar o fantasma ou em similar o *phantasma* do outro, que a diferença "resplandecente" resplandece, desde a origem, e só salta aos olhos para saltar diante dos olhos. Para desaparecer ao aparecer, no fenômeno de seu *phantasma*.

\*\*\*

O que puderam contar, o que puderam nos fazer lembrar a partir de suas próprias reminiscências, os fantasmas que estudamos na Parte II desta tese? A partir das análises dessas comunicações de apropriação específicas (os copistas de Borges, a escrita não criativa e certa poesia brasileira contemporânea) é que será possível realizar aqui o exame da segunda metade daquela lei-profética: “[A linguagem não pertence] Daí os fantasmas da propriedade, apropriação e imposição colonialista” (DERRIDA, 2007, p. 38).

*Daí* os fantasmas. Da não pertença – e da continuidade da sua lembrança na operação de comunicação destes textos literários. Vemos como essa lembrança opera no modo como as análises foram se constituindo, coladas à observação dos modos pelos quais esses textos específicos construía seus inventários de propriedade. Conseguimos observar que a invenção dos inventários pode se dar por distintos gestos, voltados às propriedades simbólicas: pode-se *performar* a posse de discursos alheios, como Katchadjian e Fernández Mallo fazem por sobre a obra borgeana; pode-se *assinar* a posse dos textos do mundo, como faz Goldsmith, assinando nos textos e contra-assinando nas apropriações; e pode-se *arquivar* a posse, nos ensinaram Alvim e cia., ao capturar a língua amorfa das ruas, analógicas ou digitais.

Distinção importante a ser refeita: se a cada análise correspondeu um gesto, não é por ele ser *exclusivo* àquele caso. Toda apropriação performa, assina e arquiva. A distinção realizada aqui teve o caráter de singularizar, a cada leitura, um dos gestos,

aquele considerado preponderante no acontecimento analisado, afim de organizar a exposição.

Mas não só método e desejo de clareza, vê-se agora melhor. Se cada caso enfoca mais um gesto, é também na medida em que cada gesto é um modo de *conversar com fantasmas distintos*. Da performance, emerge a assombração de Borges, como insistência de seus direitos sobre a (im)propriedade de seus escritos; da e na assinatura, Goldsmith se fantasmaliza em contraposição à aparição por demais etérea de Michael Brown, e firma uma possibilidade de sucessão inesperada (e diriam alguns, como o disseram, injusta); e do arquivo, se invoca o fantasma da linguagem a reverter e subverter todo trabalho de depuração literária dos poetas-em-trânsito-cotidiano do Brasil. Ao sentir essa assombração, os escritos de apropriação produzem gestos que acabam por *invocá-las*. “A herança dos ‘espíritos do passado’ consiste, como sempre, em emprestar”, diz Derrida (1994, p. 151), e completa: “Esse empréstimo sempre *fala*”.

Nas apropriações que enfocamos como casos específicos (mas cujas inferências podemos, metodologicamente, extrapolar para essa nossa proposta de compreensão epistemológica sobre o apropriar), fazer falar e ouvir esse empréstimo dos fantasmas é justo o que anima a *função* do texto copista. Como vimos, o fantasma faz o texto *atribuir, consignar e comunicar*. Os textos falam na medida em que o fantasma que os toma faz falar; ao contrário da leitura de Marx, a repetição da linguagem não é farsesca. É, paradoxalmente, condição da própria operação da língua.

Feito esse exame de corpo de delito sobre as apropriações, podemos reelaborar o entendimento do que são os *fantasmas da apropriação e da propriedade* sobre os quais nos alertava a lei, e sobre os quais viemos construindo todo nosso trabalho. Reelaborar, por entender que há nessa fórmula dois sentidos distintos em convivência e tensão, e descobri-lo é passar a entender o porquê dessa desorientação apropriacionista no contemporâneo. Neste “da” da expressão, encontramos uma nova chave ao criptograma.

O primeiro sentido é imediato, denotado, aquele sobre o qual debatemos e avançamos: são “*fantasmas da apropriação*” como “*a apropriação enquanto fantasma*” (ou, ainda, “*a propriedade enquanto fantasma*”). Trata dessa latência apropriacionista, sua difusão e normalização: a todo gesto de linguagem, a toda comunicação, corresponde uma possibilidade de possessão, uma ameaça de roubo. O próprio, morto de morte matada (não poderia ser de morte morrida, pois nunca esteve bem vivo) assombra e não apenas pode, como *vai* tomar posse de toda língua vagante. É o caráter que nos levou a construir

o próprio percurso de investigação da tese: a ideia de que é o fato da linguagem não pertencer que enseja as assombrações proprietárias, como gestos de força e ocupação inventivos.

O segundo sentido se revela no amearhar dessas considerações e reverte os termos, a partir da outra via do genitivo: os “*fantasmas da apropriação*” como “*as assombrações que circundam a apropriação*” (ou, ainda, “a propriedade enquanto assombrada”). Perseguidor torna-se perseguido, ao percebermos que a linguagem também pode (e o faz) agir sobre-naturalmente por sobre a apropriação, forçando-a e enforçando-a, movendo a mão de um apropriador que se achava muito livre, muito crítico na sua manipulação particular dos textos do mundo. Como Leonardo Villa-Forte (2019, p. 60) parecia já perceber, embora ainda o colocasse nos termos de um ufanismo da apropriação: “A massa pesada não nos calará; pelo contrário, nós falaremos com ela”. Falar *com* ela, novamente dois sentidos: conversar com ela, interlocução com um fantasma; e mesmo falar tomado pela sua voz, cena de possessão.

Entender que a linguagem *também assombra a apropriação* é passo importante para desconstruir aquela situação de reificação das cópias identificadas aqui como parte integrante de um cenário comunicacional contemporâneo. E assim, nos leva de volta àquilo que a lei da não pertença pode (re)dizer sobre ele.

\*\*\*

Uma vez mais:

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 colonialista (DERRIDA, 2007, p. 38).

Mas já não é uma vez como as primeiras, nem mesmo como na última. A lei se inverte ou reverte, entendemos que o correr de suas linhas não correspondem a uma lógica linear e causal. “O mundo está fora dos eixos”, como disse Hamlet, redisse Marx e repisou Derrida (1994, p. 73) – frase que é a interjeição de espanto após o encontro com o fantasma. Ele altera as ordens de sucessão, e com a conclusão legislativa de Derrida não poderia ser diferente. “*São os fantasmas da apropriação e da propriedade que permitem a não pertença da linguagem*”, podemos enunciar, concluir, enfim.



Por isso a mudança na nossa compreensão deste conjunto, desse enunciado: não mais uma lei, que garante a ordem e o cumprimento de um estado de coisas pretensamente normal, mas uma profecia autorrealizável, em que cada termo constrói retroativamente seu anterior.

A possibilidade de uma língua livre, solta, é ela também *não natural*. Noutro lugar, Derrida (1992) alertava já para o cuidado com a ideia de *dádiva*, de se dar. O conceito da dádiva guardaria um paradoxo: se na sua versão clássica, a partir de Marcel Mauss, implica em uma economia de trocas, isso dirime a própria ideia de dádiva – que deveria implicar em uma *aneconomia* (DERRIDA, 1992, p. 7). Isso dá a potência e singularidade ao dom, ao mesmo tempo que o torna impossível: como pensar algo que, inserido na cultura, não recircule? Traduzindo para nossos problemas linguageiros e comunicacionais: uma língua que não pertence, que não volta a pertencer, não seria uma língua morta – de uma morte tão esterilizante, que não a animaria mais nem como espírito?

A única dádiva que poderia fazer jus às suas condições de (im)possibilidade e se dar de todo e de fato enquanto dom seria o *dinheiro falso* – conclusão a que Derrida (1992) chega a partir de um curto poema em prosa de Charles Baudelaire, *A falsa moeda* (2016). A cena: diante de um pedinte, o sujeito lhe atira uma esmola surpreendentemente generosa. Indagado pelo amigo que o acompanhava, o caridoso homem explica: essas moedas eram falsas.

A moeda falsa inaugura uma operacionalidade para a dádiva impossível, pois ela não pode voltar: serve apenas como promissória para a multiplicação de dádivas outras, ao entrar em suas próprias cadeias de herança e distribuição. Como especula o narrador baudelairiano: “Não podia ela se multiplicar em moedas verdadeiras? Não podia ela igualmente conduzi-lo à prisão? [...] Nem por isso a moeda deixaria de ser talvez, nas mãos de um pequeno especulador, mesmo que miserável, o germe de uma riqueza de poucos dias” (BAUDELAIRE, 2016, n.p.).

De modo análogo, para Derrida (1992, p. 81), “[...] toda linguagem é um também um fenômeno de dádiva-contradávda, de dar-tomar – e de troca”. Ela se pode se dar – estar disponível para o comunicar – nas suas repercussões, da qual se ausenta. Precisa operar por esse falseamento do próprio papel no circuito, justamente para transcendê-lo. Assim entendemos a função e operação das *escrituras falsas* das quais tanto viemos falando aqui. A escrita de uma linguagem roubada, a escrita da ex-apropriação, seria a única possibilidade de um *dom de linguagem* verdadeiro: é o momento onde ela, a língua,

finalmente se desamarra de toda a cadeia de custódias e constrações e se dá sem desejo de reparação e retribuição, justamente por navegar esse sistema da posse falseando-o. Em que ela pode *não pertencer*.

Expliquemos: se a propriedade precisa se dar para existir, ser enunciada mas também circulada, posta no circuito de uma comunicabilidade mais geral que inclui trocas, ocupações, ex-apropriações e invenções, somente a *propriedade falsa* poderia fazer confirmar a possibilidade mesma de qualquer outra propriedade se enunciar e se realizar enquanto tal. A repetição da linguagem não é um retorno farsesco, repetimos: aprender a falar uma outra língua não é a erosão da língua natal, senão sua invenção.

A apropriação (e, mais especificamente, as apropriações de apropriações de que tratamos aqui) é então uma espécie de comentário sobre sua própria condição de dádiva, bem como uma maneira de poder se comunicar neste universo de fantasmas. A apropriação inventaria não apenas a propriedade, mas a própria linguagem – ou, pelo menos, a possibilidade da linguagem não pertencer e poder se dar, já que não pertence pois se move por pertencimentos pontuais, falseados, produzidos na apropriação.

Katchadjian, Mallo, Goldsmith, Alvim, Pucheu, Stigger, Azevedo, nós mesmos: somos como o mendigo descrito por Baudelaire, tentamos construir nossa fortuna a partir de um dom, de um presente inerentemente falso, perigoso. Pode-se ter sucesso na tarefa, produzindo um valor real a partir dessa bastardia; pode-se acabar nas garras da lei, quando se é apontado como dono ilegítimo da moeda que deu início ao sistema de troca (como vimos ocorrer nas análises, sobretudo nas polêmicas com Goldsmith e com os copistas de Borges). O que não se pode: não usar a moeda franca – e francamente falsa – da linguagem

\*\*\*

De posse de uma resposta, muito embora não fosse a desejada, nosso investigador entende que pode, enfim, voltar ao curso normal de sua vida, de seu escritório, de seus casos, todos eles menos estranhos que essa conspiração ruidosa recém-descoberta. Ao se pôr em marcha, porém, o detetive se descobre preso dentro da Biblioteca da Linguagem, de seu mundo-estoque. Pior, ao tentar encontrar uma saída, mexe e remexe prateleiras, folheia volumes, confunde papéis, em busca de uma chave ou solução a sua prisão. Não demora a perceber que, assim, está ele mesmo a operar o funcionamento do catálogo nômade dessa Biblioteca: troca discursos de lugar, em um exercício infinito de re-tribuição. É no manipular da linguagem, de seus apropriadores, e de seus fantasmas que

ele próprio toma parte nesse teatro; é tornando-se, também, um fantasma, que ele faz operar essa máquina do mundo. Que ele faz parte da linguagem, em igual medida ao tanto que a linguagem se deve a seu trabalho, a sua falsificação.

*Porto Alegre, Recife, São Paulo, Rio de Janeiro*  
*março de 2018 - agosto de 2022*

## BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Luis Felipe Silveira de; SILVA, Alexandre Rocha da. Roland Barthes contra Roland Barthes: o signo, da semiologia à semioclastia. **Tríade**, Sorocaba, v. 6, n. 12, p. 106-121, set. 2018.
- ABREU, Luis Felipe Silveira de. **Fragmentos de um discurso biográfico: poéticas, políticas e devorações do biografema na comunicação contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). Porto Alegre: UFRGS, 2018.
- ABREU, Luis Felipe Silveira de. Os corpos do poema: as aporias do lugar de fala em um texto da Escrita não Criativa. **e-lyra: Revista Da Rede Internacional Lyacompoetics**, n. 15, p. 17–30, out. 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. **O sacramento da linguagem**. Arqueologia do juramento (Homo sacer II). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALVIM, Francisco. **Elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Oswald. **Obras completas: Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANDRADE, Oswald. sem título. In: **Revista de Antropofagia**, 1928-1929. Ed. fac-similar, São Paulo: Abril, 1974, vol. 2.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AZEVEDO, Carlito. **Livro das postagens**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva (Orgs.). **Escrita não-criativa e autoria: curadoria nas práticas literárias do Século XXI**. São Paulo: e-Galáxia, 2018. Edição digital para Kindle.
- AZEVEDO, Luciene. Tradição e apropriação: *El Hacedor (de Borges)*, remake de Fernández Mallo. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva (Orgs.). **Escrita não-criativa e autoria: curadoria nas práticas literárias do Século XXI**. São Paulo: e-Galáxia, 2018.
- BANDEIRA, Manuel. Libertinagem. In: **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARTHES, Roland. **Image music text**. Londres: Fontana Press, 1977a.
- BARTHES, Roland. **Inéditos I: Teoria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- BARTHES, Roland. **Le bruissement le la langue: Essais critiques IV**. Paris: Seuil, 1977b.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Porto Alegre: L&PM, 2016. Edição digital para Kindle.

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENSAÏD, Daniel. Os despossuídos: Karl Marx, os ladrões de madeira e o direito dos pobres. In: MARX, Karl. **Os despossuídos**: debate sobre a lei referente ao uso da madeira. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 11-74.
- BERNARDO, Fernanda. Eco-grafias - Dar à língua: contra-assinatura, re-invenção e sobrevivência - Ovídio-Derrida. **Revista Filosófica de Coimbra**, n. 39, p. 247-262, 2011.
- BISHOP, Claire. Delegated performance: outsourcing authenticity. **OCTOBER**, n. 140, 2012. p. 91-112.
- BLISSETT, Luther. **Guerrilha psíquica**. São Paulo: Conrad, 2001.
- BOON, Marcus. **In praise of copying**. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo. **Crônicas de Bustos Domecq; Novos contos de Bustos Domecq**. São Paulo: Globo, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.
- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETON, André; ÉLUARD, Paul. The object. In: EVANS, David (Org.). **Appropriation**. Documents of contemporary art. Londres: Whitechapel Gallery, 2009. p. 31-32.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BROTHMAN, Brian. Ordens de valor: questionando os termos teóricos da prática arquivística. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (Org.). **Pensar os arquivos**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.
- BRUM, Bruno. Drummond ready-made. **Grampo-canoa**, São Paulo, n. 1, out. 2015.
- BURROUGHS, William S. **The cut-up method of Brion Gysin**. UbuWeb. s.d. Disponível em: [http://www.ubu.com/papers/burroughs\\_gysin.html](http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html).
- BUTLER, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". **Theatre Journal**, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.
- BUTLER, Judith. **Excitable speech**: a politics of the performative. New York: Routledge, 1997.

- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, 1993.
- CAPAVERDE, Tatiana. A autoria nas reescritas apropriacionistas. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva (Orgs.). **Escrita não-criativa e autoria**: curadoria nas práticas literárias do Século XXI. São Paulo: e-Galáxia, 2018. Edição digital para Kindle.
- CAPAVERDE, Tatiana da Silva. A apropriação em El Aleph Engordado. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 4, p. 446-453, 2017. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-77262017000400446&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-77262017000400446&lng=en&nrm=iso)>.
- CASTELO BRANCO, Felipe de Oliveira. Minha língua do outro: desconstrução e comunicação. In: CARVALHO, Marcelo; HADDOCK-LOBO, Rafael; FORNAZARI, Sandro Kobol (Orgs.). **Filosofias da Diferença**. São Paulo: ANPOF, 2015. p. 274-285.
- CHACOFF, Alejandro. A viúva e a vanguarda. **Revista piauí**. n. 78. mar. 2013. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-viuva-e-a-vanguarda/>>.
- CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: Ed. UFScar, 2012.
- CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CRIMP, Douglas. Appropriating appropriation. In: EVANS, David (Org.). **Appropriation**. Documents of contemporary art. Londres: Whitechapel Gallery, 2009. p. 189-193.
- DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J.. A user's guide to détournement. In: KNABB, Ken (Org.). **Situationist International Anthology**. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DERRIDA, Jacques, **Psyche**: Inventions of the Other. Volume I. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014a.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005a.
- DERRIDA, Jacques. Countersignature. **Paragraph**, v. 27, n. 2, p. 7-42, 2004.
- 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, 2014b.
- DERRIDA, Jacques. **Força de Lei**: o fundamento místico da autoridade. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- DERRIDA, Jacques. **Given time: I. Counterfeit money.** Chicago/London: The University of Chicago Press, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **Glas.** Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DERRIDA, Jacques. **Learning to live finally: an interview with Jean Birnbaum.** Nova York: Melville House, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **Limited Inc.** Campinas: Papirus, 1991a.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia.** São Paulo: Papirus, 1991b.
- DERRIDA, Jacques. **Mémoires pour Paul de Man.** Paris: Éditions Galilée, 1988.
- DERRIDA, Jacques. **O monolinguismo do outro ou a prótese de origem.** Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.
- DERRIDA, Jacques. **Posições.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **Signsponge.** Columbia: Columbia University Press, 1984.
- DERRIDA, Jacques. **Sovereignities in question: the poetics of Paul Celan.** Nova York: Fordham University Press, 2005b.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- DIDEROT, Denis. **Carta sobre o comércio do livro.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- DROITCOUR, Brian. Reading and rumor: The problem with Kenneth Goldsmith. **Art in America**, 2015. Disponível em: <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/reading-and-rumor-the-problem-with-kenneth-goldsmith-59905/>>.
- DUCHAMP, Marcel. Apropos of “readymades”. In: EVANS, David (Org.). **Appropriation.** Documents of contemporary art. Londres: Whitechapel Gallery, 2009. p. 40-41.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Derrida e a escritura. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo César (Org.). **Às margens: a propósito de Derrida.** Rio de Janeiro: PUC-Rio/Loyola, 2002. p. 9-28.
- DWORKIN, Craig. The fate of Echo. In: GOLDSMITH, Kenneth; DWORKIN, Craig (Orgs.). **Against expression: an anthology of conceptual writing.** Illinois: Northwestern University Press, 2011.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado.** São Paulo: Lafonte, 2017.
- ESPOSITO, Roberto. **Communitas: Origen y destino de la comunidad.** Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- ESPOSITO, Roberto. **Immunitas: Protección y negación de la vida.** Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. **El hacedor (de Borges), Remake.** Madrid: Alfaguara, 2011.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. **Motivos para escribir, El hacedor (de Borges), remake.** Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid. n. 729. 2012. p. 29-36.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. **Nocilla Dream.** Editora Companhia das Letras, 2013.

- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. **Postpoesía**: hacia un nuevo paradigma. Barcelona: Anagrama, 2010.
- FIGUEIREDO, Eurídice. O intertexto da “morte do autor” (uma arqueologia). In: PINO, Claudia Amigo; BRANDINI, Laura Tadei; BARBOSA, Márcio Venício (Orgs.). **Roland Barthes plural**. São Paulo: Humanistas, 2017. p. 143-158.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O gênero policial como máquina de narrar. **Revista Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 2-15, mai.-out. 2013.
- FOLETTTO, Leonardo. **A cultura é livre**: uma história da resistência antipropriedade. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.
- FOUCAULT, Michel; DELEUZE, Gilles. Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In: MACHADO, Roberto (org.). **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos** – Estética: literatura e pintura; música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FRANKEL, Roy David. Quem sou eu, o autor? considerações sobre autorialidade como alteridade na poesia brasileira contemporânea. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva (Orgs.). **Escrita não-criativa e autoria**: curadoria nas práticas literárias do Século XXI. São Paulo: e-Galáxia, 2018. Edição digital para Kindle.
- FRANKEL, Roy David. **Sessão**. São Paulo: Luna Parque, 2017.
- GARCÍA MASIP, Fernando. **Comunicação e Desconstrução**: o *comceito* de comunicação a partir de Jacques Derrida. Salvador: EDUFBA, 2014.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- GOLDSMITH, Kenneth; DWORKIN, Craig (Orgs.). *Against expression: an anthology of conceptual writing*. Illinois: Northwestern University Press, 2011.
- GOLDSMITH, Kenneth. *Against expression: Kenneth Goldsmith in conversation*. *Poets.org*. 2011a. n.p. Disponível em: <<https://www.poets.org/poetsorg/text/against-expression-kenneth-goldsmith-conversation>>.
- GOLDSMITH, Kenneth. **Day**. Great Barrington: Figures, 2003.
- GOLDSMITH, Kenneth. Displacement is the new translation. **Rhizome**, Nova York, n.p., jul. 2014. Disponível em: <<http://rhizome.org/editorial/2014/jun/09/displacement-new-translation/>>
- GOLDSMITH, Kenneth. **Paragraphs on conceptual writing**. Poetry Foundation. 2007. n.p. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/harriet/2007/05/paragraphs-on-conceptual-writing>>.



- GOLDSMITH, Kenneth. **Seven american deaths and disasters**. Nova York: Powerhouse Books, 2013.
- GOLDSMITH, Kenneth. **Soliloquy**. New York: Granary, 2001
- GOLDSMITH, Kenneth. **Sports**. Los Angeles: Make Now, 2008.
- GOLDSMITH, Kenneth. **The Hillary Clinton emails**. Roma: Nero Editions, 2019.
- GOLDSMITH, Kenneth. **Theory**. Paris, France: Jean Boite editions, 2015.
- GOLDSMITH, Kenneth. **The weather: Winter, Spring, Summer, Fall**. Los Angeles: Make Now, 2005.
- GOLDSMITH, Kenneth. **Traffic**. Los Angeles: Make Now, 2007.
- GOLDSMITH, Kenneth. **Trânsito**. São Paulo: Luna Parque, 2016.
- GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative writing: managing language in the digital age**. Nova York: Columbia University Press, 2011b. Edição digital para Kindle.
- GROSSI, Paolo. **História da propriedade e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Renovar, 2006.
- GUNKEL, David J. **Of Remixology: ethics and aesthetics after remix**. Cambridge: MIT Press, 2016.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.  
Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- KAMUF, Peggy. **Signature pieces: on the institution of authorship**. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- KATCHADJIAN, Pablo. **El Aleph engordado**. Buenos Aires: IAP, 2009.
- KATCHADJIAN, Pablo. **El Martín Fierro ordenado alfabéticamente**, Buenos Aires: IAP, 2007.
- KATCHADJIAN, Pablo. Entrevista a Juan Terranova. **La tercera opinión**, [S.l.], n. 4, s.d.  
Disponível em: <<https://goo.gl/ZpZ6GC>>.
- KLINGER, Diana. **Escrita de si e escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica..**  
Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LAZZARATO, Maurizio. **Marcel Duchamp e a recusa ao trabalho**. São Paulo: Scortecci Editora, 2017.
- LESSIG, Lawrence. **Free culture**. New York: Penguin Press, 2004.
- LEVIN BECKER, Daniel. **Many subtle channels: in praise of Potential Literature**. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 176-181.
- LUDMER, Josefina. Literatura pós-autônoma. **Revista Sopro**, Florianópolis, n. 20, jan. 2020.  
Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>.

- MANZONI, Filipe. *Memes*, poemas e algumas suspeitas sobre o não original. **eLyra**: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics, n. 13, p. 115-136, jun. 2019.
- MARGEL, Serge. **Arqueologia do fantasma**: técnica, cinema, etnografia, arquivo. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MARX, Karl. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da Economia Política. Livro primeiro. Tomo I. Cap. I. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MARX, Karl. **Os despossuídos**: debate sobre a lei referente ao uso da madeira. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MASIP, Fernando García. **Comunicação e desconstrução**: o conceito de comunicação a partir da obra de Jacques Derrida. Salvador: UFBA, 2014.
- MILESI, Laurent. Countertexting One Another: Conceptual Poetics, Flarf and Derridean Countersignature, **CounterText**, v. 1, n.2, p. 207-31, 2015.
- MORRIS, Daniel. **Not born digital**: Poetics, print literacy, new media. Nova York: Bloomsbury, 2015. Edição digital para Kindle.
- NAVAS, Eduardo. **Remix Theory**: The Aesthetics of Sampling. Nova Iorque/Viena: Springer 2012.
- NODARI, Alexandre. **A posse contra a propriedade**: pedra de toque do direito antropofágico. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- NODARI, Alexandre. **A posse contra a propriedade**: pedra de toque do direito antropofágico. Dissertação (Mestrado em Literatura). Florianópolis: UFSC, 2007.
- OLIVEIRA, Rodrigo Lopes de Barros. **Derrida com Makumba**: o dom, o tabaco e a magia negra. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- OTTONI, Paulo. A tradução da *différance*: dupla tradução e double bind, **Alfa**, São Paulo, n. 44, 2000.
- OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem. **DELTA**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 117-143, 2002. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502002000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502002000100005&lng=en&nrm=iso)>.
- PAULS, Alan. **El factor Borges**: nueve ensaios ilustrados. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

- PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- PERLOFF, Marjorie. What Really Happened? Kenneth Goldsmith's "7+ Deaths and Disasters," Sophie Calle's, Take Care of Yourself. **Synthesis: An Anglophone Journal of Comparative Literary Studies**, n.11, p. 72–87, 2019.
- PINTO NETO, Moysés. **A escritura da natureza**: Derrida e o materialismo experimental. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- PINTO NETO, Moysés. O conceito de escritura em Derrida e a gramatologia da sua época. **Veritas**, v. 62, n. 2, 2017. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/27656>.
- PLACE, Vanessa; FITTERMAN, Robert. **Notes on conceptualism**. Nova York: Ugly Duckling Press, 2009.
- PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- POE, Edgar Allan. **Contos de Imaginação e Mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- PORTA, Eloy Fernández. **Afterpop. La literatura de la implosión mediática**. Córdoba: Berenice, 2007.
- PROUDHON, Pierre-Joseph. **O que é a propriedade?** Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- PUCHEU, Alberto. **A fronteira desguarnecida** (poesia reunida 1993 -2007). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- PUCHEU, Alberto. **Mais cotidiano que o cotidiano**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **The edges of fiction**. Medford: Polity, 2019. Edição digital para Kindle.
- RANDALL, Marilyn. **Pragmatic plagiarism**: authorship, profit, and power. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. As escrituras falsas são. **Revista 34 Letras**. n. 5/6. Rio de Janeiro: Editora 34, set. 1989.
- SANTIAGO, Silviano. O começo do fim. **Gragoatá**, n. 24, p. 13-30, jul. 2008.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2008.
- SISCAR, Marcos. **Jacques Derrida**: literatura, política e tradução. Campinas: Autores Associados, 2012.
- STALLMAN, Richard. **Free Software, Free Society**: Selected essays of Richard M. Stallman. Boston: Free Software Foundation, 2002.
- STIGGER, Verônica. **Delírio de damasco**. Santa Catarina: Cultura e Barbárie, 2013.
- STIRNER, Max. **O único e a sua propriedade**. Lisboa: Antígona, 2004.

STRATHERN, Marilyn. Intellectual property and rights: an anthropological perspective. In: TILLEY, Chris et al. (Org.). **Handbook of Material Culture**. London: Sage, 2006. p. 447-462.

SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não-identificados, **Prosa & Verso**, Jornal O Globo, 21/9/2013. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbaisnao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>>.

TESLER, Larry. A personal history of modeless text editing and cut/copy-paste. **ACM Interactions**, jul.-ago. 2012, p. 70-75. Disponível em: <<http://worrydream.com/refs/Tesler%20-%20A%20Personal%20History%20of%20Modeless%20Text%20Editing%20and%20Cut-Copy-Paste.pdf>>.

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

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.