

MINHA LITERATURA DOS OUTROS: ESCRITA REMIX E AUTORIA EM TEMPOS DE PÓS-PRODUÇÃO¹

Dra. SAYONARA AMARAL DE OLIVEIRA
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Salvador, Bahia, Brasil
(sayo22@terra.com.br)

RESUMO: Neste artigo, discutem-se práticas literárias contemporâneas de pós-produção, que recebem essa designação por investirem diretamente na apropriação de obras já existentes, realizadas e assinadas por terceiros, postas em circulação na cultura. Argumenta-se que essas práticas, ao declinarem do sentido convencional de originalidade no campo da literatura e das artes, inscrevem novos regimes de autoria e de criação, o que exige novas interpretações acerca de tais regimes e conceitos. Como exemplar de uma literatura de pós-produção, analisa-se o projeto *MixLit – O DJ da literatura*, desenvolvido pelo escritor Leonardo Villa-Forte em site que leva o mesmo nome do projeto, o qual consiste em produzir remixagens literárias a partir de trechos extraídos de livros alheios, publicados por autores diversos.

Palavras-chave: Pós-produção. Autoria. Apropriação. Remix literário.

Artigo recebido em: 28 set. 2021.
Aceito em: 21 out. 2021.

¹ Algumas das reflexões trazidas neste artigo foram lançadas em comunicação apresentada junto ao GT Intermedialidade: Literatura, Artes e Mídias no XXXV Encontro Nacional da ANPOLL/ENANPOLL – *Letras ao Norte: Linguagens e Pós-Graduação em Chão Vermelho*, realizado no período de 09 a 11 de dezembro de 2020.

MY LITERATURE FROM OTHERS: REMIX WRITING AND AUTHORSHIP IN POST-PRODUCTION TIMES

ABSTRACT: In this article, contemporary literary practices of post-production are discussed, which receive this designation by investing directly in the appropriation of existing works, performed, and signed by third parties, put into circulation in culture. It is argued that these practices, when moving away from the conventional meaning of originality in the field of literature and the arts, inscribe new regimes of authorship and creation, thus requiring new interpretations for such regimes and concepts. As an example of a post-production literature, we analyze the project *MixLit - O DJ da literatura*, developed by the writer Leonardo Villa-Forte on a website that bears the same name as the project, which consists of the production of literary remixes from excerpts taken from other people's books, published by various authors.

Keywords: Post-production. Authorship. Appropriation. Literary Remix.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Não escrevo mais – para que escrever? Tudo
o que há de belo já foi dito e bem dito. Ao
invés de fazer uma obra, é talvez mais sábio
descobri-la, nova, sob as antigas.*

Gustave Flaubert *apud* Michel Schneider

Pós-produção – termo técnico utilizado para designar todo o trabalho de acabamento que se acrescenta a um produto cultural, seja este um filme, vídeo, fotografia, peça publicitária, programa de rádio, entes outros. No cinema, refere-se a uma série de atividades executadas nas etapas subsequentes ao processo de filmagem: a montagem, as vozes *off*, o *design* sonoro, os efeitos especiais e assim por diante. De largo uso nos bastidores do campo do audiovisual, em que esteve relativamente restrito aos profissionais da área e demais interessados, o

termo pós-produção hoje se desloca e passa a assumir o estatuto de conceito estético, vindo a abarcar uma série de práticas artísticas que ganham forma crescente na atualidade, segundo a reflexão empreendida pelo crítico e curador de arte Nicolas Bourriaud (2009), em seu livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*.

Pertencem ao ramo das artes de pós-produção práticas estéticas da atualidade, que investem na apropriação de obras realizadas por terceiros ou de outros produtos em circulação na cultura. Ao atuar “depois”, semelhante ao que faria o responsável pela sonorização de um filme, o artista pós-produtor se dedica a trabalhar sobre objetos/textos que já possuem uma forma dada por outrem. Não lhe interessa elaborar formas novas a partir de um material bruto (a tela branca, o mármore, a argila), mas utilizar o “dado” – seja este um texto, um produto manufaturado, um arquivo digital em áudio ou vídeo, entre outros. Ao perambular em meio a um universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos e itinerários anteriormente percorridos, o artista enxerga no campo artístico e cultural uma loja cheia de ferramentas para usar, de estoques para manipular, reordenar e relançar. Diante desse quadro, “a pergunta artística não é mais: ‘o que fazer de novidade?’, e sim: ‘o que fazer com isso?’ (BOURRIAUD, 2009, p. 13).

As artes de pós-produção se inserem no interior de uma “cultura do uso”, que prolifera em um momento inigualável de multiplicação da oferta cultural, como se faz notar na atualidade, sobretudo após o advento da internet. Com o auxílio das tecnologias e redes digitais, vídeos, músicas, livros, fotos, shows, reportagens, aplicativos, etc., formam um caleidoscópio de dados disponíveis ao consumo, em meio aos quais iremos nos mover para selecionar, armazenar e, posteriormente, utilizar os materiais que interessam. Diante de uma vasta quantidade de bens culturais, juntamente com as oportunidades de acesso que os recursos eletrônicos e digitais proporcionam, não é por acaso que hoje se assiste ao crescimento vertiginoso de operações de reciclagem, de reaproveitamento e *remakes*, dadas as facilidades para localizar, deslocar e realocar os mais diversos conteúdos de mídia. Eis a razão pela qual o DJ e o internauta podem ser considerados figuras de proa dessas atividades ou artes de pós-produção:

O DJ aciona a história da música, copiando/colando circuitos sonoros, relacionando produtos gravados. (...) O internauta cria seu próprio site ou *home page*; levado a consultar constantemente as informações obtidas, ele inventa percursos que pode salvar em seus favoritos e reproduzir à vontade. Quando procura um nome ou um assunto num buscador, surge na tela uma infinidade de informações saídas de um labirinto de banco de dados. O internauta imagina

conexões, relações específicas entre sites díspares. O sampleador, instrumento que digitaliza sonoridades musicais, também supõe uma atividade permanente; escutar discos torna-se um trabalho em si que atenua a fronteira entre recepção e prática, gerando, assim, novas cartografias do saber. Essa reciclagem de sons, imagens ou formas implica uma navegação incessante pelos meandros da história cultural – navegação que acaba se tornando o próprio tema da prática artística. (BOURRIAUD, 2009, p. 15)

Contemporaneamente, à medida que o processamento de textos, a navegação em rede, o compartilhamento generalizado de arquivos se torna práticas rotineiras, importa ao artista buscar se orientar em meio ao “caos” cultural e midiático que o circunda, deduzindo arranjos a partir do que seleciona no trajeto. Por se tratar menos de “criar” (no sentido ortodoxo do termo) que de inventar protocolos de utilização para signos e estruturas já existentes, podemos inferir que a pós-produção constitui, sobretudo, uma arte da leitura. Conforme Bourriaud (2009, p. 102): “visto que as pessoas escrevem lendo, e produzem obras de arte enquanto observadoras, o receptor torna-se a figura central da cultura, em detrimento do culto ao autor”. Ou seja, na pós-produção, o gesto autoral – tradicionalmente concebido como o ponto originário de toda criação, como o foco da expressão de um indivíduo singular – dá lugar à atividade do usuário ou leitor. Ao ocupar essa posição de leitor, o artista realiza um trabalho de “segunda mão”, cujo mérito decorre não da iniciativa de “gestar” ou “dar origem” a uma obra, mas da habilidade para fornecer novas ocupações, novos registros aos produtos ou obras de que se apropria.

Trata-se de um procedimento que não é inédito, nem tampouco incomum no campo artístico, de forma geral, e que ganhou relevo em alguns momentos no século XX. Entre vários exemplos, podemos citar os *ready-made* de Marcel Duchamp, que, em 1917, expôs um urinol em uma galeria de arte, nomeando tal obra de “A fonte”. Também merecem destaque os projetos estéticos de Andy Warhol, em seu auge nos anos 1960, profundamente marcados pelo reaproveitamento de materiais industrializados e signos da cultura massiva. No campo da literatura, alcança evidência, entre outros, o método *cut-up* (“corte” ou “recorte”) de William Burroughs, que, também em meados do século XX, consistia em fazer experimentos com colagens textuais, abarcando tanto materiais impressos quanto de áudio e de vídeo. E no plano da ficção, não podemos esquecer da personagem antológica criada por Jorge Luis Borges, no final dos anos 1930, Pierre Menard – o escritor francês que se dedicou à tarefa excepcional de reproduzir, palavra por palavra, o *Don Quixote de la Mancha*, três séculos após Miguel de Cervantes tê-lo escrito originalmente. Menard leva ao grau zero o desejo de se apropriar do “já dito”, demonstrado pelo eminente

Gustave Flaubert, ainda no século XIX, conforme registra a citação posta na epígrafe deste artigo.

Há quem postule, como o escritor Jonathan Lethem (2012, p. 121), que “a apropriação, a imitação, a citação, a alusão e a colaboração sublimada consistem em uma espécie de condição *sine qua non* do ato criativo, permeando todas as formas e gêneros no campo da produção cultural”. Em seu ensaio “O êxtase da influência: um plágio”, cujo título é um trocadilho irônico com a conhecida expressão de Harold Bloom, “angústia da influência”, o autor frisa que não caberia ao artista buscar uma dicção própria a partir da tentativa de esvaziar-se, de purificar-se das palavras dos outros. Afinal, a grande maioria dos artistas se converte à arte graças a essas heranças e filiações. Por conseguinte, também não faria sentido tratar como infração a “cópia” ou o aproveitamento que um artista faz de trabalhos alheios, denunciando tais procedimentos como plágio. Para Lethem, esse tipo de acusação, feita em nome do monopólio da propriedade intelectual, não teria valor algum se levássemos a sério o fato de que qualquer texto supostamente original é, ele próprio, resultante de uma soma de plágios irreconhecidos ou, melhor dizendo, de “citações sem aspas”. Na esteira das reflexões antológicas de Mikhail Bakhtin, todo texto está “inteiramente entremeado de citações, referências, ecos, linguagens culturais, que o atravessam em cada passo, em uma vasta estereofonia” (LETHEM, 2012, p. 138).

Mas o processo de apropriação operado nas artes de pós-produção não se resume a admitir que textos sempre se alimentam de outros textos, resultando, por fim, naquilo que se chama de criptomnésia: “esquecimento inconsciente das fontes, ou da influência involuntária, pelo caráter consciente do empréstimo e da omissão das fontes” (SCHNEIDER, 1990, p. 47). Por outro lado, também não cabe relacionar, pelo menos não de forma simples, a pós-produção ao que convencionalmente se entende por plágio: “apropriação indevida e não autorizada de criação literária, que viola o direito de atribuição de crédito do autor e a expectativa de sinceridade no leitor” (DINIZ; TERRA, 2014, p. 23).

Considerando que o plágio é uma fraude, realizada quando alguém omite que está se apoderando de um texto alheio e decide apresentar tal texto como sendo de sua criação, podemos afirmar que as artes de pós-produção, grosso modo, adotam outro direcionamento. Não se trata necessariamente de levar a crer que o texto de outro é seu, fazendo coincidir apropriação com expropriação. A estética de pós-produção, de que aqui falamos, parece obter melhor efeito com o reconhecimento de que se está diante de um trabalho apropriativo, sendo que boa parte do que é apropriado pode já possuir uma rubrica autoral, sobre a qual repousa um direito de propriedade intelectual. Embora não haja regras quanto

a isso, o artista pós-produtor, a princípio, não necessita fazer esforço para omitir as fontes de que se utiliza. Eis a razão pela qual não se pode chamá-lo gratuitamente de plagiador, a não ser de “plagiador sincero”, o que nos conduziria a duas conclusões complementares: a primeira é a de que não há plágio de fato, a segunda consiste em admitir que o plágio pode ser ressignificado, vindo a configurar mais uma ferramenta de criação, pertinente ao contexto da cultura do uso, na contemporaneidade.

Mas quando a pauta é a violação de direitos autorais, vale observar que as artes de pós-produção não estão livres de problemas, sobretudo no tocante ao uso ou reaproveitamento de obras de artistas consagrados. Um caso notório foi o do escritor argentino Pablo Katchadjian, que publicou, em 2009, *El aleph engordado* (*O aleph engordado*), numa franca apropriação do famoso conto “El aleph”, de Jorge Luis Borges, cuja publicação original data de 1945. O procedimento de Katchadjian consistiu em acrescentar cerca de 4.000 vocábulos ao conto de Borges, sem adicionar outras personagens ou alterar o seu enredo, conforme observou César Aira (2016). Essa experimentação rendeu a Katchadjian um processo judicial sob a acusação de plágio, movido por María Kodama, viúva de Borges e detentora dos direitos sobre a obra do falecido. O processo, iniciado em 2011, passou por duas instâncias e ganhou grande repercussão na mídia argentina e também internacional, sendo arquivado em 2017, quando María Kodama finalmente perdeu a causa. A Câmara de Apelações decidiu “levar em consideração os muitos testemunhos de estudiosos da literatura, bem como de escritores, amealhados pelo advogado de defesa, que asseveram que o que fez Pablo Katchadjian é um procedimento literário legítimo” (ROCHA, 2018, p. 84).²

Projetos como o de Katchadjian permitem observar que as artes de pós-produção inscrevem novos regimes de autoria e de criação, na contemporaneidade, o que exige, consequentemente, novas interpretações acerca de tais regimes. É nessa direção que a pesquisadora e crítica literária Marjorie Perloff (2013) formula o conceito de “gênio não original”, a fim de dar conta do que afirma ser a nova *inventio* do século XXI, a qual se encontra profundamente marcada por uma poética da apropriação. Melhor seria dizer: por uma poética da “citacionalidade – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição” (PERLOFF, 2013, p. 48). A citacionalidade pode ser lida, aqui, como um dos termos

² *El aleph engordado* foi publicado por um selo independente, Imprenta Argentina de Poesía, de propriedade do próprio Katchadjian. A tiragem foi bastante exígua e “a quantidade exata é imprecisa: o próprio autor e resenhistas da obra afirmam terem sido impressos entre 150 e 300 livros” (ROCHA, 2018, p. 79). Atualmente, circula na internet uma versão em PDF do livro.

sinônimos para pós-produção, considerando os processos apropriativos, de reciclagem ou de reaproveitamento que animam as práticas artísticas abrangidas por essas nomenclaturas.

Em sua explanação sobre as transformações que caracterizam a *inventio* contemporânea, Perloff começa por identificar a tautologia presente na expressão “gênio original”: “*original* vem do verbo latino *oriri*, surgir, nascer; o latim *genius*, como *genesis*, deriva de *gen*, a raiz de *gignere*, gerar, que vem do grego *gignesthai*, nascer” (PERLOFF, 2013, p. 54). Os dois vocábulos convergem para um mesmo sentido, remetendo ao atributo do nascimento, de estar na origem, de ser primário, isto é, do surgimento “em primeira mão”. Não deve parecer estranho, portanto, que as noções de genialidade e originalidade sejam pensadas como inseparáveis – um paradigma que se firmou com a estética de extração kantiana, desde fins do século XVIII.

Na sua célebre *Crítica da faculdade do juízo*, Immanuel Kant (2005, p. 152) profere: “Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte. (...) É um talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada (...), conseqüentemente, originalidade tem de ser sua primeira propriedade”. Em outra passagem, o filósofo acrescenta: “seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é, exemplares, por conseguinte eles próprios não surgiram por imitação e, pois, têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento” (KANT, 2005, p. 153). Desse modo, a arte de um gênio não é derivada, não procede ou não depende de qualquer outra coisa que não seja o talento natural de seu autor ou criador. Trata-se de um produto genuíno e único, o qual, não sendo fruto da imitação de algo que pre-exista a ele, passa a servir, ele próprio, de modelo a ser imitado. É essa visão aurática sobre o ato criador e autoral – sedimentada na chamada alta modernidade e ainda hoje bastante influente –, que as artes de pós-produção vêm abalar, abrindo espaço para a entrada em cena do “gênio não original”.

O paradoxo contido na expressão “gênio não original”, cunhada por Perloff, propõe a dissociação das noções correlatas de originalidade e de genialidade, o que torna possível identificar pelo atributo de genial certas atitudes e procedimentos antes impensáveis para o gênio: o trabalho da citação, da apropriação, da reprodução ou imitação calculada de textos alheios. Em outros termos, o artista passa a operar à revelia do que tradicionalmente se entende por originalidade, fazendo com que esta noção deixe de corresponder à busca pela expressão primária ou genuína de um criador. Ser original, nessa perspectiva, implica em renunciar deliberadamente ao que o senso comum definiu como sendo original, desde que tal renúncia compreenda um projeto estético ou literário, a exemplo do que fez Katchadjian em seu *El aleph*

engordado e do que fazem tantos outros artistas que se dedicam às escritas de pós-produção, na atualidade.

Ao tratar dessa “poética da falta de originalidade”, Marjorie Perloff (2013, p. 42) a situa tanto na verve contemporânea de Kenneth Goldsmith, com sua proposta de uma “escrita não criativa”, quanto em projetos antecessores, a exemplo do *The Waste Land* (*Terra devastada*), de T. S. Eliot, do livro *Passagens*, de Walter Benjamin, além dos experimentos do grupo *Oulipo*, do *Language* e da poesia concreta brasileira, entre outros. Diante desse rol de referências, a pesquisadora adverte, por fim, que o investimento em uma escrita que se pretende desprovida de originalidade não implica em negar, ingenuamente, o mérito da intervenção pessoal do artista pós-produtor. Afinal, “o texto citacional ou apropriativo, por mais que falte originalidade em suas palavras e expressões, de fato, é sempre o produto de escolhas – e, portanto, do gosto do indivíduo” (PERLOFF, 2013, p. 276). Às considerações de Perloff, podemos acrescentar o raciocínio de Antoine Compagnon (2003, p. 52), quando sentencia categórico: “há sempre um autor, se não é Cervantes, é Pierre Menard”.

A questão agora é constatar que, além de responder a uma cultura do uso, da apropriação ou do reaproveitamento, tão inflacionada nesses tempos atuais de efervescência tecnológica e cultural, o interesse de artistas ou escritores contemporâneos por produzir obras não genuínas, de “segunda mão”, também acena com a possibilidade de cotejar outras formas de se conceber a criação e a autoria, situadas à revelia ou, por vezes, na contramão das definições mais convencionais ou sedimentadas. Nesse sentido, é possível pensar as escritas de pós-produção como práticas literárias pós-institucionais, na esteira do conceito de “literaturas pós-autônomas”, formulado pela crítica argentina Josefina Ludmer (2010, p. 1). Nos termos de Ludmer, certas produções literárias do presente já não se deixam capturar por “critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido”; elas “atravessam a fronteira da literatura”, “como se estivessem em êxodo”, promovendo, assim, um abalo na pretensa autossuficiência do campo literário, a qual foi propalada no seio de uma tradição estética moderna. Partindo dessas colocações, podemos dizer que as escritas de pós-produção se fazem “pós-institucionais” na medida em que ocupam a condição de relativa exterioridade ao campo instituído da literatura ou, mais precisamente, na medida em que ensejam um movimento de “saída” do campo, rumo a outras formas de exercício do literário, que atam fios com a dimensão mais expandida da cultura.

ESCREVER COM A TESOURA: O DESAFIO DA EDIÇÃO SAMPLEADA

Agora que todo mundo pode intervir em tantos textos livremente, transportando-os de um lugar a outro, nos parece quase impossível resistir totalmente a algum grau de sampleamento.

Marjorie Perloff

O trecho posto em epígrafe acima poderia servir de premissa para o trabalho de pós-produção que o escritor carioca Leonardo Villa-Forte realiza em seus remixes literários, postados no blog *Mix Lit – O DJ da Literatura*, entre 2010 e 2015.³ Autor de ficção (conto e romance), além pesquisador e professor de oficinas de produção textual, Villa-Forte propõe, no blog, uma aproximação entre a escrita literária e a técnica de edição sampleada, realizada pelos DJs no campo da música eletrônica.⁴ Em linhas gerais, o seu trabalho consiste em localizar, selecionar e recombinar trechos extraídos de livros diversos, construindo um novo texto a partir da justaposição dos fragmentos coletados. O texto resultante desse processo recebe a designação de “MixLit”, cujo formato é o de uma narrativa curta, como demonstrado a seguir:

MixLit 64: Ela com os dela, eu com os meus

Apoiando o dorso das mãos na testa e ronronando impaciente¹, Beatriz enfim ergueu os olhos atentos do papel amarelo – ela acabava de ler a expressão² todo muro é um tanto confuso³. Pronunciava a frase diante do espelho em voz baixa⁴ e com as próprias palavras ia-se excitando. Os olhos brilhavam⁵ metidos à procura de um ponto fixo, abstrato, que a fizesse encontrar uma resposta para uma pergunta sem resposta⁶, à espera de que alguma coisa, qualquer coisa, acontecesse⁷.

Fingi mais uma vez que não via nada⁸. Falei que ia embora⁹.

Quietos estamos salvos¹⁰, cada qual com seus demônios¹¹.

³ No blog, a última atividade do autor data de 2015, mas o sítio virtual está ainda hoje aberto e disponível ao público, no endereço: <https://mixlit.wordpress.com/>

⁴ O termo “sampleada” deriva de “sampler”: um equipamento eletrônico que armazena sons (instrumentos, batidas, vozes, etc.) na sua memória digital para reproduzi-los posteriormente, seja um a um ou de forma conjunta/combinada.

- 1 Daniel GALERA. Dentes guardados. Rio Grande do Sul: Livros do Mal, 2004, p.9.
- 2 Cristovão TEZZA. Um erro emocional. Rio de Janeiro: Record, 2010, p.57.
- 3 Ricardo DOMENECK. A cadela sem Logos. Rio de Janeiro/São Paulo: 7Letras/Cosac Naify, 2007, p.98.
- 4 Bernardo AJZENBERG. Olhos secos. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p.11.
- 5 Luandino VIEIRA. A cidade e a infância. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.40.
- 6 Valter HUGO MÃE. A máquina de fazer espanhóis. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.146.
- 7 André DE LEONES. Dentes negros. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.36.
- 8 Bruna BEBER. “Baixo orelhão”. Em: Liberdade até agora – uma antologia de contos. Organização de Eduardo Coelho e Márcio Debellian, Rio de Janeiro: Móbile, 2011, p.45.
- 9 Luiz RUFFATO. O livro das impossibilidades. Rio de Janeiro: Record, 2008, p.75.
- 10 Laura ERBER. Os corpos e os dias. São Paulo: Editora De Cultura, 2008, p.49.
- 11 José REZENDE JR. Eu perguntei pro velho se ele queria morrer. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.70.

(VILLA-FORTE, *MixLit – o DJ da Literatura*)⁵

Conforme já assinala em outro artigo (OLIVEIRA, 2016, p.135), há uma série de procedimentos que permitem identificar, em linhas gerais, o trabalho do escritor DJ, dentre eles: deslocar e realocar trechos de diferentes livros, de modo a compor uma narrativa coerente; combinar fragmentos de produções que podem pertencer a gêneros textuais diversos; acionar diálogos entre personagens, cenas ou situações criadas por autores de estilos, épocas e nacionalidades distintas; cuidar para que todo o texto seja redigido, estritamente, com transcrições de discursos já publicados, mesmo quando se trata de unidades mínimas da frase ou de expressões facilmente encontradas no linguajar cotidiano; referenciar em notas de rodapé, minuciosamente e com rigor técnico, todas as citações utilizadas.

É evidente que o remix literário transcrito acima não traduz “ao pé da letra” o efeito das remixagens exploradas na atual música eletrônica, com seus

⁵Disponível em: <https://mixlit.wordpress.com/2012/09/25/mixlit-64-ela-com-os-dela-eu-com-os-meus/>

loopings, *scratchings*⁶ e demais artifícios. Na escrita em contexto digital, os textos cujos formatos decerto fariam par com os fluxos sonoros gerados por um DJ seriam aqueles em que as palavras se põem em movimento diante dos olhos do leitor, como, por exemplo, na poesia animada por computador, cuja performance depende de uma série de operações algorítmicas, incidentes sobre a grafia do texto. Na exibição dos MixLits, não se faz presente essa vinculação do texto com a dinâmica da linguagem computacional, o que leva a inferir que a articulação entre escrita literária e música eletrônica aí suscitada acontece no campo das “referências intermediáticas”, nos termos de Irina Rajewsky (2012). Segundo a compreensão da estudiosa, trata-se de uma obra evocar ou simular “elementos e/ou estruturas peculiares a outra mídia convencionalmente distinta” (RAJEWSKY, 2012, p. 62) daquela em que a obra se compõe. No processo da referência, não há transmutação de uma mídia em outra, pois cada sistema midiático em diálogo conserva as suas especificidades materiais e operativas. Daí que, no MixLit, o texto escrito não se converta em música eletrônica. O que ocorre é uma encenação, um jogo conceitual com os métodos e estruturas da música remix, o qual afeta relativamente a aparência do texto escrito, induzindo-nos a tomá-lo “como se” fosse um remix.

O projeto de Villa-Forte investe no procedimento da remixagem como conceito para o ato criador, partindo do princípio de que o “remix, como discurso, fundamenta-se na prática de cortar/copiar e colar” (NAVAS, 2010)⁷. A composição dos MixLits remete, portanto, ao uso das ferramentas Ctrl X e Ctrl Z, que os programas editores de textos hoje oferecem. Digamos que, em uma época diferente, pré-digital, o escritor DJ assumiria o lugar do “homem da tesoura”, referido por Antoine Compagnon (2007): o guarda florestal que lia recortando dos seus livros apenas as partes que lhe interessavam. A figura do homem da tesoura leva ao extremo a verdade de todo leitor, embaraçosa e dificilmente admitida: “o essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu excito”, afirma Compagnon (2007, p. 32).

A esta altura, é válido observar que, embora lance mão de ferramentas da informática para a edição e publicização dos textos, o projeto MixLit não depende de tais ferramentas para a feitura das mixagens, sendo suficientes uma tesoura, cola e papel. Por se valer majoritariamente dos livros que encontra em sua estante, como já disse em algumas entrevistas, Villa-Forte não deixa de empreender um elogio à cultura do impresso, em conexão, evidentemente, com

⁶ O termo *looping* define a repetição contínua de determinada seção de uma faixa sonora e o *scratching* consiste na técnica de produzir sons ao “arranhar” o disco de vinil.

⁷ Tradução minha do original: “Remix, as discourse, is supported by the practice of cut/copy and paste”.

os recursos e processos atinentes à cultura digital. Em acréscimo, o escritor também estende a proposta do MixLit para colagens físicas mais amplas, que ele intitula “Paginário” – projeto de intervenção urbana que consiste em mixar cópias de páginas de livros diversos, colando-as em muros.⁸

Escrever com a tesoura, recortando trechos de livros e combinando-os para formar outro texto equivale a “escrever sem escrever” – título do livro de Villa-Forte (2019), que resulta da sua pesquisa de Mestrado sobre escritas de apropriação no século XXI, dentre elas o próprio projeto MixLit. No livro, ao refletir sobre o modo pelo qual se pode criar textos sem, de fato, escrevê-los, o autor afirma que, na escrita de apropriação ou de pós-produção, a “ideia do que é ser um escritor se descola da ação de preencher um arquivo em branco ou escrever a lápis e caneta” (VILLA-FORTE, 2019, p. 150). E assim, ao sair da “lógica de ceder palavras novas a um papel ou um arquivo”, o escritor não pensa “se uma palavra deve nascer”, ele “avalia se uma palavra deve permanecer e como” (VILLA-FORTE, 2019, p. 147).

De maneira análoga à noção de “gênio não original”, o enunciado “escrever sem escrever” impõe um paradoxo desconcertante frente à concepção tradicional de criação, cristalizada no senso comum, que vê no escritor a fonte da qual as palavras jorram direto da mente ou acredita que os textos “brotam, caem, mais do que se compõem”, como disse o poeta João Cabral de Melo Neto (1997, p. 379) em texto antológico. Longe dessa visão encantada, romantizada, a orientação estética, aqui, consiste em usufruir deliberadamente do já foi criado, em “confeccionar” textos a partir de outros textos “prontos”, dando lugar, portanto, ao que se poderia chamar de literatura *ready-made*. Para uma melhor compreensão do método de composição do MixLit, Villa-Forte o explica em uma entrevista para o site *Baixa Cultura*:

Parto da regra de que não posso escrever nada com minha própria mão e por isso às vezes é bastante angustiante ver que dois trechos poderiam se ligar e cair bem juntos, mas falta algo entre eles, algo que não estou encontrando nos livros. Nessa ocasião, é preciso repensar todo o texto. (...) Cerco-me de alguns livros escolhidos já intuindo que sejam possíveis de apresentarem conexões. Leio trechos de cada um, marco passagens que podem render ligações e assim vou passando de um livro a outro, enquanto transcrevo para o computador as passagens que seleciono. Nisso já tenho a noção de qual passagem pode ser um

⁸ Na página <https://www.facebook.com/search/top?q=pagin%C3%A1rio> da rede social Facebook podem ser encontradas fotos de diversos Paginários.

bom início, qual pode ser um bom final, qual pode preparar certa situação. Depois faço com elas um arranjo. Às vezes funciona de primeira. Às vezes não, e nessas horas tenho duas opções: mudar os livros, cercar-me de outros, ou avançar na (re)leitura dos que escolhi, ler páginas e páginas, até encontrar alguma passagem que pareça de fato encaixar com as outras, acrescentando algo ao texto. Quando vejo que a coisa não está caminhando bem, paro e vou terminar o texto no dia seguinte. Frequentemente misturo livros que venho lendo ou li recentemente com outros que estão há anos nas minhas estantes. (VILLA-FORTE, 2012a, n/p.)

No longo depoimento, o autor explicita que escrever sem escrever não é uma tarefa fácil, como alguns poderiam de início supor. E o desafio desse método de escrita reside justamente naquilo que particulariza o seu caráter de pós-produção: a regra de não produzir nada de punho próprio, nada que venha de si ou “de sua própria lavra”, como se costuma dizer. Tal regra, bem como as dificuldades que ela pode gerar, funciona ao modo de uma *restrição* (em francês: *contrainte*) – recurso estético muito empregado junto às vanguardas do século XX, notadamente pelo grupo *Oulipo* (Oficina de Literatura em Potencial), nos anos 1960. Grosso modo, a prática das restrições oulipianas consistia em submeter a produção literária a normas arbitrárias, obrigatórias, explorando a materialidade da linguagem e, simultaneamente, rompendo, ao máximo, “com a crença na inspiração, no gênio ou no subconsciente, como motores da criação” (ALENCAR; MORAES, 2005, p. 11). Entre as produções mais conhecidas dos membros do grupo, destaca-se *La disparition* (1969), do escritor francês Georges Perec, um romance lipogramático, totalmente redigido com a supressão da letra “E”.

“Um texto escrito de acordo com uma restrição descreve a restrição”, declara outro escritor oulipiano, Jacques Roubaud (apud PERLOFF, 2013, p. 140). Nos MixLits de Leonardo Villa-Forte, a restrição logo se apresenta quando se percebe que cada fragmento de texto utilizado remete a uma nota de rodapé informando a fonte da qual o fragmento foi retirado, sendo que cada fonte corresponde a um autor e obra diferentes. No conjunto do texto, não há nenhum trecho desprovido de referência autoral, nem tampouco há qualquer fala creditada ao próprio escritor DJ. Além da seleção e colagem dos trechos em uso, o escritor se permite, talvez, fazer alguns ajustes de pontuação entre os fragmentos justapostos, a fim de garantir a coesão e coerência do texto que vai se formando pela mixagem.

CONFERINDO AUTORIAS

A restrição, a regra de se ater apenas à apropriação de textos alheios, é levada ao limite, quando se chega ao ponto de indicar o autor de porções mínimas de texto, até mesmo de um único vocábulo, como se pode conferir ao final do texto a seguir:

MixLit 33: Uma proibição ambiciosa

Acabo de reler, pela última vez, o comunicado oficial que recebi há dois dias, pela manhã, selado com o timbre obscuro do governador. Num primeiro momento pensei em queimá-lo, mas resolvi deixá-lo com os outros papéis (que guardo no arquivo para que o passado não se perca).

– Só assim posso registrar a oscilação de ânimo das pessoas – das autoridades e dos detentos.¹

Ben apertava a linha contra o coração, como se fosse um tesouro.

– Não me mandará para o hospício, não é? – perguntou.

Vi então que estava pálido de medo. Suas mãos tremiam, e os olhos fixavam-se nos meus, em muda súplica.

– Claro que não – respondi com suavidade² – Mas talvez as coisas não sejam tão simples assim³. Façam como eu, que voltei a fazer as contas, a vestir minha roupa, e que passeio pela cidade o perfil de um habitante correto⁴.

– Não quero ir para o hospício – e uma lágrima rolou pelo seu rosto sujo.

– Está certo, meu caro – disse eu – Ninguém o mandará para o hospício. Mas você não entra mais na cabana⁵.

– Como se explica que em tantos anos ninguém além de mim pediu para entrar?⁶

– Só⁷ você vê⁸ a cabana⁹.

1 Ovídio POLI JUNIOR. *Sobre homens e bestas*. Dix Editorial. São Paulo. 2007, p.35.

2;5 Daphne du MAURIER. *Rebecca – A mulher inesquecível*. 1938. Tradução de Lígia Junqueira Smith e Monteiro Lobato. Companhia Editora Nacional. São Paulo. 1940, p.161

3 Raduan NASSAR. *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles. São Paulo. 1996, p.39.

4 Júlio CORTÁZAR. *A volta ao dia em 80 mundos – tomo II*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2008, p.112.

6 Franz KAFKA. *Um médico rural*. 1919. Tradução de Modesto Carone. Companhia das Letras. São Paulo. 2003, p.29.

7 Isaac ASIMOV. *Eu, robô*. 1950. Tradução de Luiz Horácio da Matta. *Círculo do Livro*. São Paulo. 1976, p.212.

8 Juan RULFO. *Pedro páramo*. 1955. Tradução de Eric Nepomuceno. Editora Record. Rio de Janeiro. Edições BestBolso, p.100.

9 William P. YOUNG. *A cabana*. Tradução de Alves Calado. Sextante. Rio de Janeiro. 2008, p.9.

(VILLA-FORTE, *MixLit – o DJ da Literatura*)⁹

Na frase de encerramento do texto, três expressões mínimas têm a sua autoria identificada em notas de rodapé: “a cabana” (William P. Young), “você vê” (Juan Rulfo) e, por fim, “Só” (Isaac Asimov). O gesto de fornecer créditos autorais a uma expressão tão corriqueira como o advérbio “só”, por exemplo, pode ser interpretado quase como uma anedota, aí lançada para repensarmos a relação entre linguagem e propriedade intelectual. O gesto leva-nos a inferir que, de fato, toda rubrica autoral não passa de uma operação arbitrária. “Não sabe o autor que o nome é a única coisa do livro que ele poderia dizer sua, que nunca assina senão por procuração (...)?” – pergunta Michel Schneider (1990, p. 135), ao expor o raciocínio segundo o qual os escritores ocupam apenas o lugar de tutores dos textos que publicam, concebendo-se a escritura como sendo sempre um empréstimo ou a utilização desviada das palavras de outro (s).

A partir dessa reflexão, que sugere substituir o regime de autoria, marcado pela ideia de posse, pelo de tutoria, cujo marcador é o cuidado, poderíamos considerar que, no MixLit, Villa-Forte dá os créditos aos tutores precedentes dos textos apropriados, ao passo em que recompõe os trechos recortados sob nova tutela, a sua própria. Destacados dos livros e autores referenciados, os fragmentos de textos agora ficam aos cuidados de outras mãos, ganhando, por conseguinte, uma nova rubrica, a qual se acrescenta às anteriores, enfeixando-as. Segundo Villa-Forte (2019, p. 96), a sua “assinatura atua como um guarda-chuva de outras assinaturas”. É como se concedesse a si mesmo a procuração para subscrever os trechos de que se apropriou, os quais, a partir desse gesto, vão agora se situar no espaço de um deslizamento permanente entre o próprio e o alheio, entre o que é meu e o que é do outro, tornando impossível discernir qual dessas definições é a mais adequada. Implode-se a relação de pertença dos trechos, sobretudo diante da visão de conjunto do MixLit, quando se tem a impressão de um texto em camadas, construído a várias mãos.

⁹ Disponível em: <https://mixlit.wordpress.com/category/daphne-du-maurier/>

Aqui, cabe traçar a equivalência entre os termos “tutoria” e “curadoria”, salientando que este último vem sendo explorado pela crítica recente, em referência a certas práticas literárias contemporâneas, as quais investem, entre outros registros, nas escritas de pós-produção. Partindo do campo das artes plásticas, a curadoria compreende, em linhas gerais, o trabalho de selecionar, de organizar obras artísticas, de construir verdadeiras narrativas com as mostras dessas obras, inclusive situando os seus produtores numa história da arte. O curador é, literalmente, um pós-produtor, que lança o seu olhar sobre as obras e inventa os itinerários para que outros possam percorrê-las e apreciá-las, seja numa exposição ou catálogo. Deslocando o conceito para o campo da literatura, o escritor exerceria sobre o texto que “manuseia” uma função similar àquela que o curador desempenha nas exposições que organiza. “O que a ideia de curadoria sugere quando pensada em relação à fatura da escrita é que a obra pode ser o próprio processo de criação em andamento, construído por meio do gesto de coletar, reunir, curar as citações, como se o método da anotação, da apropriação fosse suficiente como obra”, de acordo com a pesquisadora Luciene Azevedo (2019, p. 37).

O escritor curador – outro nome que se pode dar ao escritor DJ – é, portanto, aquele cujo texto deixa à mostra os andaimes da construção, os seus empréstimos, as citações, os recortes de leitura de textos alheios. Leonardo Villa-Forte também adota o conceito de curadoria para definir o seu método de escrita remixada, tomando como exemplo, não por acaso, a sua iniciativa de vincular nomes de autores a palavras notadamente corriqueiras. Ao comentar sobre um MixLit no qual atribui a Machado de Assis o vocábulo “não”, Villa-Forte (2019, p. 110) reconhece que “um simples não é uma palavra que se encontra em qualquer livro, em qualquer lugar”, podendo ser atribuída a qualquer um. Mas o fato de atribuí-la a um livro de Machado e não ao de outro autor indica o caminho pelo qual ele próprio optou conduzir os leitores do seu remix. Assim, a escrita de curadoria consiste não apenas em selecionar, recortar e depois reutilizar trechos de obras alheias, mas também no gesto de “conferir autorias” (VILLA-FORTE, 2019, p. 110), segundo os princípios e interesses pessoais do escritor ou curador.

No tocante aos autores apropriados, trata-se de manter com eles ou elas uma relação de “parceria póstuma” – expressão empregada por Villa-Forte, ao analisar *Tree of the codes*, livro no qual Jonathan Safran Froer realiza um trabalho de pós-produção sobre a coleção de contos *The Street of Crocodiles*, do escritor polonês Bruno Schulz. A peculiaridade dessa parceria reside no fato de que “Safran Froer não estabelece o texto em conjunto com o autor original – de modo que o autor possa ouvi-lo, concordar, discordar e alterar seu texto. (...). Atua como um curador de todas as palavras das quais *The Street of Crocodiles*

dispõe, escolhendo quais ficam e quais saem numa nova exposição daquele texto” (VILLA-FORTE, 2019, p. 150-151).

É evidente que a parceria póstuma só acontece de forma unilateral, pois, do contrário, não seria um processo de pós-produção, mas sim de co-autoria. Já que a proposta não é, precisamente, escrever “com” os autores apropriados, mas sim “escrever-através” (PERLOFF, 2013, p. 41) deles, a autonomia de uso que o escritor DJ exerce sobre os textos dos quais se apropria é, por assim dizer, absoluta. A esse propósito, o escritor Jonathan Lethem (2012) comenta a grande surpresa que foi para ele receber pelo correio um “presente estranho”, comprado em uma loja de design: um exemplar do seu primeiro romance, *Gun, with Occasional Music*, recortado habilmente no formato de uma pistola. Tratava-se de uma obra do artista Robert The, cuja especialidade é dar uma nova encarnação aos materiais do cotidiano. Longe de se aborrecer com a iniciativa irreverente do artista, Lethem reage com uma apreciação elogiosa:

O livro-pistola não era exatamente legível, mas eu não poderia ficar ofendido com isso. O espírito fértil de uma conexão errática que esse objeto apropriado me transmitiu – a estranha beleza de seu segundo uso – foi uma recompensa por ser um escritor publicado que eu não poderia prever. (LETHEM 2012, p.130)

Diferentemente do que ocorre com o “livro-pistola”, o segundo uso que Leonardo Villa-Forte faz dos trechos que recolhe para os seus remixes não dispensa a legibilidade. A autonomia do trabalho de pós-produção de Robert The se manifesta sob a forma do conceito, sendo que a arte conceitual é aquela que visa despertar o interesse não necessariamente pela fruição estética de sua leitura, mas pela “ideia” que tornou possível a existência da obra: o livro esculpido em formato de pistola e toda a sorte de interpretações que se pode fazer a partir daí. No caso dos MixLits, a dimensão conceitual também está presente na materialidade do texto e se dá a conhecer pela restrição imposta ao método de composição, quando fica explícita a colagem de citações alheias. Contudo, o efeito da obra não se estanca aí, muito menos a autonomia de Villa-Forte (2019, p. 111-112), que assegura: “procuro fazer com que o texto sobreviva, para além do seu método, como um miniconto, uma prosa curta tradicional”. Diante dessa proposta, se faz necessária, portanto, a leitura do conteúdo do texto, a fim de captar os novos sentidos que os trechos apropriados adquirem após o processo de mixagem.

Jonathan Lethem, na citação acima, interpretou a inusitada intervenção artística sobre o seu livro como uma recompensa, uma espécie de tributo ao seu trabalho como escritor. Em retribuição, declara: “há lugar no mundo para o meu romance e para o livro-pistola de Robert The. Não há necessidade de

escolher entre os dois” (LETHEM, 2012, p. 130). Talvez os parceiros póstumos de Leonardo Vila-Forte possam reagir de maneira semelhante, considerando que o gesto de fornecer os créditos autorais a cada trecho apropriado no MixLit não anula o funcionamento do nome de autor. Ao contrário disso, confere-se a este nome uma forma de manifestação que é singular.

De acordo com Michel Foucault (2002, p. 44-45), na nossa cultura, o nome de autor “exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos (...). Um nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso”. Mas ocorre que tal entendimento não pode dar conta do autor que tem o seu discurso apropriado em um trabalho de pós-produção, devido ao deslocamento e recontextualização que aí se promove. Conforme Bourriaud (2011, p. 159), a mixagem designa uma “esfera estética na qual os elementos heterogêneos se esvanecem em benefício da forma assumida por seu encontro em uma nova unidade”. Ou seja: uma vez que o trecho da obra de determinado autor seja incluído na fatura de um remix literário, esse trecho torna-se agora outro, distanciando-se do que antes poderia ser concebido como sendo um discurso “característico” daquele criador. Segundo Villa-Forte:

As histórias no MixLit não seguem as de um autor ou livro específico. As fontes são numerosas e bastante diferentes entre si. Os textos são completamente distintos daqueles de onde tirei os fragmentos. Procuro produzir textos diferentes e não iguais àqueles que me servem de fonte. (VILLA-FORTE, 2013, p. 8)

No MixLit, os nomes dos autores apropriados perdem a função classificativa sobre os discursos que tiveram como fonte as suas respectivas obras. À medida que esse vínculo se desfaz, o nome do autor se descola e passa a constituir, ele próprio, outro texto, inscrito no interior da cultura e sobre o qual incide um capital simbólico, um poder de consagração. Desse modo, os nomes dos autores pelo quais se identifica cada trecho do remix entram em funcionamento dentro de uma economia que é a do prestígio, seja o prestígio que já se possui, para o caso dos autores conhecidos, seja aquele que se adquire à medida que se é citado, no caso dos mais desconhecidos. Nas duas circunstâncias, as notas de rodapés do MixLit servem como uma vitrine na qual os nomes ali mencionados encontram visibilidade sob a forma de homenagem. Portanto, não surpreende que o escritor DJ receba mensagens com os cumprimentos de alguns escritores, em reconhecimento ao fato de terem os seus trabalhos e rubricas incluídos nos remixes literários divulgados no blog. A título

de exemplo, destacamos uma fala do escritor Flávio Carneiro, direcionada a Villa-Forte, em comentário a um MixLit que inclui uma passagem de seu livro *O leitor fingido, publicado pela Rocco em 2010*: “Muito bom seu romance de retalhos e uma alegria e uma honra estar nele”.¹⁰

Para compreender o gesto de “conferir autorias”, que Villa-Forte reconhece praticar em sua escrita de pós-produção, sempre podemos contar com o auxílio do pensamento borgesiano, mas agora desviando o olhar do “Pierre Menard, autor de Quixote” para o igualmente antológico: “Kafka e seus precursores”. Ao buscar traçar afinidades entre a obra de Kafka e as de autores que o precederam, Borges (2000) explora uma estratégia de leitura inusitada. Consiste em tomar o caminho inverso àquele que a crítica tradicional adotaria para examinar, numa perspectiva diacrônica, a linhagem de escritores pertencentes a uma tradição. Borges não vai até os precursores para identificar o que a literatura de Kafka herdaria da literatura deles. A sua proposta é reconhecer nas obras dos precursores o que nestas se destaca somente graças à Kafka, isto é: reconhecer aquilo que só se pôde perceber depois que Kafka escreveu, pois, se ele não tivesse escrito, não existiria e, conseqüentemente, não haveria como ser “lido” em seus antepassados. Desse raciocínio, Borges (2000, p. 130) chega à célebre conclusão: “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro”.

Em suas mixagens literárias, ao consignar os autores de cada trecho nas referências de rodapé, Villa-Forte monta um *paideuma*, traça uma genealogia de leituras, a qual instiga a procura por aqueles textos e autores citados, mesmo que seja para, minimamente, suprir uma curiosidade: por exemplo, conferir se um trecho remixado de fato consta no texto indicado como fonte. E isso já vale muito em termos de promoção literária e cultural, considerando que alguns desses textos/autores apropriados talvez se façam conhecer junto a possíveis leitores somente graças à mediação do MixLit, na internet. Por outro lado, uma vez que os recortes retirados de seus contextos de “origem” vão ganhar novos sentidos ao serem reunidos no remix, tais sentidos novos também podem funcionar como uma espécie de filtro para se chegar ao texto-fonte, tornando mais atrativa a procura por esse texto. E assim, Villa-Forte acaba “criando seus precursores”, cujas obras passarão a ser lidas ou relidas sob a influência do segundo uso que o remix lhes proporcionou.

¹⁰ Disponível em: <https://mixlit.wordpress.com/2011/10/22/mixlit-57-eu-li-esta-me-ouvindo/#comments>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além de constituir um recurso estético fundamental para que o projeto MixLit se realize como escrita de pós-produção, o gesto de registrar os nomes dos autores apropriados também pode servir a título de prevenção quanto a possíveis acusações de violação de direitos autorais. Não é por acaso que na página inicial do blog *Mix Lit – O DJ da Literatura* encontramos a seguinte mensagem, direcionada a “Autores e controladores”: “Se você é ou representa algum dos autores remixados aqui e se incomodou com a utilização de trechos de seus textos, entre em contato conosco e logo retiraremos a passagem em questão” (VILLA-FORTE, *MixLit – o DJ da Literatura*). Acerca desse assunto, em entrevista ao jornal *Rumos Itaú Cultural*, Leonardo Villa-Forte (2012b) afirma ter consultado um advogado, que o aconselhou a buscar sempre a autorização dos detentores dos direitos sobre os trechos remixados, no caso de fazer publicações impressas. Quanto à postagem na internet, a orientação foi a de que ele poderia se arriscar a publicar sem a autorização prévia dos autores, desde que retirasse o texto da rede caso recebesse alguma advertência. É evidente que tal preocupação não atinge os livros que já são considerados de domínio público, o que, pelas leis brasileiras, ocorre setenta anos após o falecimento dos respectivos autores (DINIZ; TERRA, 2014).

Talvez essa questão ajude a explicar por que Villa-Forte não publicou, pelo menos não até o presente momento, um livro com os remixes que compôs. A sua produção literária autoral no circuito livreiro se reserva a contos e um romance, trabalhos oriundos do que ele chama de “criação de mão própria” (VILLA-FORTE, 2012a). É certo que, ao ingressarem no mercado editorial, os MixLits estariam sujeitos à lei de *copyright*, com vistas à geração de lucro, o que obrigaria o seu autor a se responsabilizar por todos os direitos autorais dos textos envolvidos nos remixes, seja para obter a permissão de usá-los gratuitamente, seja para negociar contratos de remuneração, correndo sempre o risco de ser impedido de publicar um ou outro trecho. Em todos os casos, o caminho para a publicação se faria muito mais trabalhoso do que simplesmente criar um blog para o projeto na internet, mantendo-o fora do circuito comercial e, assim, resguardando-se de maiores preocupações com disputas em torno da propriedade intelectual. Como afirma o escritor, a decisão de postar seus trabalhos na internet “não passa por crivo de editor, agente, financiador, nada. Não tem ISBN, não pode ser comprado, não tem divulgação oficial ou assessoria de imprensa” (VILLA-FORTE, 2019, p. 205).

A justificada preocupação com os direitos autorais sobre produções literárias remixadas revela o quão dominante é ainda certa concepção de autoria, em perspectiva institucional ou jurídica, bem como os critérios de

originalidade e de propriedade que tradicionalmente a alicerçam. A força de uma tal concepção se impõe a despeito do vigor incontestável de experiências de produção e consumo cultural que se espalham na vida diária contemporânea, quando o simples gesto de fazer o download de um arquivo da internet ou de compartilhar uma postagem alheia nas redes sociais já implica em transformar esses materiais em bens comuns a todos. Mas, apesar do “império do autor”, conforme cunhava Roland Barthes (1988), em tempos como o nosso, de *softwares* livres e *creatives commons*, tentar inibir ações como recortar, copiar, colar, replicar, as quais dão corpo a uma cultura do uso que não para de crescer, pode se tornar uma cruzada cada vez mais inviável e, por fim, obsoleta. Nos tribunais, a absolvição de Pablo Katchadjian quanto à acusação de plágio contra o seu *El aleph engordado* parece já abrir caminhos rumo a esse entendimento.

Enquanto as atividades representativas da cultura do uso estão sujeitas a penalidades judiciais, é certo que essa cultura alcança hoje um valor estético inestimável nas escritas de pós-produção, forçando também os limites de uma outra instituição: a literária. Embora os procedimentos de apropriação reunidos sob a rubrica da pós-produção não constituam uma novidade na história da arte e da literatura, é evidente que a sua emergência hoje se fortalece por condições que estão dadas na atualidade, especialmente no tocante ao avanço dos recursos tecnológicos e seu emprego por um número cada vez maior de pessoas, o que vem a influenciar os procedimentos artísticos em geral. Assim, diante de iniciativas como a do MixLit, que alude à combinação entre literatura e música eletrônica, comparando o procedimento criativo do escritor ao método do DJ, a instituição literária é desafiada não somente a reconhecer tal prática, bem como a repensar o aparato analítico que convencionalmente tem acionado para dar conta de noções como autoria, criação, genialidade, originalidade, dentre outras.

Na falta de nomenclaturas mais adequadas para lidar com as escritas contemporâneas de pós-produção, vemos que é proveitoso recorrer a um repertório conceitual já mapeado, mas com a condição de empregá-lo sob rasura, a exemplo do que sugerem as expressões “gênio não-original”, “escrever sem escrever”, “êxtase da influência”, às quais arriscamos acrescentar a frase-título deste artigo: “minha literatura dos outros”. De forma complementar, outra medida que também pode surtir efeito é mesclar os conceitos conhecidos com novas noções, como buscamos realizar em momentos deste trabalho, ao interpretar a autoria na perspectiva da tutoria/curadoria ou da “parceria póstuma”. A partir dessas estratégias discursivas, marcadas por ambivalências, paradoxos e “torções”, vislumbramos a necessidade de apostar em uma crítica que se faça, ela própria, uma prática pós-produtiva, que abrace os protocolos da reutilização, da remixagem e da ressignificação, contribuindo para tornar a

instituição literária mais expansiva e permeável aos fenômenos do nosso tempo. Nesse caminho, que sem dúvida já foi iniciado, há muito ainda o que percorrer, isto é: o que selecionar, recortar, reutilizar, recombina – fazendo valer os gestos fundamentais da escrita DJ, os quais nos trouxeram até aqui e sinalizam para o que ainda está por vir mais à frente.

REFERÊNCIAS

AIRA, Cesar. El tempo y el lugar de la Literatura. In: CONTARDI, MARILYN [et al.]. *V Argentino de literatura - 2009*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2016. p. 8-23. Disponível em: <https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wp-content/uploads/sites/16/2019/07/argentinoV-2009.pdf> Acesso em: 15 ago. 2021.

ALENCAR, Ana Maria de; MORAES, Ana Lúcia. O oulipo e as oficinas de escrita. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 9-28, julho-dezembro, 2005. p. 9-28.

AZEVEDO, Luciene. O autor como curador. In: LIMA, Elizabeth Gonzaga de; OLIVEIRA, Sayonara Amaral de (orgs.). *Literatura e cultura: conversações*. São Paulo: Mercado de letras, 2019. p. 17-41.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 3ª. ed. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. Vol. II.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante; por uma estética da globalização*. Tradução de Dorothée de Buchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

DINIZ, Debora; TERRA, Ana. *Plágio: palavras escondidas*. Brasília: LetrasLivres; Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2014.

OLIVEIRA, Sayonara Amaral de. *Minha literatura dos outros: escrita remix e autoria em tempos de pós-produção*. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 3 (2021), p. 23-46.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 11 dez. 2021

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LETHEM, Jonathan. O êxtase da influência: um plágio. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza e Bruno Costa. *Serrote*, São Paulo, v. 12, nov. 2012, p. 117-147.

NAVAS, Eduardo. *Regressive and reflexive mashups in sampling culture*, 2010. Disponível em: <http://remixtheory.net/?p=444> Acesso em: 05 ago. 2021.

NETO, João Cabral de Melo. Poesia e composição - a inspiração e o trabalho de arte. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997. p. 378-396.

OLIVEIRA, Sayonara Amaral de. Pierre Menard vai à Web: notas sobre a escrita não-criativa na contemporaneidade. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 12, n. 2, jul/dez, 2016.p. 124 -144. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2016v12n2p124> Acesso em: 12 ago. 2021.

PAGINÁRIO. Rio de Janeiro, 06 jun. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/search/top?q=pagin%C3%A1rio> Acesso em: 15 ago. 2021.

PERLOFF, Marjorie. A Poesia conceitual e a questão das emoções. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. p. 51-106.

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

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução: Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 51-73.

ROCHA, Regina Cristina. Textos que dão voltas por aí: Borges, Katchadjian, obra e autoria na literatura contemporânea. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 55, 2018. p. 73-93. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15625> Acesso em: 18 ago. 2021.

OLIVEIRA, Sayonara Amaral de. Minha literatura dos outros: escrita remix e autoria em tempos de pós-produção. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 3 (2021), p. 23-46.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 11 dez. 2021

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever; literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, Belo Horizonte: Editora Relicário, 2019.

VILLA-FORTE, Leonardo. A literatura sampleada do mixlit – entrevista concedida ao site baixacultura.org. 2012a. Disponível em: <http://baixacultura.org/a-literatura-sampleada-do-mixlit/> Acesso em: 15 ago. 2021.

VILLA-FORTE, Leonardo. Os DJs da Literatura, *Rumos Itaú Cultural*. 2012b. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/rumosjornalismocultural/os-djs-da-literatura1.html> Acesso em: 15 ago. 2021.

VILLA-FORTE, Leonardo. MIXLIT: O DJ DA LITERATURA. Disponível em: <https://mixlit.wordpress.com/> Acesso em: 13 ago. 2021.

VILLA-FORTE, Leonardo. Reciclagem de palavras – entrevista a Diego Ponce de Leon. *Correio Braziliense*, Brasília, p. 8, 29 jan. 2013. Disponível em: <https://mixlit.files.wordpress.com/2010/04/correio-braziliense-leonardo-villa-forte-jan2012.pdf> Acesso em: 09 ago. 2021.

SAYONARA AMARAL DE OLIVEIRA é doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia (2010), com pós-doutorado pela PUC-Rio (2018), no âmbito do Projeto Escritas contemporâneas: desafios teórico-críticos (CAPES/PROCAD). Atualmente é professora Titular da Universidade do Estado da Bahia, atuando como pesquisadora e docente permanente no Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL/UNEB). Dentre suas publicações, destaca-se o livro *Aos cuidados de Paulo Coelho.Com: um estudo de recepção nos blogs do escritor* (EDUFBA, 2015).