



O MOVER-SE DA LINGUAGEM: ASPECTOS COLABORATIVOS DA ESCRITA NÃO CRIATIVA

DOI: 10.48075/ri.v24i2.29082

Sergio Marcone da Silva Santos¹

RESUMO: Argumentamos neste artigo que a prática copie e cole, presente nas produções que recebem o nome de “escrita não criativa” (ENC) (GOLDSMITH, 2015), tem como marco a noção de colaboração desenvolvida a partir de 1968, e consolidada com a difusão da internet provocada pela criação da *World Wide Web* (*www*), em 1989. Discutiremos que tais características inserem o apropriação do século XXI numa lógica que dialoga com as mudanças tecnológicas de nosso tempo baseada na manipulação de materiais já existentes, tal como o fazemos corriqueiramente no traslado de arquivos digitais diversos de um lugar a outro, alterando-os como, quando e o quanto quisermos; ou quando acrescentamos, modificamos ou suprimimos linhas em arquivos *open source*, como o *Linux*, ou do tipo *Wikipedia*. Assim como usuários e programadores manipulam dados que estão à disposição e lançam mão sobre eles movendo a linguagem de lugar sob aspectos colaborativos, artistas podem se sentir à vontade a utilizarem procedimentos semelhantes na produção de obras literárias voltando-se para intervenções, enxertos, citações e plágio intencional. Nosso objetivo é discutir a *cópia* como procedimento a partir dessas questões, recorrendo a teóricos como Nathalie Heinich (2014), Reinaldo Laddaga (2012), Teixeira Coelho (2019) e Pedro Dolabela Chagas (2018). Tentaremos contextualizar a ENC a partir de nossa premissa, comentando obras como *Traffic*, de Kenneth Goldsmith (2007), *Ensaio sobre os mestres*, de Pedro Eiras (2017) e *Sessão*, de Roy David Frankel (2017).

Palavras-chave: Escrita não criativa; Kenneth Goldsmith; Prática colaborativa; Internet. Linguagem.

THE MOVEMENT OF LANGUAGE: COLLABORATIVE ASPECTS OF NON-CREATIVE WRITING

ABSTRACT: We argue in this article that the copy and paste practice, present in productions called “non-creative writing” (NCW) (GOLDSMITH, 2015), has as its landmark the notion of collaboration developed from 1968 onwards and consolidated with the diffusion of the internet caused by the creation of the World Wide Web (*www*), in 1989. We will discuss that such characteristics insert 21st century appropriationism in a logic that dialogues with the technological changes of our time based on the manipulation of existing materials, as we routinely do in the transfer of different digital files from one place to another, altering them. how, when and how much we want; or when adding, modifying or deleting lines in open source files such as Linux or Wikipedia-like files. Just as users and programmers manipulate data that are available and use them moving language from place to place under

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras, linha de pesquisa “Literatura e outras linguagens”, da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: sousergiomarcone@gmail.com.

collaborative aspects, artists can feel comfortable using similar procedures in the production of literary works, turning to interventions, grafts, quotations and intentional plagiarism. Our objective is to discuss copying as a procedure based on these questions, using theorists such as Nathalie Heinich (2014), Reinaldo Laddaga (2012), Teixeira Coelho (2019) and Pedro Dolabela Chagas (2018). We will try to contextualize the ENC from our premise, commenting on works such as *Traffic*, by Kenneth Goldsmith (2007), *Ensaio sobre os mestres*, by Pedro Eiras (2017) and *Sessão*, by Roy David Frankel (2017).

Keywords: Non-creative writing; Kenneth Goldsmith; Collaborative practice; Internet. Language.

“Desde un whatsapp hasta la estructura del metaverso, en nuestra época todo tiene la posibilidad de ser literatura. Veremos hacia dónde nos conduce esa ampliación brutal de la penetración de la palabra escrita.”
Jorge Carrión (on-line)²

INTRODUÇÃO

Para o presente artigo, nos baseamos no diálogo entre a internet e a literatura – e o uso corriqueiro do CTRL+C/CTRL+V –, para refletirmos sobre práticas colaborativas. Nosso percurso localiza na segunda metade do século XX, o momento em que ideias voltadas ao compartilhamento começaram a ser difundidas mais fortemente, chegando aos dias atuais como marca da troca incessante de imagens, vídeos, sons e textos na Rede.

Atendendo às mais diversas atividades do cotidiano, enxertamos dados, apagamos, *hackeamos* conteúdos e modificamos os formatos de arquivos digitais. Esses, muitas vezes, possuem origens de difícil rastreamento devido às múltiplas alterações e a circulação por plataformas distintas. Tais características, que ensejam uma permuta customizada de informações, compõem a própria natureza da internet e constituem o motivo principal de sua existência. A Rede é pautada pela circulação de conteúdo, cujo movimento remodela a linguagem de acordo com as intervenções e dos locais por onde passa. Em trânsito, cada um desses conteúdos pode se apresentar como novo, mesmo que carregue aspectos relacionados ao que foram ou de onde estiveram. O fenômeno, com efeito, privilegiaria a recontextualização dos materiais, ao passo que estabeleceria uma teia *colaborativa* de dados. Nesses processos, raramente nos perguntaríamos, com alguma culpa, por que copiamos e por que colamos tantos arquivos. Não dar atenção a isso, pode significar que estamos exercendo

² Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2022/02/16/ebook-libros-digitales-inteligencia-artificial-podcast-comics/>. Acesso em: 17 fev.2022

uma prática familiar, normalizada e corriqueira de nosso tempo; observar a prática, no entanto, pôde torná-la procedimento artístico como fez o poeta Kenneth Goldsmith com a proposta de escrita não criativa (ENC).³

À diferença de dadaístas e artistas conceituais que se utilizaram do expediente da apropriação em um período pré-*World Wide Web*, o mundo das artes contemporâneo parece propício ao uso do CTRL+C/CTRL+V como poética, e é sobre isso que pretendemos, também, tratar aqui sob a ótica da colaboração. Começaremos, então, pela tentativa de conceitualizar a ideia de escrita não criativa, produção literária que conta com o remanejamento de textos já existentes, para, em seguida, discutirmos os processos colaborativos e suas implicações na produção de literatura em nosso século, comentando algumas obras que utilizam a *cópia* de textos como procedimento. Além da busca de apoio nos aportes teóricos que veremos ao longo do trabalho, como método optamos pelo modo descritivo tanto dos fenômenos que envolvem as formas de movimentação da linguagem, quanto das obras não criativas. Seguindo a proposta de Nathalie Heinich, nosso intuito será o de observar, o quanto possível, as ações em seu contexto atual com vistas a “descrever o enlaçamento íntimo entre objetos e ações humanas” (2014, p. 374).

O QUE É ESCRITA NÃO CRIATIVA

A noção de escrita não criativa, criada pelo poeta e professor da Universidade da Pensilvânia Kenneth Goldsmith (2015), prevê a cópia de materiais já existentes apostando que o procedimento seja de tanto ou maior importância que o produto final. Baseado no movimento dadaísta, na arte conceitual e no corriqueiro CTRL+C/CTRL+V utilizado na internet, Goldsmith tanto se responsabilizou por *normatizar* a ENC, quando escreveu *Uncreative writing: Managing the language in the digital age*, em 2007,⁴ quanto em produzir obras exercendo o papel de autor não criativo, como em *Day* (2003), a *cópia* de uma edição inteira do jornal *The New York Times*, *Traffic* (2007), a transcrição de boletins de trânsito transmitidas por uma rádio de Nova Iorque, *Sports* (2008),⁵ de uma partida de *baseball*, *Seven american deaths and disasters* (2013), a reprodução de tragédias transmitidas por meios de comunicação, como o ataque às “Torres Gêmeas”, e *Hillary: The Hillary Clinton e-mails* (2019),

³ Também chamada de “não original” ou “conceitual”.

⁴ Usamos a versão argentina de *Uncreative writing* de 2015.

⁵ As três obras formam a chamada *Trilogia de Nova Iorque*

a impressão dos mais de 60.000 e-mails frutos da polêmica que envolveu a ex-secretária de Estado norte-americana Hillary Clinton, entre outras. Além das obras do próprio Goldsmith, seria possível identificarmos algumas outras que operam mediante o uso do *copie e cole*, porquanto se utilizam de trechos, citações ou textos inteiros já existentes, informando ou não de onde eles vêm. Estamos falando de produtos como *E por olhar tudo, nada via*, da mexicana Margo Glantz (2021) que, ao se questionar: “ao ler as notícias, como decidir o que é mais importante?”, relaciona todas as manchetes de notícias que encontrou na internet entre julho de 2016 e janeiro de 2018; *El aleph engordado*, do argentino Pablo Katchadjian (2009), que consiste no acréscimo de 5.600 palavras à famosa obra de Jorge Luis Borges, *El aleph*, e que lhe rendeu batalhas judiciais por direitos de propriedade movidas pela viúva do bardo argentino, María Kodama; *Permanente obra negra*, da mexicana Vivian Abenshushan et.al. (2019); *Trânsito*, de Kenneth Goldsmith, *dublada* por Marília Garcia e Leonardo Gandolfi (2016), que consiste na apropriação do procedimento de Goldsmith em *Traffic* para boletins de trânsito de uma rádio da cidade de São Paulo;⁶ e *Adote um maluco*, de Santiago Fontoura (2017), romance que também tematiza a *cópia*.

“Com cada uma das obras não criativas utilizando o procedimento de copiar e colar à sua maneira”, seguimos, ainda, a lista feita pelo pesquisador Leonardo Villa-Forte, que também se debruçou sobre o tema (VILLA-FORTE, 2019, p. 41): *O livro das postagens*, de Carlito Azevedo (2016); *A morte de Tonny Bennet*, de Leonardo Gandolfi (2010); *O fluxo silencioso das máquinas*, de Bruno Zeni (2002); *O teatro do mundo*, de Catarina Lins (2017); *Vicente viciado*, de Renato Negrão (2012); *Uma mulher*, de Flávia Peret (2019); *Antiterapias*, de Jacques Fux (2014); *Sujeito oculto*, de Cristiane Costa (2014)– “nesse, a apropriação não é só o método, mas tema do romance” –; *Opisanie swiata*, de Verônica Stigger (2013); *Oito viagens ao Brasil*, de Gustavo Piqueira (2017); *O banquete*, de Patrícia Portela (2012); *Nocilla dream*, de Agustín Fernandez-Mallo (2013); *Lincoln no limbo*, de George Saunders (2018); *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa (2009); *O marechal de costas*, de José Luiz Passos (2016); além de diversas ocasiões de Enrique Villa-Matas. Incluiríamos na lista, ainda, as produções de *fanfiction*, ficções de fãs ou simplesmente *fanfics*, que consistem na continuidade escrita de obras como *Harry Potter* e da saga *Crepúsculo* feitas por comunidades de

⁶ Gandolfi e Garcia chamam “dublagem” o que fizeram em *Trânsito*, a saber, a apropriação do procedimento feito por Goldsmith em *Traffic*. Ver GANDOLFI, L.; GARCIA, M. Sobre a dublagem de *Trânsito* (depoimento). In: AZEVEDO, L.; CAPAVERDE, T. da S. *Escrita não criativa e autoria – Curadoria nas práticas literárias do século XXI. e-galáxia*, 2018. E-book. Não paginado.

leitores/escritores espalhadas pelo mundo (aqui, poderíamos incluir livros como *Em liberdade* de Silviano Santiago (1994), dada a similaridade com as características de uma *fanfic*).⁷

Com o uso da programação de computadores, a colaboração entre artista e programador (e mais uma gama de outros *artistas*, como *designers*, desenhistas, sonoplastas etc.) também tem produzido literatura, como em *Um estudo em vermelho*, de Marcelo Spalding⁸ (on-line) que, a partir do cadastro de e-mail do leitor/usuário, a história se desenrola emulando a troca de correspondências entre *nós* e o detetive que *contratamos* para encontrar *nossa* irmã perdida. Além disso, a Inteligência Artificial tem se mostrada como aliada à produção de poesia, pois as regras de um soneto podem cair como uma luva para a forma de resposta (por enquanto) binária das máquinas (0 ou 1, “sim” ou “não”). É o caso do artista e programador da computação Ranjit Bhatnagar que em 2012 inventou o *Pentametron*, projeto que busca no *Twitter posts* que se transformam em versos iâmbicos. Os programas contam sílabas e organizam métricas.⁹ Ainda nesse campo, podemos citar o projeto *Poesia do google*, cujos poemas são compostos a partir do sistema automático do buscador: ao digitarmos algo, o algoritmo sugere as pesquisas baseadas no histórico de buscas do próprio usuário, e as palavras que surgem de forma aleatória compõem os poemas; ao poeta cabe congelar a composição através do *printscreen* (a captura da tela) e enviar o trabalho para o *blog* que armazena os textos.¹⁰ Na música, ao menos desde quando o musicólogo da Universidade da Califórnia, David Cope, inventou em 2009 um programa capaz de criar peças *à maneira* de Bach, Mozart, Brahms e outros, causando dificuldade para os ouvintes discernirem o que era feito pelo computador e pelo autor *orgânico*, que os algoritmos passaram, de forma contumaz, a fazer o trabalho de composição.¹¹ Lembremos, também, do *DJ*, artista que *samplea* músicas alheias nem sempre dando créditos às composições, antes assinando o produto como *novo*. No cinema, temos *The clock*, de Christian Marclay (2010), que consiste na apropriação e na colagem de imagens de relógios retiradas de diversos fragmentos de

⁷ A ideia veio da profa. Sayonara Amaral (UNEB) em banca de defesa de doutoramento de André Neves pelo PPGLitCult da UFBA, ocorrida em novembro de 2021.

⁸ Disponível em: http://www.artistasgauchos.com.br/_estudovermelho/. Acesso em: 23 nov. 2021.

⁹ Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/annals-of-inquiry/the-mechanical-muse>. Acesso em: 10 nov. 2021. Aqui, podemos encontrar outros exemplos do procedimento a partir do uso da Inteligência Artificial.

¹⁰ Disponível em: <https://poesiadogoogle.tumblr.com/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

¹¹ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/segunda-morte-do-autor/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

filmes, que duram, em tempo real, vinte e quatro horas;¹² e *Adeus à linguagem*, longa-metragem de Jean Luc-Godard (2014) que recorre a colagens e sobreposições de imagens pré-existentes. A lista não pretende nem poderia esgotar os trabalhos que operam sob a lógica colaborativa do CTRL+C/CTRL+V, mas podem dar a dimensão do que queremos dizer: a prática está presente em muitas produções artísticas no século em que vivemos.

Por ser produto que retira do ordinário sua matéria-prima, a ENC retomaria o questionamento utópico ao sistema institucionalizado da arte, ao passo em que buscaria incluir, através da facilidade de apropriação pelo uso do procedimento *copy/paste*, o público, ente caro às vanguardas. Para Duchamp, ele seria o “agente conclusivo da obra” (ZANINI, 2018, p. 64); para Goldsmith, aquele que manipula aparatos culturais digitais para editá-los, remixá-los, pirateá-los, transformá-los em arquivos de áudio ou memes etc., em vez de simplesmente consumi-los. Como prática, consistiria na manipulação dos mais diversos tipos de arquivos, contribuindo para a possível lógica captada por Leonardo Villa-Forte como uma transição de bens culturais que “caminha[riam] da ‘lógica do sentido’ – algo que nos auxilie na compreensão – para a ‘lógica do uso’” (VILLA-FORTE, 2019, p. 27), quando não só assistiríamos ao vídeo ou ouviríamos a música, mas lançaríamos mão alterando-os, via recursos informáticos, para outros formatos. A prática modularia e diminuiria a distância entre produção e recepção, e isso parece interessar a Kenneth Goldsmith.

De acordo às referências vanguardistas, que vão de Sol Lewitt (1928-2007) a Andy Warhol (1928-1987), do *Livro das Passagens* (escrito entre 1927 e 1940) de Walter Benjamin (1892-1940) ao grupo *Oulipo* e os concretistas brasileiros, a produção literária de obras não criativas propõe deslocar o interesse do objeto para a ideia, impondo uma vasta discussão sobre a importância da cognição em lugar da contemplação das formas e do estilo. A obra ganharia ares de acabamento a partir do planejamento e decisões adotados previamente pelo artista, fazendo com que a visibilidade do resultado final leve em conta as etapas do processo de produção baseadas no conceito. Com isso, o contexto ganharia relevância em face do produto final reivindicando informações a seu respeito: de qual texto foi transcrita a *cópia*, se a transcrição é inteira ou de parte(s), qual a plataforma em que estava assentado o arqutexto – se jornal, livro, programa de rádio etc. – e qual está agora, quanto tempo durou a transcrição, quais opções de tipografia foram usadas etc., além de discussões sobre direitos de propriedade. Tais informações comporão a forma como apreenderemos a obra. Pensando-

¹² Há um pequeno trecho aqui. Disponível em: <https://vimeo.com/28702716>. Acesso em: 10 nov. 2021.
Ideação. Revista do Centro de Educação, Letras e Saúde. v. 24, n°2, 2022. e-ISSN: 1982-3010.

a no cenário da obra de arte contemporânea, poderíamos dizer que sua produção “já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição. [...] Daí a importância do contexto” e a imprescindibilidade de descrevê-lo (HEINICH, 2014, p. 377, grifos da autora).

A prática de apropriação remonta a épocas distantes e chega aos movimentos vanguardistas no início do século XX, período no qual dadaístas, surrealistas e cubistas, como Marcel Duchamp (1887-1968), Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973), utilizaram colagens na composição das obras. Juntamente com os *ready-made* de Duchamp, que consistia em copiar objetos do cotidiano e os *colar* em salas de museu, artistas buscavam questionar a originalidade das obras, a figura do autor como gênio criador e o sistema das artes. Com o tempo, no entanto, os questionamentos foram absorvidos pelo próprio sistema, e o que se pensava ruptura transformou-se tradição. Da coexistência de ambas, ruptura e tradição, o uso de materiais alheios também inspirou a chamada arte conceitual, movimento surgido entre as décadas de 1950 e 1960 primeiramente sob o termo “arte conceito”.

Cunhado pelo músico Henry Flynt (1940) em 1961 em uma publicação do grupo *Fluxus*, a comunidade internacional de artistas dedicada a performances que durou entre 1960 e 1970, afirma que “arte conceito” é, acima de tudo, uma arte na qual o material são os “conceitos”, e esses, ligados à linguagem, fazem da arte conceitual um tipo de arte na qual o material é a própria linguagem (WOOD, 2002, p. 8). Em meio a discussões sobre o que realmente poderia ser chamado pelo nome, o termo “conceitualismo” passou a ser identificado como qualquer conjunto de práticas contemporâneas que não se conformassem às expectativas convencionais de exposições de arte caracterizadas por objetos feitos pelo artista e voltados à contemplação estética (WOOD, 2002, p. 9). De fato, a partir desse período, as obras de arte passaram a peculiaridades não experimentadas em momentos anteriores, como no classicismo ou no modernismo.¹³ Entre as particularidades, estava a utilização de materiais ordinários ou distintos encontrados em repositórios, como módulos acústicos, telas, graxa, lixo, latão etc., para serem reciclados em lugar de materiais *nobres* como tintas

¹³ A esse respeito, Nathalie Heinich procura definir três critérios para os modos de praticar e conceber arte. “A arte clássica exige que o artista execute o modelo padrão de figuração, seja de forma idealizada ou realística. A arte moderna exige que o artista expresse sua interioridade, o que, muitas vezes, significa a necessidade de ultrapassar os padrões da figuração clássica ou até mesmo a própria figuração, como acontece no caso da arte abstrata. A arte contemporânea exige que o artista ultrapasse os limites do senso comum, não da figuração clássica, como no caso da arte moderna, mas da própria noção de arte, inclusive a exigência moderna de um vínculo entre a obra e a interioridade do artista” (2014, p. 376, grifos da autora).

importadas ou bronze. O procedimento modularia a figura autorial à condição de curadoria, uma vez que a atividade de composição voltar-se-ia para escolhas. Ainda nesse período, Marcel Duchamp colocava no mercado cópias do urinol que havia apresentado como obra de arte em 1917 para serem vendidas, obtendo sucesso (HEINICH, 2014, p. 374), e artistas como Robert Rauschenberg (1925-2008), que pintou *Factum II* como cópia fiel de *Factum I* (quadros idênticos um ao outro), passaram a utilizar fotografias, jornais, objetos descartados, animais empalhados e detritos automotivos nas obras. Além deles, Robert Morris (1931-2018), que incluía em suas performances objetos do cotidiano, como molhos de chaves, fotografias do próprio corpo, e Mel Bochner (1940) que utilizava material xerocopiado nas obras, buscaram se distanciar do formalismo modernista descolando o interesse do objeto para a ideia ao tempo em que introduziam soluções linguísticas como formas de expressão frente as regras que prevaleceram na história da arte até então (ZANINI, 2018, p. 171). Não seria difícil percebermos que as obras se voltavam para o mundo a partir da utilização daquilo que estava à disposição do artista – objetos, corpos, dejetos –, passando à reutilização em novos contextos, sob aspectos da colaboração.

ASPECTOS COLABORATIVOS: 1968

O mesmo critério relacionado ao reuso de materiais parece estar em jogo nas propostas de apropriação que circulam nos dias de hoje; mas não só, pois de 1960 para cá, alguns fenômenos considerados paradigmáticos podem ter contribuído para o incremento da prática de apropriação modulando tanto o fazer quanto as obras e sua fruição. Um deles, passaria pela ideia de colaboração que começava a se consolidar no finzinho da década de 1960, e que encontraria na internet, algum tempo depois, sua própria natureza: sem o compartilhamento – leiamos: sem materiais circulando *colaborativamente* –, a Rede Mundial de Computadores não existiria. Nesse sentido, suspeitamos que o procedimento de apropriação, hoje, ao apresentar diferentes formas de reescrita que vão da *cópia ipsis litteris* a enxertos que lembram a composição musical de um *DJ*, pode derivar do pensamento colaborativo fomentado no bojo das alterações produzidas pelos movimentos reivindicatórios ocorridos no ano de 1968, período o qual, segundo Juan Luís Nevado, “se bem não foi uma revolução como tal (já que não transformou as relações produtivas ou mudou a ordem política da França), teve significativas consequências sociais, culturais e intelectuais”; que, não sendo

“origem de nada, foi um *ponto de canalização*; ou seja, uma eclosão de forças (ou pulsões) de diversas índoles que já estavam latentes” (2021, on-line, grifos do autor).¹⁴

Para Reinaldo Laddaga, a partir daí, começava-se o processo de mudança comparável, em sua extensão e profundidade, à transição ocorrida entre o final do século XVIII e meados do XIX (2012, p. 9), quando novas formas de subjetivação e associação transbordaram as estruturas organizativas do Estado. Ele diz: “na época, um número crescente de artistas, escritores ou músicos começava a desenhar e executar projetos que supunham a mobilização de estratégias complexas” (2012, p. 10). Esses projetos implicavam na implementação de formas de colaboração que permitiam associar, durante tempos prolongados, um número grande de indivíduos de diferentes proveniências, lugares, idades, classes e disciplinas (2012, p. 10). Tal fenômeno acarretou abandonar a maior parte dos gestos, as formas, as operações constituídas e herdadas pela cultura das artes desde o final do século XVIII (2012, p. 12), pois tratava-se de um movimento de transição calcado em projetos colaborativos que pôde ser percebido a partir de um número crescente de artistas e escritores que “parecia começar a se interessar menos em construir obras do que em participar da formação de ecologias culturais”, e que confrontavam, assim, tanto o evidente esgotamento do paradigma moderno quanto a ineficiência da resposta (a esse paradigma) dada pelo pós-modernismo (LADDAGA, 2012, p. 11).

Para Pedro Dolabela Chagas, as mudanças nos anos 1970 ocorreram, sobretudo, quando as convulsões do 1968 acabaram por “dividir as águas” da era moderna (2018, p. 43). O “1970”, como chama o crítico a conjuntura desses fenômenos, fez um giro em direção ao “comum”, ao passo que visou a expansão do universo artístico (2018, p. 29). Como características da expansão, ele cita a perda da universalidade da arte tornando-se forma local de produção, a importância à cultura popular e o fato de os paradigmas estéticos passarem a ser historicizados, acarretando o desenvolvimento de ferramentas analíticas para o estudo das práticas estéticas comuns (2018, p. 27-8). Dessa forma, segundo Chagas “não havia mais arte em geral, mas, sim, práticas que subsistem com outras funções sociais, dentro de redes socialmente instituídas de produção e distribuição da informação” (2018, p. 28). Como resultado, passou-se a uma “diminuição da importância da ‘autoria’” em favor, acreditamos, de uma autoria plural, colaborativa (2018, p. 28).

¹⁴ Disponível em: <https://elcuadernodigital.com/2021/11/11/sobre-deleuze/>. Acesso em: 19 nov. 2021
Ideação. Revista do Centro de Educação, Letras e Saúde. v. 24, n°2, 2022. e-ISSN: 1982-3010.

COLABORAÇÃO NA REDE: EM BUSCA DE UMA LÓGICA

Embora a criação do que conhecemos hoje como internet esteja situada na década de 1940, fruto do aparato criado pela atriz de *Hollywood* Hedy Lamarr (1914-2000) para a detecção de mensagens espãs via ondas de rádio, foram nos anos 1968-69 que surgiu a *Arpanet* (*Advanced Research Projects Agency Network* ou “Rede de Agência para Projetos de Pesquisa Avançada”, em tradução livre), projeto de comunicação e transferência de dados entre máquinas patrocinado pelas Forças Armadas norte-americanas em conjunto com as universidades. O feito consolidou o que conhecemos por “cibercultura”, o conjunto de práticas regidas pelos sistemas informatizados em lugar dos analógicos, cuja difusão mundo à fora se deu a partir de 1989 com a chegada dos protocolos que permitiram (e permitem) o trânsito de informações na Rede através de uma linguagem padrão – a *World Wide Web*. Com a *www*, pacotes de informações seriam transportados de uma máquina a outra através de um sistema de ligações em rede mais amplo, padronizado por um conjunto de protocolos conhecidos como *TCP-IP* (Cf. SANTOS, 2019). A partir de então, e com a difusão de computadores domésticos na década de 1990, arquivos digitais que antes só circulavam em universidades e na caserna, passaram a se proliferar em ações de uso e reúso, ora servindo a edições e transformações para gerar novos formatos (sonoros, visuais etc.), ora a atividades *hacker* ou de *pirataria*; todos, em sua maioria, utilizando a lógica da ferramenta CTRL+C/CTRL+V.

Se, como acreditamos, compartilhar conteúdos copiando e colando conforma uma possível lógica para o nosso tempo, arriscaremos dizer que, ao modo de como usuários e programadores da computação podem alterar códigos em plataformas *open source*, como o *Linux*, e acrescentar, alterar ou suprimir dados em páginas tipo *Wikipedia* de qualquer lugar do mundo, artistas podem se sentir à vontade a tomar materiais alheios para transformá-los em produtos artísticos. O procedimento aproximaria sua poética às práticas de usuários e programadores de computador a partir da manipulação e da recontextualização de materiais.

Nesses casos, as alterações nos arquivos não teriam a pretensão de se posicionarem na origem da criação dos objetos, mas *in media res*, no meio, no entre, naquilo que a crítica Marjorie Perloff chama “escrever-atraves” (2013, p. 40-41),¹⁵ a qual, além de ensejar a

¹⁵ Diz Marjorie Perloff: “No clima do novo século, parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo – um diálogo com textos anteriores e outras mídias, com a técnica do ‘escrever-atraves’ ou écfrases que permitam ao poeta participar de
[Ideação. Revista do Centro de Educação, Letras e Saúde. v. 24, n°2, 2022. e-ISSN: 1982-3010.](#)

pluralidade da autoria, já que os materiais podem vir de qualquer lugar, opera também sobre algo de caráter inacabado, uma vez que os materiais estariam sempre à disposição, a convidar-nos a intervir de forma *colaborativa*. Tentemos, agora, estreitar alguns pontos entre as produções artísticas não criativas e o que entendemos ser a possível lógica de nossa época, a saber, a prática de colaboração enfatizada pela internet.

De acordo com Tatiana Capaverde, contemporaneamente, parte da produção literária “adota uma atitude relacional que recicla técnicas e estratégias, reinscrevendo-as em um contexto cultural modificado” (2018, n.p.). Isso faria com que a prática de apropriação fosse reafirmada em um momento específico “que transforma o mesmo em outro mantendo visível o processo de apropriação, dando continuidade às relações palimpsésticas já teorizadas no século passado” (2018, n.p.). Embora a apropriação não seja novidade ao mundo das artes, pairando para além do modernismo e da arte conceitual, arriscaremos situar o apropriação do século XXI sob um conjunto de fenômenos, ocorrido a partir da segunda metade do século XX, que chega até nós como procedimento artístico mesmo sem as pretensões aos rompimentos vanguardistas.

Em vez de ruptura, preferimos falar “disrupção” não no sentido de um traço próprio que deixa para trás modos culturais anteriores, mas como a ideia de que toda tecnologia nova provoca uma fratura e uma alteração, algumas bem profundas no modo como o homem produz bens e conhecimentos, convive com seus semelhantes e interpreta sua vida e lugar no mundo (COELHO, 2019, p. 63). Assim como o desenvolvimento do motor a combustão, no século XIX, alterou a sociedade que se moveu durante séculos a cavalo, a chegada de novas tecnologias maquinais “muda[m] o espaço e o tempo, a relação do homem com a terra e com a cidade, o modo de produção de bens e do conhecimento, a organização e a vida da família, as fronteiras, a indústria, o comércio [e] as finanças” (COELHO, 2019, p. 63).

Disrupção, portanto, equivale ao processo de destruição que gera criação, mas não sem estabelecer suas próprias tensões (COELHO, 2019, p. 63). Com isso em mente, e considerando que a técnica de cada período afeta os produtos culturais, sugerimos a internet, e seu caráter colaborativo, como um dos provocadores da prática *copie e cole* presente nas artes hoje. Vejamos como algumas dessas práticas (e só veremos algumas) conformam o que seria uma lógica operando na produção de literatura.

um discurso maior e mais público” (2013, p. 40-41). Em outro trecho, diz: “[...] a matéria para o poeta ‘escrever-através’ muitas vezes é derivada da cultura pop – filmes, quadrinhos, colunas de jornal, manuais de instrução” (2013, p. 46).

O PROCESSO COLABORATIVO NA ESCRITA NÃO CRIATIVA

A lógica se baseia, como já dito, em processos colaborativos que são performados a partir da manipulação de materiais que estão à disposição em rede e na Rede, cujos conteúdos são utilizados de forma horizontalizada¹⁶ e que não necessariamente obedecem a uma hierarquia: assim como baixamos arquivos da internet e os transformamos no que quisermos, autores não criativos o fariam tomando trechos de livros ou de canções gregas antigas para compor suas obras, como em *Ensaio sobre os mestres*, de Pedro Eiras (2017), ou boletins de trânsito transmitidos por uma rádio da cidade de Nova Iorque durante um final de semana prolongado em *Traffic*, de Kenneth Goldsmith (2007).

Em *Ensaio sobre os mestres*, Eiras parece recusar-se a criar *a partir* de algo “novo”, “original” e acaba por *copiar* trechos que se organizam por temas, como vemos abaixo:

Imagem 1: *Print* de trechos do livro *Ensaio sobre os mestres*, de Pedro Eiras (2017).

No princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus,
e Deus era o verbo. (Evangelho segundo João 1/d: 1:1)

ao princípio era o Vento,
O Vento e não o Verbo.
(René Crevel 1930: 27)

O que primeiro existiu foi o Caos
(Hesíodo 1/d a: v. 116)

A terra era informe e vazia. As trevas cobriam o abismo, e o Espírito
de Deus movia-Se sobre a superfície das águas. (Gênes 1/d: 1:2)

E o espírito de Deus como num livro
movia-se sobre as águas.
Com seu motor à popa, veloz, peixe
sumptuoso, o espírito de Deus, motor de um nú-
mero de cavalos, galgava
a antiga face pálida das águas.
(Herberto Helder 1964: 206)

A luz opera, sobretudo, em nome
do nome duma luz desconhecida.
Que a si se punge, ao fundo do seu longe,
a dar somente aquilo que retira
para o sítio invisível para de onde
em negrura nos chega.
(Fernando Echevarría 2001: 28)

porém
não acabaram aqui os problemas
dir-se-ia
que verdadeiramente
começaram aqui
(Alberto Pimenta 2012: 62)

Fonte: EIRAS, 2017, p. 62-63

¹⁶ Interessa-nos aqui o que o professor de filosofia Byung-Chul Han chama “hipercultura”, termo que tenta dar conta do “caráter de inter-interligação” e de “estrutura-emanhado” que regem a cultura hoje. Ele diz que, à diferença da cultura rizomática baseada na proposição “e... e... e...”, a hipercultura se baseia no “hífen”, palavra que significa “filamentos de fungos” (*hifa*, em português) e também “tecido” (do grego *hyphé*), conotando a formação de uma “malha enredada”, “sem centro” e não “enraizada” (2019, p. 51-58).

A partir do tema “logos”, o poeta parte da transcrição do famoso trecho bíblico do Evangelho de João, para em seguida assomar a outros de autores e tempos diferentes. Estão lá a criação a partir do Verbo divino, mas também do Vento (René Crevel), e a confirmação de que no início havia o caos (Hesíodo). Deus movia-se sobre as águas e havia luz (o Gênesis bíblico, mais o poeta Herberto Helder). Porém, aquilo que deu forma ao que não existia, também dá início às dores que perduram até hoje (Fernando Echevarría e Alberto Pimenta). Quanto à mancha gráfica, houve modulação nos trechos tomados de apropriação por Eiras. O de João encontra-se sozinho ao alto da página 62, talvez conotando a especificidade única da criação: o Verbo a tudo principiou, como as primeiras palavras numa página em branco. A partir dos versos de Herberto Helder, à página 63, as passagens encontram-se com as margens à esquerda em recuo crescente. Mais ao final, nos sobraría a impressão de que, independentemente da época em que cada um dos autores tenha produzido suas obras, a curadoria feita por Eiras nos entregaria o assunto “criação” sob a perspectiva de que havia um vazio e que Alguém o preencheu dando-lhe forma e vida ao mesmo tempo em que inaugurou, com o ato, o período de nossos contratempos – eles “verdadeiramente começaram aqui”.

Já em *Traffic* (2007), Goldsmith opta por transcrever as falas de uma emissora de rádio da cidade de Nova Iorque a cada dez minutos de um final de semana. Eis a abertura do livro:

12:01 Bem, juntamente com o grande feriado de fim de semana, começamos com o show de terror do rio Hudson agora. Grandes atrasos no Holland Tunnel de qualquer maneira com as obras nas estradas, apenas uma faixa estará passando. Você está falando de pelo menos vinte a trinta minutos de tráfego de qualquer maneira, possivelmente até mais do que isso. Enquanto isso, o Lincoln Tunnel, não está grande coisa o retorno para Jersey, mas ainda é sua melhor opção. E o GW Bridge é a pior opção possível¹⁷ (Goldsmith, 2007, p. 3).

Goldsmith aposta na ilegibilidade da obra, de 81 páginas, chamando-a de “enfadonha” e “ilegível” (apud PERLOFF, 2013, p. 251), para satisfazer o empreendimento da literatura conceitual.¹⁸ Assim como o *Fountain*, de Marcel Duchamp, objeto do cotidiano que no novo

¹⁷ 12:01 Well, in conjunction with the big holiday weekend, we start out with the Hudson River horror show right now. Big delays in the Holland Tunnel either way with roadwork, only one lane will be getting by. You're talking about, at least, twenty to thirty minutes worth of traffic either way, possibly even more than that. Meanwhile the Lincoln Tunnel, not great back to Jersey but still your best option. And the GW Bridge your worst possible option.

¹⁸ Diz Goldsmith: “[E]u sou o escritor mais chato que já existiu. Se houvesse um esporte olímpico para o tédio extremo, eu ganharia uma medalha de ouro. Meus livros são impossíveis de ler direto. Na verdade, toda vez que tenho que revisá-los antes de enviá-los ao editor, adormeço repetidamente.

contexto museográfico remeteria o espectador à subversão tanto do local quanto ao *status* (inusitado) da obra, Goldsmith buscaria na ilegibilidade um reforço para facilitar o entendimento das obras não criativas “por quem quer que seja” (2015, p. 151). Nesse e em outros projetos, ele tentaria levar a cabo a valoração do gesto de apropriação em detrimento do resultado final, fazendo que o não criativo libere o leitor para a compreensão que melhor lhe aprouver (2015, p. 151). Em síntese, o que parece dizer é que *copiar e colar* seria um procedimento tão simples e habitual, por conta da internet, que todos entenderiam a obra sem precisar lê-la: a própria barafunda textual presente nas 81 páginas de *Traffic* nos faria compreender o quão terrível é sair de carro durante finais de semana prolongados. As implicações poderiam ir da busca desenfreada pelo prazer consumista – viajar, comprar, gastar dinheiro – ao vazio da “fuga” e do paroxismo de tentar se mover rapidamente para chegar ao destino estando parado entre carros (Cf. PERLOFF, 2013, p. 251).

Segundo Nicolas Bourriaud, a partir do final do século passado “uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros” (2009, p. 8). O que o curador francês chama de “pós-produção” consiste no fato de um conjunto de artistas não mais partirem de materiais brutos, como o mármore ou uma tela em branco, mas de algo dado (que também pode ter o sentido de *data*), que tanto pode ser um produto qualquer, como um vídeo ou uma música, quanto pedaços de ou um texto inteiro. Ele evoca a figura do *DJ*, artista que *cria* a partir de músicas já gravadas, para dizer que “as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural marcada pelas figuras gêmeas do *DJ* e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos” (2009, p. 8). Nesse novo cenário cultural, a linguagem, que estará sempre à disposição para manuseio, parece ganhar uma fluidez tal como a experienciamos na internet, passando a se relacionar com intervenções, enxertos, citações e plágio intencional.¹⁹

Você realmente não precisa ler meus livros para ter uma ideia de como eles são; você só precisa saber o conceito geral [I am the most boring writer that has ever lived. If there were an Olympic sport for extreme boredom, I would get a gold medal. My books are impossible to read straight through. In fact, every time I have to proofread them before sending them off to the publisher, I fall asleep repeatedly. You really don't need to read my books to get the idea of what they're like; you just need to know the general concept]. Disponível em: <http://writing.upenn.edu/library/Goldsmith-Kenny_Being-Boring.html>. Acesso em: 25 dez. 2021.

¹⁹ O fenômeno modularia o caráter protensivo do texto e a batuta aristotélica de início, meio e fim, questionando ainda a condição do livro impresso enquanto mídia fechada. As obras podem perder seu
 Ideação. Revista do Centro de Educação, Letras e Saúde. v. 24, n°2, 2022. e-ISSN: 1982-3010.

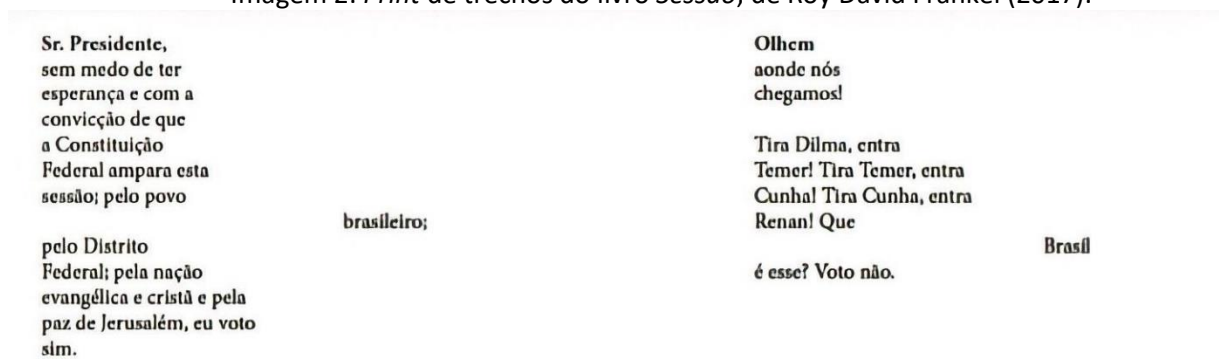
Em época de “cultura eletrônica”, seria possível identificarmos alguns característicos concernentes à essa fluidez, a esse mover-se da linguagem, chamados por Teixeira Coelho de “figuras de linguagem da ‘eCultura’” (2019). A primeira das figuras, “mobilidade”, pressupõe que “tudo que for virtualizável, como consequência de uma digitalização e uma programação, pode mover-se e ocupar diferentes espaços” (2019, p. 39). Tudo que está na Rede está em movimento e essa seria sua condição *sine qua non*. Podemos atestá-la ora sem nos deslocar fisicamente, como quando ocupamos salas virtuais de reuniões, ora concomitantemente quando monitorados por aparelhos de GPS em tempo real (mas, aquele ponto que se desloca no mapa que está na tela do celular é você?); ou ainda quando, corriqueiramente, trasladamos qualquer dado no ambiente digital: de livros a pesquisas, de imagens e sons a pornografia. Esses dados seriam gerados de qualquer lugar e podem ser modificados, deletados, complementados etc., ao longo de um percurso imprevisível.

Uma outra figura seria a “labilidade”, à qual “como resultado da mobilidade, um fenômeno pode deslizar não só fisicamente mas também qualitativamente na direção de outro” fazendo que uma coisa possa “ser e deixar de ser e voltar a ser” ou “po[ssa] ser e não ser dependendo do ponto de vista”, sugerindo um estado de *Talvez* (COELHO, 2019, p. 41). O caráter lábil nos permitiria pensar na passagem dos produtos de um estado a outro, provocando um aspecto de incompletude, entre ser e não-ser, um estado de passagem. Desse modo, poderíamos dizer que, embora o texto *copiado* e assentado em outro lugar seja um produto *novo* devido ao manejo e ao suporte que o acolhe, ele sempre terá um caráter derivativo, pois carregará em si o espectro de seu arquiteceto.

caráter protensivo devido à condição dos materiais escolhidos pelo autor: sempre à disposição, os textos acabariam adquirindo um tom de inacabamento. Em livros como *Traffic*, e.g., o começo e o fim da obra seriam determinados pela escolha do autor sobre quais momentos deveria começar e parar de copiar, ficando a obra à mercê de como gerencia o procedimento. O livro pode ser considerado uma mídia fechada, ainda, por não ter espaço de interação nele próprio. Lá, não se conseguiria conversar com o autor ou mesmo alterar a história como se faz diuturnamente no ambiente digital, quando interagimos diretamente com quem fez a obra em redes sociais ou escrevemos livros de forma colaborativa em plataformas como o *Wattpad*, ou continuamos a escrever histórias já publicadas em comunidades de *fanfics*. Ele também é *fechado* em relação à literatura digital, aquela produzida e consumida inteiramente na Rede. Embora os enredos dessa literatura geralmente sejam dirigidos pelo autor/programador, pois eles estabelecem o caminho pelo qual o leitor deve seguir, a história oferece a possibilidade de agência do leitor/usuário/interator através de cliques: ela só se desenvolve com a sua colaboração. Além disso, o leitor da internet lê aos saltos, com um link ligando outro, em vez de páginas que obrigatoriamente devem ser seguidas através de palavras encadeadas. Nesse sentido, *O jogo da amarelinha*, livro de Julio Cortázar de 1963, é geralmente apontado como precursor do uso do *hiperlink* na literatura, pois assim como o mecanismo nos permite pular de um conteúdo a outro, o livro permite, formalmente, saltar de um capítulo a outro. Ver, a propósito, Santos (2019).

É o que parece estar em jogo em *Sessão*, obra de Roy David Frankel (2017), que consiste na transcrição das falas de deputados na sessão da câmara federal que votou pelo impedimento da ex-presidente Dilma Rousseff em abril de 2016, captadas dos arquivos taquigráficos do Congresso:

Imagem 2: *Print* de trechos do livro *Sessão*, de Roy David Frankel (2017).



Fonte: FRANKEL, 2017, p. 82-83

É possível percebermos que as falas dos deputados foram *estilizadas* em forma de poemas, dos quais o primeiro verso aparece em negrito e as palavras “brasileiro” e “Brasil” estão margeadas, provavelmente com a intenção de provocar novos sentidos semânticos. Transformar os pronunciamentos em poemas, ainda, quebraria o protocolo do *readymade* que prevê a transposição do objeto, tal qual ele é, de um lugar a outro. Em vez disso, a prática sugere uma aproximação entre o autor e a figura do *DJ*, tal como pensa Bourriaud: o escritor se apropriaria de uma base já existente e a manipularia, mas não desfigurando seu conteúdo.

No primeiro poema, aparece um representante, possivelmente evangélico, que votou a favor do *impeachment* “pelo povo brasileiro”, mas não sem antes invocar a “paz de Jerusalém”, cidade cujo país, Israel, tem forte valor simbólico para o segmento, mormente os neopentecostais. No segundo poema, um outro acusa o vai e vem do poder, possivelmente para demonstrar os supostos interesses escusos que levaram ao afastamento da então presidente. Em nenhuma das transcrições, Frankel opta por nominar os autores das falas. Não obstante seu nome esteja na capa da obra, a autoria, ao imiscuir-se com os falantes, adquiriria o tom de pluralidade e colaboração, pois que nenhuma das falas lhe pertence. Ademais, muito embora possamos ser levados a ler o conjunto dos poemas/pronunciamentos de *Sessão* em tom de humor ou galhofa, entendemos que dificilmente conseguiríamos deixar de lado o fato de que são *transcrições de falas de políticos*. Isso sugere o estado em devir dos materiais (da linguagem, por assim dizer), dando a ver a posição de “pura possibilidade” que os objetos

assumem neste “estado do Talvez”. Para Rodrigo Petrônio, no universo das imagens tecno-digitais (este em que vivemos) não haveria nenhum *centro imaginal* por trás da miríade das representações. O que experienciamos é que “elas deixaram de ser circunstâncias e se transformaram em modeladoras de realidades paraconsistentes; elas simultaneamente existem e não existem” (2019, p. 253), como o ponto que se move no aplicativo GPS: ele é e não é você.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto nesse trabalho, encerraremos com a suspeita de que o conjunto dos característicos que circundam as práticas de colaboração, a saber, a herança do 1968, o compartilhamento como condição *sine qua non* da Rede, o *habitus* do *copy/paste* e o caráter movente da linguagem nos dias atuais, legou-nos tomar o alheio como procedimento literário, dando-nos a possibilidade de inserir o apropriação do século XXI numa lógica que dialoga com as mudanças tecnológicas de nosso tempo. Kenneth Goldsmith diz que quando Marjorie Perloff usa o termo “gênio não original” para se referir ao autor que prefere *copiar*, está aludindo à uma noção contemporânea que privilegia o manejo da informação e nossa capacidade de disseminá-la. A isso chama *moving information*, que significa tanto o ato de mover a informação de um lado a outro quanto de *bagunçá-la* através do processo (GOLDSMITH, 2015, p. 22) ensejando o *modus operandi* de alguns artistas de nossa época.

Como resultado [dos processos que mesclam cultura digital e literatura], os escritores agora exploram maneiras de escrever que tradicionalmente se consideravam fora do campo e da prática literária: o processamento de palavras, a construção de bases de dados, a reciclagem, a apropriação, o plágio intencional, a encriptação da identidade e a programação intensiva (GOLDSMITH, 2015, p. 22).²⁰

Utilizar deliberadamente o alheio para a produção de obras literárias nos permitiria, ainda, pensarmos em modulações nos institutos da autoria, porquanto assumiria o caráter plural que poderia resvalar em questionamentos sobre a *autoridade* criadora; da obra, que se alimentaria de materiais já existentes; do leitor, que experimentaria o texto levando em conta

²⁰ Como resultado, los escritores ahora exploran maneras de escribir que tradicionalmente se consideraban fuera del campo de la práctica literaria: el procesamiento de palabras, la construcción de base de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio intencional, la encriptación de la identidad y la programación intensiva, por mencionar solo algunas.

seus caracteres procedimental e derivativo, além de questões sobre a expansão do literário sobre a linguagem ordinária. De tal modo, à Galileu, poderíamos repetir: contudo, tudo se move.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, N. *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009 (Col. Todas as Artes).

CAPAVERDE, T. da S. A autoria nas reescritas apropriacionistas. In: AZEVEDO, L.; CAPAVERDE, T. da S. *Escrita não criativa e autoria – Curadoria nas práticas literárias do século XXI*. e-galáxia, 2018. E-book. Não paginado.

CARRIÓN, J. Las inesperadas mutaciones de la literatura digital. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2022/02/16/ebook-libros-digitales-inteligencia-artificial-podcast-comics/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

CHAGAS, P. D. *“1970”: Arte e pensamento*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

COELHO, T. *eCultura, a utopia final: inteligência artificial e humanidades*. 1.ed. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2019.

EIRAS, P. *Ensaio sobre os mestres*. Lisboa: Documenta, 2017.

FRANKEL, R. D. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque Edições, 2017.

GANDOLFI, L.; GARCIA, M. Sobre a dublagem de *Trânsito* (depoimento). In: AZEVEDO, L.; CAPAVERDE, T. da S. *Escrita não criativa e autoria – Curadoria nas práticas literárias do século XXI*. e-galáxia, 2018. E-book. Não Paginado.

GOLDSMITH, K. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Trad. Alan Page. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

GOLDSMITH, K. *Day*. Great Barrington: The Figures, 2003.

GOLDSMITH, K. *Sports*. Los Angeles: Make Now, 2008.

GOLDSMITH, K. *Traffic*. Utah: Editions Eclipse online, 2007. Disponível em: <http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/GoldsmithTraffic.pdf>. Acesso em 12 fev. 2019.

GOLDSMITH, K. *Seven americans deaths and disasters*. New York: PowerHouse Books, 2013. Disponível em: <http://www.powerhousebooks.com/preview/7adadpreview.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2020.

GOLDSMITH, K. *HILLARY: The Hillary Clinton E-mails*. Instalação na Bienal de Veneza, 2019. Disponível em: <https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2019/04/the-hillary-clinton-emails-kenneth-goldsmith-alla-biennale-di-venezia/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

GOLDSMITH, K. Being boring. Disponível em: http://writing.upenn.edu/library/Goldsmith-Kenny_Being-Boring.html. Acesso em: 25 dez. 2021.

HAN, B-C. *Hiperculturalidade: cultura e globalização*. Trad. Gabriel Salvi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HEINICH, N. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Trad. Markus Hediger. *Revista Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 04.02, p. 373-390, out. 2014.

LADDAGA, R. *Estética da emergência. A formação de outra cultura das artes*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes-Selo Martins, 2012.

NEVADO, J. L. Sobre Deleuze. Disponível em: <https://elcuadernodigital.com/2021/11/11/sobre-deleuze/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

PERLOFF, M. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolará. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013 (Humanitas).

PETRÔNIO, R. As cebolas de algodão. As imagens na ontologia e na cosmologia paraconsistentes de Vilém Flusser. In: FLUSSER, V. *Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas*. Org. Rodrigo M. Novaes e Rodrigo Petrônio. 1.ed. São Paulo: É Realizações, 2019 (Biblioteca Vilém Flusser).

SANTOS, S. M. DA S. *Escrita não criativa e internet: autoria e obra na contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura. Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/29874>. Acesso em: 21 mar. 2022.

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

ZANINI, W. *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. Org. Eduardo de Jesus. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2018.

WOOD, P. *Arte conceitual*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

Recebido em 29 de março de 2022.

Aprovado em 20 de maio de 2022.

