



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

PAULA CRUCIOL E SOUZA

**A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA: TESTANDO
SOBREPOSIÇÕES E INDEFINIÇÕES**

CAMPINAS

2020

PAULA CRUCIOL E SOUZA

**A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA:
TESTANDO SOBREPOSIÇÕES E INDEFINIÇÕES**

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª Mariana Ruggieri

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

C887e Cruciol e Souza, Paula, 1999-
A experiência literária : testando sobreposições e indefinições / Paula Cruciol e Souza. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Mariana Peceguini Ruggieri.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Barthes, Roland, 1915-1980. 2. Garcia, Marília, 1979-. 3. Villa-Forte, Leonardo, 1985-. 4. Performance. 5. Poesia contemporânea. I. Ruggieri, Mariana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Título em outro idioma: The literary experience: testing layers and indefinitions

Palavras-chave em inglês:

Barthes, Roland, 1915-1980

Garcia, Marília, 1979-

Villa-Forte, Leonardo, 1985-Marília Garcia

Performance

Contemporary poetry

Titulação: Bacharel

Banca examinadora:

Jhenifer Thaís da Silva

Rodrigo Lobo Damasceno

Data de entrega do trabalho definitivo: 19-01-2021

“As coisas são tratadas de modo demasiadamente genérico, como se um texto fosse isso ou aquilo, de forma homogênea, por esse ou aquele motivo, sem levar em consideração o que, no status ou na própria estrutura de uma obra literária [...], deveria desencorajar tais simplificações”.

Jacques Derrida

RESUMO

Esta pesquisa é um ensaio sobre como a poesia contemporânea se aproxima frequentemente de indefinições mais do que de definições, expandindo cada vez mais seus interesses para os campos conceitual e experimental. Considerando, principalmente, o conceito de sobrecodificação de Roland Barthes, os estudos sobre apropriação no século XXI de Leonardo Villa-Forte e a pesquisa de Florencia Garramuño sobre a inespecificidade na estética contemporânea, analisou-se dois poemas de Marília Garcia: “O poema no tubo de ensaio” e “Parque das ruínas”. Concluiu-se que há um aspecto performativo nas produções poéticas e que a mistura de gêneros, a sobreposição de discursos e as indefinições presentes no texto são partes essenciais da construção da experiência e do prazer literários.

Palavras-chave: Poesia Contemporânea, Roland Barthes, Leonardo Villa-Forte, Florencia Garramuño, Marília Garcia, Performance, Leitura.

ABSTRACT

This research is an essay on how contemporary poetry is increasingly expanding towards more conceptual and experimental productions through indefinición and textual uncertainties. “O poema no tubo de ensaio” and “Parque das ruínas”, by Marília Garcia were analysed based on Roland Barthes’ concept of overcoding as well as Leonardo Villa-Forte’s research on appropriation on literature in the 21st century and Florencia Garramuño research on nonspecificity in contemporary aesthetics. The paper concludes that the performative aspect of poetic productions, the mixture of genres and the overlapping of discourses as well as the indefiniciones are essential parts of the literary experience and pleasure.

Keywords: Contemporary Poetry, Roland Barthes, Leonardo Villa-Forte, Florencia Garramuño, Marília Garcia, Performance, Reading.

SUMÁRIO

1. TESTANDO: UMA PESQUISA	6
2. UM TESTE DE INTERPRETAÇÃO	11
2.1 O POEMA NO TUBO DE ENSAIO	12
2.2 PARQUE DAS RUÍNAS	23
3. A CONCLUSÃO DA EXPERIÊNCIA	42
REFERÊNCIAS	45
ANEXOS	48

1. TESTANDO: UMA PESQUISA

Toda pesquisa começa com uma pergunta e uma investigação. A pergunta basicamente resume o tema abordado, enquanto a investigação condensa o método, o caminho percorrido para respondê-la — ou, pelo menos, essa é a teoria por trás da construção de uma pesquisa. A prática, por outro lado, parece ter mais camadas. Conforme a investigação avança, surgem novas perguntas, cujas respostas nunca esgotam o questionamento e, pelo contrário, o expandem, tendem a motivar maiores divagações, reflexões. Assim, quanto mais se avança o texto, mais espaço ele precisa ocupar, mais perguntas ele precisa responder e mais análise ele demanda, quase como um buraco sem fundo, que a pesquisadora vai cavando infinitamente na esperança de encontrar algo — um tesouro? — enterrado por debaixo de teoria, exemplos, ideias, associações, paralelos, analogias, metáforas, opiniões. A pesquisa nasce de uma curiosidade e tende apenas a acentua-la.

A pergunta inicial dessa pesquisa era sobre o cenário underground da produção literária, especificamente os zines e outras produções artesanais. Esse interesse vinha de alguns semestres de envolvimento com a produção independente principalmente em Campinas, por meio do contato com Fabio Mariano Cruz Pereira em 2017 durante uma palestra sobre design editorial no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp que terminou em uma discussão sobre as ambições literárias do designer e uma leitura de *O universo paralelo dos zines*, de Márcio Sno, bem como a visita à Feira Sub em 2019, onde se deu a aproximação com Carolina Rolim, fotógrafa, autora independente e editora em A Banca Vermelha, além de outros artistas e artesãos, até a disciplina de Literatura e Sociedade em 2019 ministrada pela professora Mariana Ruggieri, quando, pela primeira vez, vi um zine listado na lista de leituras para a aula e participei de um debate sobre literatura independente underground no meio acadêmico.

A investigação, assim, começou pela leitura imersiva de zines e artigos sobre a produção independente tanto nacional quanto internacional, bem como algumas entrevistas com artistas do meio, alinhando a pesquisa ao zine e fazendo dela um documento horizontal, formado de múltiplas vozes equiparadas. As leituras, no entanto, frequentemente apontavam que “em busca da definição do que é o fanzines esbarramos sempre na diversidade que nos remete à pluralidade, heterogeneidade, variedade e diferença” (LOURENÇO, 2006, p. 8), bem como as entrevistas, como quando Fabio Mariano (anexo A) diz que “a literatura se situa num espaço entre a razão e a não razão”, descrevendo o campo como, de certa forma, paradoxal, unindo opostos, diferenças e

fazendo-as dialogar, conviver, e Carolina Rolim (anexo B) diz que a literatura é “a arte de utilizar a escrita para transpor a palavra e criar um campo de compreensão imagético”, unindo duas perspectivas diante da literatura, uma mais verbal e uma mais visual, destacando, contudo, a transposição entre as duas.

Assim, ainda que não houvesse uma pergunta nítida por trás dos estudos dos zines e da produção independente, perguntas se sobrepunham à sua investigação e motivavam a pesquisa a desenvolver mais esse aspecto heterogêneo dos textos, essa junção de meios e concepções, além de ir mais ao fundo do que parecia alguma espécie de paradoxo de composição, contradição literária, ou minimamente alternância entre aspectos e ângulos distintos e antagônicos que aparentavam cercar o desenvolvimento da produção textual. Pois zines surgem “da necessidade de expressão de grupos específicos e tornam-se campos férteis para experimentações gráficas e textuais graças à sua total e irrestrita liberdade” (SNO, 2015, p. 19) e, nesse sentido, a experimentação é um elemento não só importante, mas atraente, chamativo e intrigante, que levou a uma pergunta, dessa vez, mais transparente: o que é a experimentação na literatura? E além disso, o que é a experiência literária?

Dado que a experiência literária, hipoteticamente, tende a começar com a leitura, a experimentação mais básica desse universo poderia ser a escrita, o primeiro teste, a primeira mudança, a primeira aventura experimental. Esse entendimento estava alinhado a e talvez tenha sido resultado do estudos do universo dos zines e da leitura de material independente, que destacava o aspecto horizontal entre entidades (produtores de conteúdo e público), assim como a transição entre eles, ou seja, a liberdade do público para produzir e dos produtores de conteúdo a se tornarem também público, valorizando a troca e o feedback em busca do desenvolvimento mútuo. Assim, a nova pergunta (talvez mais plural do que singular) que guiava a investigação se aproximava de um estudo relativo à troca de rótulos e funções no universo literário: o que leva um leitor a escrever? Por que nem todo leitor escreve? O que motiva a leitura e o que motiva a escrita?

O texto que surgia era resultado do acúmulo de ideias e leituras sobre assuntos distintos, que, por sua vez, iam construindo um processo de entendimento do que era a própria pesquisa, o ato de pesquisar, a investigação teórica. Para cada pergunta, haveria uma resposta diferente e não importava quantas respostas fossem formuladas, todas elas responderiam e ao mesmo tempo deixariam a questão em aberto e a literatura, ao mesmo tempo, parecia exatamente isto: o excesso de perguntas e as infinitas respostas, as possibilidades. O texto crescia como se tivesse vida própria

e ia, aos poucos, se transformando em outras coisas, indo para lugares que eu não imaginava. E mesmo quando não estava escrevendo, o pano de fundo dessas questões permanecia estendido, como disse André Gorz: o trabalho do escritor com a linguagem “continua mesmo depois de soltar o lápis” (2018, p. 41). Nesse sentido, a pesquisa era imersiva e quase sufocante, difícil, talvez por não conseguir se decidir sobre o próprio objeto.

Pois um problema especulativo está resolvido a partir do momento em que está bem formulado. Quero dizer com isso que a solução existe imediatamente, embora possa permanecer escondida e, por assim dizer, coberta: resta apenas *descobri-la* (BERGSON, 2006, p. 20).

Mas descobrir o destino da pesquisa era algo mais complexo do que a teoria parecia dizer — ou era eu mesma que insistia em encontrar novas formas de dificultar o processo, insistindo em enxergar o texto como vivo e obtendo, assim, uma pesquisa cuja intenção que iniciava o texto não era a mesma que o concluía, o tema que motivava a reunião de referências e de leituras teóricas não era o mesmo que regia o estudo e a exploração dos conceitos. Contudo, diante desse cenário, transparecia cada vez mais um ensaio sobre as indefinições, a flexibilidade na literatura, o processo de interpretação e construção de sentido sob uma ótica e um método metalinguístico. O texto falava na mesma medida em que se constituía, era ao mesmo tempo análise e performance, falava sobre alternância de funções enquanto alternava funções, seguia um processo de interpretação que transparecia na análise, com ideias se contradizendo e então se explicando, divergindo e convergindo em uma sequência que transcrevia a experiência com o texto para o próprio texto. Uma pesquisa na área de linguagens é essencialmente metalinguística e a pesquisa se confirmava dessa maneira: o processo de produção e a investigação no geral não era apenas comentada e descrita, era vivida e buscava colocar a própria leitura e interpretação em paralelo — a metalinguagem levada a seu limite. E a experiência é essencialmente sequencial, a ordem dos fatores interfere no resultado. Por fim, parecia tudo uma questão de experiência. De experiência, de experimento, de vivência, de tempo, de processo, de pesquisa. De literatura.

Sendo assim, o indefinível e a flexibilidade cresceram tematicamente entre as linhas, de modo que

“a ideia de um campo expansivo — com suas conotações de implosões internas de constante reformulação e ampliação — talvez seja mais

apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e evolução atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado (GARRAMUÑO, 2014, p. 33-34)

Além disso, “nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída dele, e não como esfera independente e autônoma” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36), o que evidenciava a importância de relacionar aspectos e destacar as relações, os pontos de vista, as perspectivas. A percepção do mundo altera a percepção da literatura e por essa razão ela é tão inconstante e diversa, mas antes disso, a percepção da literatura acontece por meio da leitura e interpretação, que por si só já afirmam o indefinível e a flexibilidade significativa. Assim, a pesquisa, que já se estilhaça por ser analítica-interpretativa, também se abre a possibilidades com o passar do tempo devido à sua indissociável relação com a percepção do real. Talvez a pesquisa estivesse, desde seu início, fadada ao indefinível experimental não por falta de definições, mas por pluralidade delas; estava, como seus processos constitutivos, relacionada à percepção da realidade, que também passou por mudanças radicais durante o desenvolvimento do texto e, dessa forma, como poderia não tê-lo afetado?

O indefinível parece o que há de mais fixo no texto e a experimentação o que há de mais essencial e comum. Mas as pesquisas precisam de um norte, uma função, um objetivo final, é preciso se perguntar: o que é isso?, para que serve?, funciona? — que foram algumas perguntas que apareceram na bibliografia e pareciam se aplicar perfeitamente ao processo de pesquisa. Logo, as reflexões acerca da natureza da própria pesquisa, bem como da literatura e do processo de produção de texto levaram à percepção de justamente do que se trataria a investigação: um experimento, um teste, uma análise dentro do tempo, mas não do tempo no geral e sim do tempo da pesquisa, do processo, do texto. Uma busca extensa por uma resposta para: funciona? Seria uma análise do que é isso tudo, passando por cada estilhaço de pensamento e desvio de escrita, testando cada um deles, vendo como se comportam e experimentando o que é pesquisar, descobrindo como funcionava, se funcionava, o que poderia ser diferente. Experimentando, testando, vendo que definições se encaixam melhor sob que contextos e que explicações funcionam melhor sob que perspectivas — o que de certa forma retornava ao tema inicial: experimentações, mas sob outro ângulo.

Assim, foram analisados principalmente dois poemas de Marília Garcia, “O poema no tubo de ensaio” e “Parque das ruínas”, ambos do livro *Parque das ruínas*, pensando na experiência

interpretativa bem como na experiência criativa; os dois textos evocavam a importância do teste e do experimento na literatura, bem como a importância da variação de perspectivas diante de percepções diversas. A base teórica para a análise dos poemas e do desenvolvimento da pesquisa foi, principalmente, o livro *O rumor da língua*, de Roland Barthes (2012), *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, de Leonardo Villa-Forte (2019) e *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, de Florencia Garramuño. Contudo, ainda que esses textos teóricos e alguns outros tenham sido citados ao longo da pesquisa e façam parte da bibliografia, das referências, há uma variedade de outras obras que contribuíram silenciosamente, bem como obras não teóricas, não acadêmicas e outras experiências que não só não apareceram no texto como dificilmente poderiam ter aparecido ou sido citadas de alguma maneira. A pesquisa, finalmente, talvez seja mais bem descrita como o resultado de três anos de estudos literários, um ano de exploração teórica sobre múltiplos assuntos e vinte e um anos de experiências pessoais.

2. UM TESTE DE INTERPRETAÇÃO

O entendimento da experiência literária baseada na sobreposição de instantes, funções, movimentos é interessante devido à ideia de excesso que na verdade está por se concentrar, um acúmulo que não acumula, ou que escorre; escorre porque a interpretação é um processo preso ao tempo, limitado ao instante, ao ato, sempre presente, por fazer, um eterno renovar-se. O texto está sempre em expansão, sempre crescendo e se multiplicando a cada interpretação, a cada novo olhar e questionando as denominações, as categorias, os limites, ao mesmo tempo que não se altera, é o mesmo em todas as leituras, não há nada sobreposto a si, apenas quando há, apenas no momento de sobreposição; depois retorna ao seu estado inicial, prévio, antes da interpretação. A coincidência e a impermanência parecem aspectos essenciais da literatura e da experiência textual. Os momentos são infinitos, mas temporários, múltiplos em possibilidades, nulos em estabilidade. Quase um paradoxo, o que parece explicar bem uma experiência que nos transtorna, mas nos preserva, nos tira do mundo e nos imerge, nos tira a identidade e a constitui, uma estrutura que não tem estrutura ou limite, que transborda a ausência de bordas, que é abstrata, mental, imaginária, mas lida imediatamente com questões do físico, com sensações e percepções.

Diante desse ângulo, desses opostos, das sobreposições e impermanências, das alternâncias, surge a necessidade de fazer testes, de buscar informações, de refletir em tentativa de investigação: o que é isso, o texto? O que é o texto agora? O que era antes e o que ainda pode ser? Que mudanças estão ocorrendo durante a aproximação com o texto? Por que entendo o que entendo? E por que isso muda com o tempo? Haveria um dentro e fora da obra, um muro entre o texto e o que poderia haver em volta? Estaria o texto dentro ou fora do tempo? O que é o manipular de palavras, de significados? Enfim, fazer perguntas, levantar questões e principalmente: fazer experimentos, testar a linguagem, apreciar seu desempenho, seu efeito, sua composição, afinal, a experiência literária é para ser experimentada e por essa razão a leitura “é, constitutivamente, um campo plural de práticas dispersas, de efeitos irreduzíveis, e [...] conseqüentemente, a leitura da leitura, a Metaleitura, não é nada mais do que um estilhaçar-se de ideias, de temores, de desejos, de gozos, de opressões” (BARTHES, 2012, P. 31). A experiência é um estilhaçar-se de estímulos e reações e seu registro a acompanha. Mistura-se conceitos, pontos de vista e muitos outros aspectos para entender mais sobre a natureza do texto e da relação que se constrói entre ele e quem dele se aproxima.

2.1 O POEMA NO TUBO DE ENSAIO

Testa-se, então, “O poema no tubo de ensaio”, de Marília Garcia, publicado no livro *Parque das ruínas* (2018), que fala sobre o processo de criação como um processo de recriação e testes onde o encontro entre leitura e escrita pode ser visto como uma fusão essencial que possibilita o desenvolvimento da obra. Essa fusão é um tema constante nas obras da poeta, cuja produção valoriza o processo e a experiência criativa, entendendo que há no texto uma elasticidade essencial à interpretação. Seus versos tendem a se aproximar da metalinguagem enfatizando o meio, o que está entre o início e o fim do desenvolvimento da obra — se é que se pode falar da existência de um fim — e um meio sempre variável, a ser atualizado, um instante poético experimental.

Esse instante experimental, quer dizer, relacionado à experiência, está relacionado à elasticidade das obras, presente justamente na alternância de papéis entre escrita e leitura, notável quando a autora altera seus versos a cada ocasião em que os lê em voz alta. Então, os poemas são frequentemente adaptados às referências do momento de declamação, evidenciando a elasticidade do texto enquanto busca uma atualização e sobreposição do instante de criação, isto é, por exemplo: o poema escrito (e publicado) menciona o lugar que ilustra o momento de escrita (prévio à publicação), enquanto o poema declamado menciona o lugar onde está sendo feita a leitura. Nesse aspecto, pode-se dizer que seus poemas estão sempre por fazer, ilustrando o que Nancy (2013, p. 418) diz sobre o acesso ao sentido poético, que “não se faz, a cada vez, senão uma vez, e ele está sempre por ser refeito, não porque seria imperfeito, mas, ao contrário, porque ele é, quando é (quando cede), a cada vez perfeito”.

Dessa forma, não somente a produção escrita de Garcia como também a leitura e outros aspectos da poética da autora ilustram a amálgama de textos e sujeitos desenvolvida nesta pesquisa e o poema “O poema no tubo de ensaio” é um exemplo. O título é o primeiro elemento a trazer a ideia de experimentação, destacando o tubo de ensaio, instrumento usado em laboratórios científicos e o “poema” dentro dele, ou seja, estabelecendo o poema como a substância a ser testada. A partir daí se constrói uma expectativa que guia a interpretação do poema e com os primeiros versos do texto vem também o primeiro teste: “1, 2, 3, testando” (GARCIA, 2018, p. 59), confirmados em versos no meio do poema:

“aqui eu começo testando esse texto: [alô 1 2 3 testando]

acontecimento é mais relevante que o resultado. A insistência na realização dos testes é enfatizada quando o eu lírico menciona testes do processo de avaliação de imigrantes na França, sugerindo que haveria testes mais importantes, com consequências mais graves, que outros.

o resultado do teste de tuberculose
é o mais esperado
talvez seja o mais anacrônico
e certamente é o mais determinante para definir
quem fica e quem não fica

se eu não conseguisse ler o diderot
será que me mandariam embora?
se a imagem do meu raio-x viesse manchada
certamente meu teste traria consequências mais graves (GARCIA, 2018, p. 61).

Ainda assim, os dois testes são aplicados, o oftalmológico e a radiografia. Isso permite o estabelecimento de um paralelo entre os testes franceses e os testes poéticos, considerando especialmente que os versos a respeito dos testes franceses tratam do assunto que se impôs sobre o inicial, o *Teste de poesia*, de Bernstein. A produção do poema, bem como sua leitura, passa por múltiplos testes, nem todos com a mesma relevância, apesar de que é necessário passar por todos eles:

“o teste é composto de várias etapas e os que serão testados
ficam numa sala e vão sendo chamados aos poucos
para as várias etapas” (GARCIA, 2018, p. 60).

Essa descrição se refere aos testes médicos franceses, mas ela também se aplica aos testes de leitura e interpretação do poema, pois além dos imigrantes, a interpretação também pode estar em uma espécie de sala de espera intelectual ao longo da leitura, aguardando para passar por várias etapas, vários testes — que seriam os diferentes desvios, imposições e assuntos tratados — até chegar ao verso que finaliza o poema — que por sua vez testa a compreensão do poema, o processo de construção do sentido da obra. Esse último teste revisaria todos os anteriores, confirmando o conteúdo do texto e estando sempre por fazer a cada nova leitura, demandando infinitas novas repetições de testes. Retoma-se, então, a necessidade de passar por todos eles,

independentemente do grau de importância ou interferência de cada um na formação da mensagem transmitida.

Igualmente, a construção do texto, do poema em si é realizada por meio de experimentações, no entanto, os testes pelos quais ela passa demandam respostas e têm resultados, além de, inclusive, serem descritos no texto e, por essa razão, passarem pela possibilidade de serem considerados mais um teste. Portanto, a própria representação, no poema, do teste que o precedeu pode resultar em um novo teste, dessa vez não para o escritor — em função de leitor — mas para o leitor, digamos, puro, apenas leitor, criando uma espécie de metateste:

sonhei que ia fazer um teste mas não tinha nada a ver
com o raio-x

era um texto

eu escrevia um texto e entregava para alguém
a pessoa me devolvia dizendo que não tinha funcionado

a pessoa me explicava que o texto precisava ser refeito (GARCIA, 2018, p. 62)

A entrega do texto de quem o escreveu para quem o lerá parece ilustrar a relação entre escritor e leitor uma vez concluída a obra. Nesse caso, há dois indivíduos sendo representados nos versos e o ato de entrega do texto é entendido literalmente. Contudo, os versos descrevem um sonho do eu lírico, ou seja, um acontecimento que ocorre na consciência de apenas uma pessoa, de modo que quem recebe o texto e o devolve dizendo que ele não funciona pode ser o próprio eu lírico, alternando funções enquanto a obra é construída. Ora o eu lírico é escritor, como quando escreve propriamente, e ora é leitor, quando analisa criticamente o que foi escrito e exige alterações a serem feitas na escrita. Os versos continuam ilustrando essa alternância:

ela se referia ao texto como se fosse uma tradução
e me dava as instruções:

“primeiro você deve fazer uma versão literal que é esta
depois você deve

reescrever o texto”

o texto voltava e eu tinha uma segunda chance

o teste seria repetido

era estranho pois eu não estava traduzindo e sim
escrevendo

porém a pessoa me dizia que era uma tradução

e percebi que no sonho era a mesma coisa
tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando
de descobrir algo escrevendo: descobrir com a mão
entrar na escrita ao modo da tradução (GARCIA, 2018, p. 62).

A escrita e a leitura ilustradas nesses versos são parte essencial do desenvolvimento da obra e são realizadas de maneira complementar e coincidente. O texto passa por testes até alcançar sua versão publicada e em cada teste, há uma análise feita pelo leitor que demanda uma reescrita feita pelo escritor, que por sua vez faz a própria análise e realiza um novo teste, validado pela leitura, e assim por diante. A escrita em modo de tradução, como diz o eu-lírico no poema de Garcia, pressupõe, a partir do uso da palavra *tradução*, uma transição entre dois textos distintos, duas línguas, duas linguagens e duas maneiras de desenvolver comunicação. Cada sujeito, durante o processo de produção, teria o próprio idioma e precisaria, a cada versão, buscar o equilíbrio entre os dois discursos para que o texto final, publicado, transmitisse a mesma ideia — afinal, o texto tem um objetivo, um alvo, um destino aonde chegar e as palavras, a forma, o escrito seria o mapa, o guia, as placas indicativas, sinalizadores até esse destino.

Nesse sentido, é interessante pensar que não só os sujeitos durante a produção, mas também durante a recepção se comunicam em idiomas diferentes, considerando que a interpretação tende a ser construída não só a partir dos estímulos da obra, mas também a aspectos exteriores a ela, como o contexto da leitura, o humor do intérprete e outras variáveis distintas de pessoa para pessoa. Assim, apesar de a entrega do texto nos versos de Garcia ilustrar duas pessoas durante um sonho e se revelar apenas uma durante a própria constatação do sonho, no momento da leitura há duas pessoas novamente, ou melhor, dois sujeitos: leitor e escritor ou, na verdade, leitor e texto, que ocuparia o lugar do escritor como emissor. O leitor não teria direito de devolver o livro sob a justificativa de que ele não funciona, mas teria outras alternativas e os testes determinariam o que ele faz e se continua ou abandona a leitura.

Além disso, o “descobrir com a mão” traz a ideia de proximidade tátil do texto, de aproximação e necessidade de não só pensar o texto, mas também senti-lo, explorar seus relevos, suas ranhuras, descobrir que sensações ele provoca na ponta dos dedos, na palma. Esse contato direto com as palavras e seus efeitos pode também trazer a ideia de perigo e risco quando relacionado ao contexto laboratorial levantado com o vocabulário do poema. Experimentos científicos tendem a ser feitos com diversos tipos de proteção e equipamentos de segurança, mas o

“descobrir com a mão” de certa forma afirma que não há segurança na produção literária, não há proteção, estamos todos vulneráveis. A escrita em modo de tradução é um processo perigoso onde ideias aparecem e se perdem com a mesma facilidade, onde sujeitos se confrontam e se testam, passíveis de aprovação, reprovação ou até mesmo o vazio, a ausência de resultados.

Dessa maneira, “O poema no tubo de ensaio” concentra experimentos literários, um teste atrás do outro, testes que são, por sua vez, resultados, quer dizer, inspirações, de outros testes analisados previamente e/ou durante a produção, como o *Teste de poesia*, de Charles Bernstein, citado nas primeiras estrofes e o livro *Test drive*, de Avital Ronell, que analisa a centralidade do teste na experiência cotidiana:

“segundo ela não há nada no mundo hoje que não seja
testado ou ao menos sujeito ao teste” (GARCIA, 2018, p. 63).

A menção de *Test drive* é o início das explicações do eu lírico a respeito da natureza do teste e de sua utilidade na produção literária:

“ou seja testa-se o mundo para se fazer as perguntas mais
simples que existem
‘o que é isso?’ ‘para que serve?’ ‘funciona?’” (GARCIA, 2018 p. 63).

Essas perguntas são simples e às vezes até têm respostas simples que as acompanham: “o que é isso?” um poema; mas o que se destaca na aplicação do teste, no experimento, é o método, o processo, o caminho para alcançar cada resposta: por que um poema?, o que nos faz dar essa resposta? Para que serve? Funciona? Aqui, destaca-se também a natureza dos testes literários e o fato de que eles nem sempre apresentarem resultados — e isso nem sempre ser indispensável:

“no sonho que descrevi eu fazia um teste
não importava tanto o resultado mas sim testar” (GARCIA, 2018, p. 63)

O método do teste literário, no entanto, e os seus parâmetros, não são tão facilmente determináveis como os testes em outras áreas do conhecimento. Não há altitude, pressão e

temperatura na produção literária, pelo menos não necessariamente, mas isso também não invalida a possibilidade de esses fatores serem considerados no teste literário. A matéria prima da literatura seria o aspecto mais complexo a ser analisado no destrinchar do experimento, com a dificuldade de determinar quais as influências da produção de uma obra e onde elas interferiram. Contudo, o método ainda se sustenta e as regras — ainda que não esteja claro quais são — determinam o sucesso e o fracasso do texto (outros fatores de definição complexa). Assim, é preciso “*ensaiar*” diz o eu-lírico (GARCIA, 2018, p. 63). Ensaio é sinônimo de prática, exercício, treino, mas também o nome de um gênero, descrito no texto como uma tentativa de fala:

o ensaio é teste experimento prova
max bense diz que “ensaio significa *tentativa*” e prossegue:

“podemos bem nos perguntar se a expressão deve ser entendida no sentido de que aqui está se *tentando* escrever sobre alguma coisa — isto é no mesmo sentido em que falamos das ações do espírito e da mão — ou se o ato de escrever sobre um objeto total ou parcialmente determinado se reveste aqui do caráter de um *experimento* pode ser que ambos os sentidos sejam verdadeiros”

assim o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa de falar* — como aqui eu tento falar — e ao mesmo tempo como uma *tentativa de testar o mundo* sendo os dois gestos indissolúveis em relação direta

objeto e sujeito se entrelaçam
repensando as discontinuidades (GARCIA,
2018, p. 64)

O ensaio, então, seria o gênero da experimentação literária, da tentativa, que é um acontecimento mais do que um processo de chegada a um destino. E apesar de todos os textos tentarem levar os leitores a um destino, esse destino propriamente é abstrato, um destino que se alcança a cada vez e que pode inclusive diferir a cada vez. É interessante considerar, aliás, que num campo tão cinza quanto as linguagens e a interpretação de texto, onde há tantas variáveis e complexidade na avaliação e apreciação das obras e dificilmente os aspectos sejam categoricamente afirmados, os resultados dos testes sejam frequentemente tão preto e branco, ou seja, o experimento dá certo ou dá errado, mas os parâmetros são nebulosos. Sabe-se que o

experimento funcionou, mas não se pode determinar com exatidão o que contribuiu para tal; ou que o experimento falhou e que algo nele não funciona, mas por que não funciona?

Nesse momento, o título do poema ganha outras dimensões: o tubo de ensaio não é mais apenas uma referência às experimentações literárias em paralelo às experimentações científicas e também ao processo produtivo da obra, mas o próprio gênero do ensaio. O poema não só é testado, ele está dentro dos limites, do espaço que seria o do ensaio: o tubo de ensaio. Não para dizer que o ensaio consiste em limites, em tubo, mas sim que ele é um espaço percorrido pelo texto, ocupado pelo poema, que talvez, esse sim, tente se encaixar nos moldes do ensaio. Mas a poesia e o ensaio estão em categorias diferentes dentro da literatura e refletindo sobre a etimologia da palavra ensaio, que gira em torno de balança, pesar, medir e de como isso remete a experimento, testes, exames, o eu-lírico faz novas perguntas, que colocam o poema novamente sobre o microscópio justamente para entender os limites da categorização literária:

em que medida o poema pode reformular um pensamento?
quais questões levanta? como faz isso?
qual forma utiliza qual dispositivo?

se escrever ensaisticamente é escrever experimentando
será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio? (GARCIA, 2018,
p. 66).

Ou seja, quais são os critérios de divisão de gênero dentro do universo literário? Ou seria o gênero literário um espectro? Pois se um poema pode ser escrito com um ensaio e um ensaio pode ser escrito com um poema, as categorias se sobrepõem e se misturam, os aspectos que caracterizam cada uma não são exclusivos. É como se o universo literário se recusasse a definir-se, como se as definições invalidassem as mudanças e como se as mudanças fossem parte essencial do que é a literatura. Ou como se as definições constantemente falhassem em definir as coisas ao passo que nada pode ser exatamente limitado, nada é definitivo. Talvez por isso também sejam necessários os testes, para confirmar ou negar determinados elementos de uma obra, para pôr lado a afirmação do texto sobre si mesmo e a percepção do observador:

vejo que o uso da etiqueta serve para reforçar a ideia de *teste*
pois não está claro o que existe ali da forma fixa clássica
afinal por que ele chama os textos de sonetos?
talvez essa seja a pergunta ao ler certos livros:

o que faz um poema ser um poema (GARCIA, 2018, p. 73)

E afinal quem rotularia os textos, quem colocaria as etiquetas? E com que propósito? A primeira resposta que vem à mente é relativa às expectativas de leitura da obra, mas não só pensando em que estrutura ou que possíveis assuntos poderiam ser abordados, mas também no tipo de gênero a que cada leitor se aproxima, em suas preferências. Se eu gosto de sonetos, por exemplo, seria possível dizer que me interessaria mais facilmente pelo texto de Hocquard ao vê-lo em uma estante e me aproximaria para descobrir mais informações acerca do livro, enquanto se eu não gostasse, provavelmente o ignoraria. Nesse ponto, é produtivo pensar no que aconteceria diante de uma situação em que a minha observação questiona a etiqueta com o texto, quer dizer, e se eu, que gosto de sonetos, leio um livro de subtítulo “sonetos” e concluo “isso não são sonetos”? E quanto isso poderia interferir no impacto do livro para quem não gosta de sonetos? Seria uma etiqueta capaz de tanta polêmica? Essa análise, contudo, põe a obra em posição de objeto, algo a ser adquirido e, de certa forma, reduz a exploração desse tema a uma questão mercadológica — que não deixa de ser válida, porém, restrita ao aspecto de circulação e alcance do texto.

O que é importante destacar é que esses questionamentos giram em torno da busca por “uma forma de ler de outro modo” (GARCIA, 2018, p. 71), trazidos a partir do levantamento de reflexões sobre *Um teste de poesia*, de Louis Zukofski e *Teste de solidão*, de Emmanuel Hocquard. Quer dizer, poderíamos ler um texto de uma maneira diferente dependendo da etiqueta que ele carrega? Os textos de Hocquard, por exemplo, teriam leituras diferentes a partir da substituição do subtítulo de “sonetos” por “ensaios”? Ou “testes”? Ou “perguntas”? O que parece ser desenvolvida aqui é uma noção de diferentes modos de leitura — mas um modo que foge da perspectiva da elaboração e apreciação para se aproximar de um ponto de vista classificativo, taxativo. Existe uma maneira de ler um determinado tipo de texto, de gênero? Sim, mas a mudança no modo de leitura sempre pareceu mais relacionada ao objetivo que se tem diante do texto do que ao gênero textual propriamente. Pois a leitura de um zine para o desenvolvimento de uma pesquisa, por exemplo, seria mais analítica e investigativa que a leitura de um zine durante um final de semana livre. O que muda nesse caso é o objetivo: investigação ou entretenimento. Entretanto, é o sujeito que muda sua perspectiva; o que aconteceria se o texto mudasse? A análise e investigação de uma obra que se apresenta como “teoria” é diferente da que se intitula “poemas”.

A questão com a etiqueta, inclusive, parece surgir de uma preocupação do espaço que cada uma ocupa: “ensaios” teria um lugar mais garantido que “poemas”? Haveria um risco no

aparentar um ou outro? Além disso, a perspectiva histórica, o tempo, interfere consideravelmente no encarar de um texto e de uma etiqueta ao passo que a obra herda como norma aquilo que a precede, o que também se torna o parâmetro de transgressão da própria produção.

Assim, essa alteração na etiqueta de uma obra pode ser feita pelo sujeito que lê, mas também pelo sujeito que escreve e essa possibilidade de mudança sugere uma justificativa estratégica. Se eu digo que um texto será lido como um ensaio ao invés de um conto, por exemplo, ou um soneto ao invés de uma pesquisa, subentende-se um modo prévio de encarar as obras que será subvertido pela alteração de etiqueta e essa subversão, por sua vez, desencadeia algo de essencial à leitura, à interpretação. Assim, os gêneros literários parecem estar simultaneamente em um espectro e cada um deles em uma caixinha.

Os questionamentos do eu-lírico, dessa forma, em “O poema no tubo de ensaio”, denotam que a percepção do texto seria variável não só com o observador, mas também com a apresentação da própria obra e o próprio título do poema de Garcia faz uma alusão a isso. O poema, no título, é a substância dentro do tubo, numa metáfora que coloca o poema como maleável, encaixável em diversas estruturas, amorfo até que preencha um espaço determinado, uma substância que assume o formato do local onde está contida. O ensaio seria o tubo onde o poema se contém e assim, daria a forma a ele, mas mantendo sua essência de poema. O poema, então, não se transforma, não passa por metamorfose e ainda é visível através do vidro do tubo, que seria como uma lente para enxergá-lo: só se enxerga o poema através do vidro que o contém, só o vê por meio da forma como se apresenta. Por outro lado, o que acontece quando o poema não está no tubo? Fora dele, escorre, se espalha e se perde no ambiente ou então assume sua forma pura? E o que seria um poema em sua forma pura? O que seria a forma do ensaio?

A forma e o conteúdo do texto se descolam no poema de Garcia apenas para serem recombinados um ao outro. A forma de um, o conteúdo do outro. E a forma é uma questão central nas produções da poeta, que costuma ler suas produções em performances durante eventos antes de transformá-las em publicações. Por vagar entre a produção poética oral, escrita e visual, Garcia está sempre por procurar respostas a uma das perguntas mais ouvidas por ela: “*e por que você insiste em chamar de poema?*” (GARCIA, 2018, p. 73). Entende-se aí uma recusa no público da autora, que não entende seus textos como poemas e uma afirmação constante da autora em defini-los por essa etiqueta. Uma de suas explicações para essa insistência, presente nas partes finais do

poema “O poema no tubo de ensaio”, surge do resgate das perguntas suscitadas por Avital Ronell: “o que é isso” e “para que serve”, que a leva a se questionar sobre a aura da poesia.

A produção poética sempre esteve relacionada (de modo geral, pelo senso comum) com sensibilidade, intimidade, contemplação e reflexão — mas nunca com crítica, razão pela qual o eu lírico se pergunta se um poema poderia ser crítico, tanto quando um ensaio, por exemplo, se poderia ser, além de contemplativo e reflexivo, filosófico, se poderia conter uma filosofia. Esse aspecto ilustraria uma das limitações das divisões de gênero dentro da literatura: entende-se que ensaios são críticos e poemas não, então poemas não podem fazer críticas ou eles não são poemas; poemas não filosofam e filosofia não é poesia. Mas essa limitação é abstrata, não existe oficialmente. Em teoria, todos podem criticar, todos podem filosofar. No entanto, há um desconforto na interseção de gêneros.

Nesse momento, o eu-lírico, em face da própria “insistência” apontada pelo categorizar do texto como poema, responde com uma desistência:

“por fim queria ler o poema ‘um teste de poesia’
do charles bernstein

mas vou desistir” (GARCIA, 2018, p. 78).

O poema mencionado é introduzido logo nos primeiros versos quando outro assunto se impõe, outro teste, mas no fim, quando ele finalmente tem espaço, não tem mais imposição. Por isso, outro assunto toma seu lugar; o outro assunto, porém, também é um poema e também é um teste feito por Charles Bernstein — o que de certa forma se revela como um novo metateste também relacionado à insistência nas respostas de Garcia sobre a classificação de poesia. Quer dizer, o eu-lírico não vai mais falar sobre *Um teste de poesia* para, ao invés disso, falar sobre um teste de poesia que simultaneamente testa a poesia e responde a pergunta sobre as etiquetas nas produções de Garcia. *O que faz um poema ser um poema?* é a performance descrita no lugar de *Um teste de poesia* e consiste no ligar de um cronômetro que decresce enquanto Bernstein lista uma série de aspectos que não fazem um poema ser um poema, como por exemplo a métrica, o desejo e a intenção. Ao final do tempo, Bernstein diz “*it’s the timing*”. A tradução para essa frase é testada no poema de Garcia, concretizando a escrita em modo de tradução de seu modo mais literal

(GARCIA, 2018, p. 80): “é chegada a hora”, “é o tempo”, “o momento certo”, mas também o que o eu-lírico chama de “medida exata”.

“na balança de bernstein estava de um lado o parâmetro
(cronômetro marcando 60 segundos)
e do outro a lista do que compõe o poema” (GARCIA, 2018, p. 80).

O momento em que Bernstein dá a resposta do que realmente compõe o poema é o mesmo em que o cronômetro alcança o limite e encerra o teste do poema — mas também é o mesmo momento em que o eu-lírico finaliza o texto e seu próprio teste (ou seu próprio conjunto de testes). O teste de Bernstein e o teste de Garcia são muito diferentes, mas tem o mesmo propósito: testar os limites e os efeitos do texto. Afinal, o que faz o poema ser um poema? Qual é a medida? O tempo de performance e a lista são os elementos de *O que faz um poema ser um poema?*, são parâmetros, mas os parâmetros utilizados por Garcia não são os mesmos — apesar de se aproximarem. O eu lírico começa testando o tempo de leitura, o que poderia ser uma espécie de cronômetro, e todos os assuntos abordados (a imigração na França, os textos de Ronell, Hocquard, Bernstein, etc) seriam a lista. O teste, no entanto, é distinto. É como se cada texto literário tivesse os próprios pesos e as próprias medidas, mas o que é comum a todos eles é o experimento, o teste, a necessidade do exame. O teste é uma necessidade literária resultante das indeterminações do universo criativo. E o “timing” é essencial à sua assimilação, é o que condensa conteúdo, forma e contexto para transmitir a ideia; é o momento que faz a interpretação, o texto. Um texto sem “momento”, nesse sentido, não se concretiza, não constrói propriamente, ou melhor: não funciona.

2.2 PARQUE DAS RUÍNAS

O teste é principalmente sobre experimentação, mas também está relacionado a verificação de uma perspectiva, que por sua vez é o tema de “Parque das ruínas”, poema de abertura do livro homônimo de Garcia. A dificuldade de definições em “Parque das ruínas” está relacionada menos a causas e efeitos, resultados de experimentos, e mais a pontos de vista, como uma introdução da discussão acerca do modo de leitura, do lugar do observador, das maneiras diferentes de se ler. O poema faz diversas relações entre palavras e imagens, entendendo que não há

correspondências exatas entre uma e outra e os dois campos se afetam mutuamente durante a tentativa de interpretação. O poema é principalmente sobre olhar e ver e, como outros trabalhos da autora, utiliza referências e citações de outros autores, tornando, de certa forma, transparente as inspirações por trás do poema, ao mesmo tempo que as usa como parte integrante da obra final publicada.

Topografia das lágrimas é um trabalho fotográfico de Rose-Lynn Fisher que abre o texto de Garcia sob o verso “primeiro uma epígrafe em forma de imagem” (GARCIA, 2018, p. 11). À primeira vista, as fotografias se assemelham à topografia de uma localização geográfica indefinida vista de cima, mas os versos revelam que, na verdade, as fotos são lágrimas vistas sob microscópio. Essa abertura ilustra o tema do poema: perspectiva; imagens que parecem feitas de longe mostram, na verdade, algo que está muito perto (GARCIA, 2018, p. 13). Em cada perspectiva, as imagens sugerem um entendimento: de perto, uma fotografia aérea; de longe, uma gota de lágrima. Nesse sentido, é interessante pensar o que acontece ao enxergarmos as palavras pela mesma lente, quer dizer, poderia existir um perto e longe da leitura? Um perto e longe do texto? Um jeito de observar que à primeira vista revela uma coisa e depois outra? Por um lado, as palavras parecem sempre por se revelar, a cada interpretação passíveis de assumir um novo significado; por outro, seria difícil uma comparação, pois a mudança de entendimento interpretativo tal como acontece na observação das lágrimas do trabalho de Fisher parece acontecer mais facilmente diante de informações extratextuais do que intratextuais, ou seja, é preciso sair do texto para voltar a enxergá-lo com outros olhos.

A aproximação e o distanciamento textual também parecem mais difíceis sob uma lente física do que uma abstrata. Estar perto ou longe de um texto poderia ser paralelo a ter mais ou menos conhecimento prévio do tema tratado e isso poderia interferir na absorção dos significados. Quanto maior o nosso arquivo intelectual sobre o autor da obra ou o assunto desenvolvido, mais facilmente poderia ser nosso entendimento sobre ela e quanto menor, mais difícil, ou então o contrário, se a obra representasse uma ruptura de um padrão ou estilo característico do autor. Ou ainda mais desvios poderiam ser feitos em relação às intenções iniciais da sua circulação — o que poderia ser melhor ou pior para produtor e público, dependendo de outra série de fatores. Há sempre uma série de fatores a serem analisados e testados para se certificar sobre qualquer coisa no universo textual e o que a alteração de perspectivas poderia fazer, de certa forma, é suspender essas análises para reiniciá-las a partir de outro ponto, recomeçar tudo.

De qualquer forma, a distância abstrata da obra interfere em sua interpretação e ainda que possa se alterar a distância física entre qualquer texto e observador, nem todas as vezes essa alteração seria produtiva a depender do texto em questão. Estar mais perto ou mais longe do alcance da mão não necessariamente produz uma alteração de sentido tal qual se observa nas fotografias de lágrimas. É possível, inclusive, que o afastamento ou aproximação excessivas não produzissem nenhum tipo de interpretação: se as palavras estão muito distantes, não se pode lê-las e o mesmo acontece se estão muito próximas. Mas para algumas produções, o posicionamento diante da obra, o alcance da mão, a presença ou ausência de luz e outras alterações na percepção física interferem na interpretação.

A questão que parece ser desenvolvida com essas reflexões sobre distância é, por meio do paralelo da percepção dos textos, tratar exatamente da percepção da realidade:

*(se a gente começa a escrever anotar
e nomear o que acontece
será que consegue fazer as coisas
existirem de outro modo?)* (GARCIA, 2018, p. 23).

O existir de outro modo seria, então, a percepção acerca do existir de alguma coisa e o texto, o ato de escrever, o registro de palavras seria o suficiente para fazer aquele que escreve — ou aquele que lê? — mudar seu entendimento sobre tal coisa. O eu-lírico ainda acrescenta: “eu queria entender alguma coisa que não sabia exatamente” (GARCIA, 2018, p. 23). Chego a me perguntar se não escrevemos, anotamos pensando justamente nisto: na possibilidade de fazer as coisas existirem de outro modo, seja para provocar uma mudança, seja para lidar com o modo de encarar uma situação. A existência literária é mais elástica que a existência real, quer dizer, pode ser rearranjada com maior facilidade, mas ambas são passíveis de alteração e um meio para isso é a produção literária, de modo que a resposta para o eu-lírico pode ser “sim”. Além disso, a escrita também poderia ser para, nesse sentido, testar uma ideia, colocá-la à prova, experimentá-la, vê-la com outros olhos, no papel — ou na tela ou em qualquer suporte que se escolha.

Contudo, o eu-lírico destaca suas reflexões com outra questão: “como lidar com o próprio lugar?” (GARCIA, 2018, p. 23), que é bastante sugestiva, considerando o início do poema, com as lágrimas que se assemelham à topografia, ou seja, lágrimas que são lugares, além da primeira parte do poema, que contrapõe os museus Chácara do céu e Parque das ruínas. A partir disso, poderia se inferir outro questionamento, que seria: como lidar com as lágrimas, com os

sentimentos que as provocam? Como lidar com a diferença, com a destruição, com a ruína não só física, mas emocional, intelectual? O querer entender algo que não se sabe bem o quê é igualmente posto em paralelo à primeira parte do poema: vemos as imagens e não sabemos o que elas são, queremos entendê-las, mas não sabemos como ou por onde começar; o poema começa com uma epígrafe, mas o que ela diz? Epígrafes são geralmente citações de outros autores relativas ao conteúdo a ser lido, mas o que a imagem quer dizer? E o que acontece quando a epígrafe mistura obras de outros autores com produção autoral própria — ela deixa de ser epígrafe? E se torna o quê? Essas questões se amplificam consideravelmente durante o movimento de revelação: as fotografias não são locais vistos de cima, são lágrimas no microscópio, ou seja, no momento que tiramos uma conclusão, que achamos ter chegado a algum lugar, percebemos que, na verdade, estamos em outro.

Nesse ponto, é interessante questionar que rumos tomaria a interpretação de “Parque das ruínas” se o leitor conhecesse previamente as obras de Rose-Lynn Fisher, se não houvesse surpresa na revelação do que constitui as imagens. Qual seria o entendimento da epígrafe e quais seriam as expectativas para o restante do poema? Pois para alguém que não conhecia *Topografia das lágrimas*, a primeira imagem poderia facilmente ser interpretada como um cenário rural visto de cima, talvez algumas plantações, planícies e áreas de vegetação densa — e o que isso significaria para o poema? Seria possível imaginar uma relação entre a área rural e o “parque” do título ou a ausência de construções humanas perceptíveis com a palavra “ruínas” ou a própria interferência na paisagem natural como uma “ruína”, um arruinar da topografia; as possibilidades são muitas. Mas para quem conhece, seria a imagem *Timeless reunion (in an expanding field)* da coletânea *The Topography of Tears*. Uma tradução para o título da imagem seria “Encontro atemporal (em um campo em expansão)” e isso sugeriria diversos outros tipos de interpretação acerca do poema que ainda assim poderiam ser confirmadas ou negadas com a continuação do poema. Em qualquer caso, a mudança de perspectiva é um movimento interpretativo.

E nessa movimentação contemplativa-produtiva, o eu-lírico, diante de tantas possibilidades e do desejo de entender algo diante do ato de olhar e ver, inicia um experimento: fotografar todos os dias o mesmo lugar sob o mesmo ponto de vista e a partir das fotografias construir um diário. Não só se quer lidar com o lugar, mas vê-lo propriamente — e como fazê-lo?

“eu não sei o que preciso saber

eu não sei o que preciso” (GARCIA, 2018, p. 25)

E diante do não saber é que se inicia o experimento como uma forma de descobrir. A produção, então, de uma coleção de fotografias no mesmo horário de todos os dias seria uma espécie de produção-matéria-prima, uma produção que precede a produção de outra coisa. Pois as fotos e o diário produzido a partir delas são um recurso para entender algo que ainda não se sabe o quê e uma vez alcançado esse entendimento, outra produção derivará dele. É um processo dentro de um processo acontecendo múltiplas vezes, até infinitas vezes, se considerarmos o fazer-se a cada interpretação. O diário não é o poema “Parque das ruínas” nem partes em que ele se divide, mas está nele, compõe parte de sua base e faz parte de seu desenvolvimento. E esse experimento busca descobrir as coisas sem exatamente ver algo além, observá-las como são e entender o que seria observar algo como é, nomear cada elemento e ocasião, inspirando-se no trabalho de Georges Perec:

perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano
e para os gestos mais simples como por exemplo
acordar abrir os olhos lentamente

e *ver* (GARCIA, 2018, p. 27)

Georges Perec, a partir do neologismo *infraordinário*, fala sobre o banal, o hábito, os detalhes do cotidiano que tendem a passar despercebidos, mas que preenchem a vida como um barulho de fundo, os elementos esquecidos e ignorados diante do que parece se referir ao automatismo da vida, da rotina, mas que o eu-lírico deseja notar, olhar e *ver*. E não haveria também um automatismo, um *infraordinário* no ato de ler, no ato de interpretar? Até mesmo antes disso, no escolher da obra, no escolher do título. O tocar das lombadas nas estantes enquanto se procura um volume, o folhear sem ler um livro grosso e ouvir o farfalhar das páginas enquanto elas passam rapidamente. É como se o folhear dos livros sem prestar atenção nas palavras que o preenchem o enchesse de ar e isso fosse essencial antes de qualquer análise, como se fosse preciso dar-lhe fôlego, fazê-lo respirar. O livro respira com o toque do leitor. Mas esses detalhes nunca nos prendem a atenção, nunca são importantes, são banais demais, ordinários demais e estão entre um número infinito de outros elementos cotidianos que ignoramos. Mas o eu-lírico quer enxerga-los, vê-los.

Aliás, a distinção entre enxergar e ver parece muito produtiva no poema. Não se busca apenas a observação, mas enxergar e ver, o ver como uma consequência de e um movimento

posterior ao enxergar, como se o enxergar fosse a semente, a base, o princípio da visualização, mas não necessariamente a garantia do ver. E é interessante considerar que esse deslocamento contemplativo não visa à abstração ou reflexão derivativa, quer dizer, o que seria o “ver além”, mas o ver e ponto, entender o que a visão mostra.

E a visualização é um procedimento complexo, o eu-lírico constata, pois com o desenvolvimento do diário, fantasmas aparecem nas fotos, imagens congeladas no tempo que só podem ser vistas “por uma certa lente”, “a lente de quem está vendo” (GARCIA, 2018, p. 29). Olhar para uma fotografia de uma mulher e enxergá-la é completamente diferente de olhar a mesma fotografia tendo conhecido a mulher e sabendo que ela faleceu, vê-la ganha outros significados — e é, inclusive, a partir desse exemplo (GARCIA, 2018, p. 28) que se desenvolve o conceito do fantasma nas produções. A visualização não é tão simples quanto o verbo, não se apenas vê e a dificuldade da observação também está no objeto observado:

*“é difícil olhar as coisas diretamente
ainda mais quando estão destruídas”* (GARCIA, 2018, p. 16).

Ou seja, não só a observação é difícil por si só como a dificuldade pode se agravar a depender do que se observa. E o estado do objeto é essencial à determinação do nível de dificuldade, mas cabe a reflexão acerca do que seria a destruição e o que seriam as ruínas. As fotografias que acompanham a primeira parte do poema (depois da epígrafe) são de escombros, ruínas históricas, construções abandonadas, o que sugere uma interpretação bastante concreta do termo, isto é, um entendimento visual de ruínas: aquilo que está se deteriorando, que se percebe a ausência de partes que o compõem, sem vida. E o perceber, o notar, o enxergar e o ver das ruínas parece exatamente a questão do poema. Como ver essas imagens, ainda mais quando elas ilustram algo destruído? O que se vê?

Pensando nisso e utilizando como referência os filmes *Smoke* e *Blow up*, o eu-lírico reflete sobre a manipulação das imagens e o que seria tanto o enxergar a realidade quanto alterá-la:

ele vê as fotos e enxerga alguma coisa ali
ele amplia as fotos ele amplia tanto que perde
o todo — perde a paisagem e chega a um espectro

um borrão
um fora de foco
ele estaria alterando a realidade com o seu procedimento?
para tentar ver alguma coisa
ele precisa olhar de muito perto (GARCIA, 2018, p. 31)

Para ver alguma coisa, o personagem de *Blow up* precisa se aproximar, aumentar a imagem, exatamente como Rose-Lynn Fisher faz para enxergar a topografia das lágrimas. Mas a partir do momento em que as lágrimas são ampliadas, elas continuam sendo lágrimas? Quando o personagem do filme amplia o cenário bucólico para descobrir um crime no horizonte, a foto permanece a mesma e a cena do parque verde com o casal continua igual? O tecido da realidade parece maleável durante esses procedimentos, pois a visão, considerada como principal meio de percepção do real durante esse texto, é modificada e então não seria a realidade igualmente flexível? A chave dessas respostas reside na perspectiva. Cabe aqui perguntar: qual é o foco? As lágrimas ou a topografia? O cenário bucólico ou o crime? Ou a relação entre os dois durante a mudança de ponto de vista?

“às vezes a leitura é um jogo de escala:
é preciso se aproximar a ponto de perder o todo
mas outras vezes é preciso se afastar muito do texto” (GARCIA, 2018, p. 32).

É claro, então, que a escala é a chave da leitura, a aproximação e o afastamento, mas como saber quando é preciso aproximar e quando é preciso afastar? Aproximar-se demais das lágrimas as transformariam em topografia e distanciar-se demais de uma fotografia bucólica apagaria a cena de um crime, ou seja, há um ganho e uma perda no movimentar da perspectiva. O ver de outro modo ganha camadas nesse momento, pois ele não seria apenas ver algo diferente, mas também ao mesmo tempo deixar de ver algo. O adotar de uma perspectiva torna a outra invisível, de modo que o todo não é uma unidade plena, mas um conjunto de fragmentos quase independentes, isto é, que não precisam necessariamente dialogar uns com os outros. A cena de crime em *Blow up* não tem relação com a fotografia do parque e do casal, as duas não conversam, mas ambas fazem parte da fotografia; a observação de uma, contudo, pressupõe o ofuscar, o apagar, o enevoar da outra — não se pode ver as duas ao mesmo tempo. Portanto, a afirmação que parece se construir a partir disso é a necessidade da alternância de pontos de vista: todas as direções

precisam ser seguidas e todas as perspectivas precisam ser consideradas na tentativa de visualização do “todo”, a interpretação de qualquer coisa (texto, imagem, situação, etc.) estaria incompleta sem movimentação, sem alteração do ponto de vista.

O movimento, por sua vez, é concreto, abstrato e temporal — como se o próprio ato de se movimentar pudesse partir de diferentes perspectivas: ora física, ora intelectual, ora sentimental, ora concreta, etc. Isso se observa nas fotografias aéreas dos pilotos estadunidenses documentadas por Harun Farocki em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, como destaca o eu-lírico. Os pilotos fotografavam horizontes, fábricas e a topografia dos locais por onde passavam e em algumas imagens, há registro de campos de concentração que, no momento da fotografia, não foram notados:

na época eles não viram o que já estava nas fotos
porque não sabiam da existência dos campos e por isso
não havia nada para ver

depois quando começam a ver
as fotografias com outros olhos
algo aparece:
uma verdade que ainda não existia

aparição fantasma

neste caso
precisam de uma distância temporal
para ler (GARCIA, 2018, p. 33-34)

O que se destaca nesses versos é o fato de que “não havia nada para ver”. A falta do conhecimento da existência dos campos resultou em sua invisibilidade. Assim, o tempo proporcionou uma mudança de ponto de vista, uma revelação aos observadores e a cronologia da interpretação, nesse momento, ganha força. A sequência na construção do entendimento, a ordem e o momento parecem essenciais à reflexão acerca da obra e à atribuição de valor a determinados aspectos que a constituem. O que se percebe primeiro e o que é revelado depois somado à diferença entre as duas análises parece grande parte do que compõe a experiência interpretativa e a mensagem transmitida pelo texto. Pois a mudança de ordem desses elementos resultaria em outro impacto.

Dessa forma, o tempo se torna central nas reflexões do eu-lírico, o instante se torna um fator crítico para a apreciação da obra. O instante da leitura, no entanto, é completamente diferente

do instante de produção, de maneira que as reflexões se tornam metalinguísticas e o próprio eu-lírico se desloca temporalmente para conversar com o leitor, com a interpretação:

olho agora para esta página em que estamos
e para essas letras impressas sobre o papel:
será que aqui temos como ver
alguma coisa além deste instante? (GARCIA, 2018, p. 47).

Não é possível determinar a que papel o eu-lírico se refere e que letras impressas estão sendo observadas enquanto a produção do poema acontece, mas no momento de leitura, escritor e leitor estão na mesma página tanto figurativamente quanto literalmente. O diálogo entre os dois acontece no instante da coincidência a partir da metalinguagem: ambos estão na mesma página, lendo as mesmas letras sobre o mesmo papel. Então o que é visto nesse momento, o que se olha e se vê? E se algo é realmente visualizável nessa coincidência, nessa simultaneidade, ambos olhando para a página, para as letras impressas, é possível ver algo além? Esse encontro acontece mediante um deslocamento temporal, ou seja, o autor enxerga o texto antes da publicação enquanto o público a enxerga depois, então é difícil determinar o instante mencionado — e talvez mais ainda o que haveria além dele. Ou o contrário, poderíamos dizer com facilidade o que há além, que seria o autor e o leitor, cada um em um tempo, em um local, lendo palavras, mas o que haveria antes seria mais complexo afirmar. A indeterminação do instante mencionado se dá em excesso de instantes mais do que em ausência, o eu-lírico está no mesmo instante do leitor, mas ambos estão distantes do autor — e estabelece-se aqui três entidades, mas mesmo elas não se é possível enxergar. Então antes de questionar se é possível ver além, é interessante considerar o que exatamente se vê ali, no instante desses versos e, além disso, se o instante interpretativo poderia ser externo aos outros, se ele poderia transcendê-los.

O poema finaliza com uma aparição fantasma, uma sequência de fotos em que uma pessoa se afasta até sair de enquadramento, até não ser mais visível. A relação das imagens com os versos parece ser de legenda e ilustração, mas isso não é válido para todas as imagens em todo o texto. Algumas imagens, inclusive, parecem ter as próprias mensagens, descoladas das estrofes mais próximas, apesar de, em certa medida, conversarem com o texto. A parte 13 do poema fala brevemente sobre essas relações e as associações entre os elementos do texto: durante o tempo em que “Parque das ruínas” era apenas uma performance, ou seja, ainda não tinha uma versão escrita

oficial publicada, as imagens que o compunham somavam 240. O texto publicado, no entanto, tem apenas 33 imagens.

“[uma vez me perguntaram
se esta apresentação
não estava muito ilustrativa]” (GARCIA, 2018, p. 40).

Essa pergunta, que a autora e o eu-lírico não puderam responder, revela uma expectativa diante do texto e um valor pré-estabelecido para as imagens: não há (tanto) espaço para elas, o texto deve se sustentar sozinho. Essa expectativa e preconcepção parecem ter afetado o desenvolvimento do texto para sua versão impressa, pois ela conta com menos da metade do arquivo fotográfico original. Nesse momento, estão em evidência algumas informações que alteram a perspectiva interpretativa: o texto lido não constitui a íntegra do que já foi o poema, o texto lido é uma pós-produção, uma edição de um texto que já estava pronto e que ficou pronto novamente. Quando o eu-lírico dialoga com o leitor dizendo que há imagens que não entraram para a versão publicada, revelando essa diferença, há um questionamento cujo alvo é indeterminável: “qual a relação das imagens com o texto?”. Essa pergunta diz respeito tanto às imagens que constam no poema quanto às que foram retiradas. Haveria um vazio deixado pelas imagens? A relação com o texto é diferente entre as imagens mantidas e as invisíveis?

“Parque das ruínas” é uma produção heterogênea que combina fotografias e textos sem alta definição, tanto pela qualidade visual dos arquivos, que variam entre alta e baixa qualidade, quanto pelo que a autora define como uma fragilidade nas palavras, que se indefinem em gênero, assunto e outros aspectos ao longo dos versos. A mudança de perspectiva na observação de suas produções, portanto, parece intimamente ligada ao indefinível essencial da obra, às áreas cinzas, o que, por sua vez, seria fruto de um processo antagônico, com limites, restrições e margens por onde seguir, ou seja, um método afastado da liberdade criativa e próximo de definições condutoras, linhas diretas, regras nomeáveis, como se pode observar no foto-diário mencionado no próprio poema.

Parece importante um equilíbrio entre o processo de produção e o resultado alcançado e, nas palavras da autora, deve-se preocupar com os procedimentos e com os acontecimentos, mas ao mesmo tempo, seria complexo separar um do outro quando o acontecimento se faz a cada

execução do procedimento. É claro que aqui mistura-se o procedimento da escrita com o da leitura, mas isso é possível porque ambas são igualmente criativas, especialmente considerando o trabalho com o texto a cada declamação, as alterações a cada performance e, novamente, um indefinível, uma sobreposição em amálgama entre uma ação e outra.

Em uma entrevista para o Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP, Marília Garcia percebe uma influência para a produção de “Parque das ruínas”: um seminário de Didi-Huberman sobre Serguei Eisenstein. No seminário, Didi-Huberman lê as imagens projetando-as na tela, discursando sobre coisas que “nem sempre estavam nas imagens”, “inventando uma leitura” e uma relação. A inserção das fotografias no poema de Garcia faz um movimento semelhante de invenção de leitura, ver o que nem sempre está na imagem sob uma perspectiva abstrata de ver além e ver o instante, mas também sob uma perspectiva visual concreta, como no filme de David Perlov:

vejo ao fundo
a casa da minha infância o meu extraordinário
a janela de onde via o mundo

*[no filme a imagem está tremida
e fora de foco na memória
a imagem está tremida e fora de
foco por pouco não consigo
capturar o ponto peço ao
leitor que imagine essa janela com o
ruído de bonde ao fundo]* (GARCIA, 2018, p. 39)

Na imagem que segue esses versos, não é possível enxergar a casa ou a janela, é preciso ver além, usar a imaginação para aproximar uma foto que está muito longe, muito distante do observador. Só se sabe que a casa e a janela estão lá porque o eu-lírico diz, pois ainda que haja um círculo na imagem e uma descrição, não é possível enxergar. A interpretação funciona dessa maneira também, as palavras são gatilhos, mapas para serem percorridos, círculos na fotografia, mas o entendimento em si é construído a partir do observador, a casa só é notada mediante movimentação, ou seja, por mais que o texto esteja lá e as palavras estejam organizadas de modo a produzir uma mensagem, não é possível entender; a interpretação é feita por cima das palavras, vendo além, imaginando sobre elas.

Nesse ponto, é interessante pensar no que está além do texto, o que não é visível e como esses elementos externos — se é que poderíamos delimitar um dentro e fora da obra tão categoricamente — influenciam ou não o poema, como o seminário de Didi-Huberman, por exemplo. A menção desse seminário é especialmente produtiva considerando que a autora só percebe sua importância no desenvolvimento do poema anos depois de sua conclusão e que geralmente suas influências e inspirações são citadas diretamente em suas produções. A influência dessa experiência na produção de sua obra, portanto, foi indireta e imperceptível durante muito tempo. Diante dessa epifania, a obra se altera? Para autor ou para público? É difícil responder se a obra se altera para o público, uma vez que não necessariamente todos os leitores entraram em contato com essa entrevista, mas também é difícil dizer se a alteração da obra para o autor teria alguma relevância, considerando que o poema já foi publicado. A reflexão que se faz aqui é a respeito de informações invisíveis: as mais de 200 fotografias das performances iniciais de “Parque das ruínas” que foram retiradas da versão impressa ainda são mencionadas em uma parte do poema; não se pode vê-las, mas elas tem uma presença fantasmagórica; que presença então tem o seminário de Didi-Huberman, que ainda que não tenha sido mencionado no texto, exerceu impacto em sua produção?

As próprias referências explícitas no poema parecem ter caráter fantasma, pois apesar de estarem no poema e visivelmente serem percebidas durante a leitura, na verdade não seriam apenas manifestações do eu-lírico, que as apropriou? “A citação não vem para ilustrar uma ideia. Ela é a ideia” (VILLA-FORTE, 2019, p. 27), então essas inspirações ao mesmo tempo estão e não estão ali, porque ao mesmo tempo foram e deixaram de ser inspirações, referências. As fotografias de Rose-Lynn Fisher, as paisagens e instantâneos de Debret, as palavras de Georges Perec sobre *Infraordinário* e as do diário de David Perlov, por exemplo, quando passam a ser parte integrante essencial do poema, parecem ganhar uma etiqueta sobreposta: fotografias, paisagens, instantâneos, palavras do eu-lírico, pois é do seu discurso que elas fazem parte. O mesmo acontece em “O poema no tubo de ensaio”: o verbete da enciclopédia de Diderot que compõe quase a parte “[Testar a vista]” inteira do poema, por exemplo, assim como as citações de *Um teste de solidão*, de Emmanuel Hocquard e a performance “O que faz um poema ser um poema?”, de Charles Bernstein, cuja tradução é transcrita na íntegra no final do texto — essas obras passam a ser também do eu-lírico, que as utiliza em sua produção.

Mas palavras, no limite, nunca são nossas. São heranças que nos passam sem que tenhamos a capacidade de recusá-las. Palavras nos chegam com sentidos predeterminados. Reorganizar, recortar, colar, remontar e deslocar são ações que justamente tem intenção de quebrar o sentido predeterminado, em prol da experimentação, do testar de outros sentidos possíveis (VILLA-FORTE, 2019, p. 48)

Ou seja, na verdade, as palavras não seriam nem dos autores nem do eu-lírico nem do leitor. Palavras são palavras. As produções literárias, nesse sentido, teriam todas caráter experimental, de teste: testando sentidos, testando códigos, testando combinações, pegando palavras de diferentes lugares, diferentes produções e juntando em uma outra, em uma última, que não seria exatamente última, por se tornar também um local de onde novos recortes e reorganizações surgirão. E o caráter fantasmagórico então se manifesta: os autores estão ali ao mesmo tempo em que não estão. Seus nomes mesmo estão ali: Rose-Lynn Fisher, Debret, Georges Perec, Ricardo Piglia, Harun Farocki, David Perlov, Charles Bernstein, Avital Ronell, Max Bense, Jean Starobinski, Montaigne, Jacques Roubaud, Emmanuel Hocquard, Diderot, Hugo Friedrich, Louis Zukofski; trechos de suas obras estão ali, citações diretas e indiretas relacionadas aos seus nomes, às suas imagens, mas também há outro nome, outra imagem de autoria: Marília Garcia e outra obra: *Parque das ruínas*. Então conforme lemos os versos, como podemos saber quem está falando? Dessa forma, os nomes no texto, a noção de obra e autoria, se revelam “entidades (ilusoriamente) estáveis” (MAINGUENEAU, 2010, p. 155). Essa ilusão de estabilidade, inclusive, vem de um processo histórico no qual cada uma das entidades esteve em evidência. O lugar dos leitores, por exemplo, até recentemente, com a ampliação das discussões sobre interpretação, não era valorizado para entender os significados de uma obra, principalmente devido ao ofuscamento provocado pelo lugar do autor. Publicação, autoria e público, apesar de elementos indissociáveis no universo literário, nem sempre tiveram a mesma importância.

Roger Chartier, no capítulo “Figuras do autor” do livro *A ordem dos livros* (1998, p. 33-66) explica como, baseado nos estudos de Foucault em “O que é um autor?”, a responsabilidade penal, por exemplo, levou à normalização da publicação impressa. A necessidade de determinar a autoria e regulamentar o registro da propriedade intelectual se confirmava na medida em que os textos eram considerados social e politicamente transgressivos (CHARTIER, 1998, p. 37) e Leonardo Villa-Forte (2019, p. 66) explica que até o século XX, a distância temporal entre uma produção criativa e seu reconhecimento pelo público era muito grande, de modo que “não se podia

estar certo de que determinado material, com aspecto de novo, era um reaproveitamento de outro anterior ou de que um produto não era ‘original’ e sim uma reprodução” (VILLA-FORTE, 2019, p. 66). A consequência dessa distância foi, então, a busca pela validação da autenticidade dos conteúdos, ou seja, por uma maneira de garantir que a produção a que o público tinha acesso era de fato original e não uma derivação ou, nas palavras de Villa-Forte, um reaproveitamento. Essa confirmação de autenticidade, por sua vez, relegou a obra à condição de propriedade do autor e lhe conferiu autoridade sobre seu entendimento. A autoria se fortaleceu como um meio de limitar a multiplicidade de leituras e a autoridade do autor não só lhe trouxe poder absoluto sobre a obra, no que se diz respeito à sua explicação e assimilação, como também provocou uma cisão no objeto físico e abstrato que passou a ser o livro. Immanuel Kant em *A metafísica dos costumes* (2003, p. 134-135) explica essa cisão descrevendo o livro como um objeto adquirido que pertence ao indivíduo que o manipula e, simultaneamente, uma manifestação de um discurso cujo público é determinável e cuja circulação só pode ser feita mediante a autorização do autor, quem tem posse do discurso.

Contudo, ainda que o Direito, como explica Chartier (1998) e Kant (2003), tenha estabelecido normas para a definição de autoria e propriedade autoral, Frederico Coelho e Mauro Gaspar, em seu *Manifesto sampler*, afirmam que “a verdadeira história da literatura é uma história de ladrões”, ao que Villa-Forte (2019, p. 36) complementa dizendo que “desde sempre, os escritores citam outros escritores em suas obras, roubam frases e versos ou criam outras formas de diálogo e geram intertextualidades”. Isso quer dizer que, mesmo com o registro, as obras literárias não necessariamente têm suas autorias determináveis. Leonardo Villa-Forte (2019, p. 24) ainda faz uma comparação entre o *sample* na música e a citação na literatura, de maneira que as músicas podem ser constituídas de *samples* da mesma maneira que as obras literárias são constituídas de fragmentos de outras obras. Esses fragmentos por vezes aparecem no formato de citação tradicional, com referências explícitas, entre aspas ou por meio de paráfrases, e por vezes apareceriam nas entrelinhas e, na verdade, seriam identificados com o que a análise textual chamaria de influência de escrita, ou seja, manifestações implícitas ou recursos comparáveis aos de outros autores. Assim, Villa-Forte diz que “a literatura sempre se serviu de ‘pedaços’ diretos de outros textos ou da própria realidade para além dos livros, por assim dizer, para se constituir” (2019, p. 41). Nesse sentido, as leituras é que constituem novos textos, ou pedaços de novos textos.

Nas artes, fala-se em bricolagem (termo usado para a literatura, emprestado das artes) como resultado da montagem de fragmentos, que podem ser referenciados, feito uma citação, ou não. Uma das características mais importantes desse tipo de obra [...] é que ela conjuga em si tanto a recepção quando a produção, pois cria-se explicitamente a partir do que se leu. Monta-se a partir do que se recortou. No caso de uma bricolagem — podemos dizer também *mash-up* literário —, leitor e autor se reúnem numa figura só, dando origem ao autor-montador, deslocador, manipulador, autor-curador. Esse autor que produz um objeto de escrita, mas um objeto cujo conteúdo não foi escrito originalmente por ele. Estranha figura: um escritor que não escreve (VILLA-FORTE, 2019, p. 27).

As citações, portanto, vão além de excertos, pois as frações interpretativas que incluem as colagens são essenciais à interpretação do poema completo, isto é, a interpretação da performance de Charles Bernstein, por exemplo, é essencial à interpretação de “O poema no tubo de ensaio”, mas não como resgate de informação ou exemplificação e sim como experiência. “O que faz um poema ser um poema?” não é uma citação, porque não é apenas *citada*, ela compõe a experiência interpretativa de “O poema no tubo de ensaio” e o mesmo vale para os artistas mencionados em “Parque das ruínas”: os trechos em que aparecem não são apontamentos para elementos externos, mas elementos internos do processo de desenvolvimento do poema. “A literatura, aqui, ganha ares de prática artística, questionando por dentro — não só pelo conteúdo do texto, mas pelo modo de produção e pela sua materialidade — o que é próprio da literatura” (VILLA-FORTE, 2019, p. 47), ou seja, a prática artística, que seria o processo de curadoria dos textos lidos, a organização e a montagem das ideias advindas de múltiplas obras com as quais o autor entrou em contato é que determinariam o que é a produção textual.

Sendo assim, estabelece-se “uma relação com a leitura baseada na serventia” (VILLA-FORTE, 2019, p. 30). As obras e autores citados por Marília Garcia em “O poema no tubo de ensaio” e “Parque das ruínas” servem ao seu texto, acrescentam conteúdo e, por essa razão, ocupam espaço, constituem os versos, são a ideia; o texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil focos da cultura” (BARTHES, 2012, p. 62), “cada texto guarda outros textos dentro de si” (VILLA-FORTE, 2019, p. 130). A originalidade não está no emprego de uma palavra ou outra e nem em uma determinada sequência de palavras, mas no processo de montagem, no experimento: de que maneira se escolhe utilizar-se dessas palavras, desses potenciais sentidos? Como se constrói o texto? “Não produzimos material original: produzimos percursos originais

entre os signos existentes” (VILLA-FORTE, 2019, p. 79). Se escrita não é uma operação de registro, mas um ato performático, a própria performance é que define a obra; quando Garcia declama seus poemas, quando os lê em voz alta, quando grava vídeos lendo e fazendo montagens, acrescentando imagens, é a performance que determina: isso é o poema, isso é o poema *agora* e “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2012, p. 61). Logo, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’; a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem” (BARTHES, 2012, p. 60). O afastamento da relação de causa-consequência entre quem produz o material e o próprio material e fixa a mutabilidade de seu conteúdo. Além disso,

podemos dizer que o ato de deslocar um trecho de um todo para um outro contexto é uma ação que “mata o pai do discurso”. Ao retirar um fragmento de seu contexto inicial e trazê-lo para um novo espaço, afastando do inteiro onde ele se inseria, [...] confere um novo destino àquele enunciado, separando-o do contexto onde a voz o enunciou “legitimamente” (VILLA-FORTE, 2019, p. 30).

Pois, de maneira simplista, poderíamos dizer que toda obra é composta a partir de dois aspectos: forma e conteúdo: “o conteúdo, isolado de seus meios, suportes e intenção, não faz uma obra de arte” (VILLA-FORTE, 2019, p. 181). Isso quer dizer que a ideia que as palavras carregam, bem como o meio que as sustenta são igualmente importantes e partes da experiência interpretativa que determina a essência de uma produção. Uma pintura sobre uma tela de tecido e uma pintura sobre um muro tem implicações diferentes e carregam sentidos individuais, ainda que possam reproduzir a mesma figura e, por essa razão, aparentem ter o mesmo conteúdo. Do mesmo modo, uma partitura e um espetáculo musical, ainda que tenham as mesmas notas, melodias, pausas e demais elementos, são diferentes. Há na escolha da forma do texto algo que acrescenta ao seu conteúdo. As performances de Marília Garcia, por exemplo, não são completamente transcritas em seus livros, ou seja, configuram-se como obras derivadas uma da outra, mas distintas entre si; a mudança de meio pediu uma mudança na própria estrutura do texto, no modo como se apresentava, na quantidade de imagens que acompanhariam os versos, na distribuição do texto na página. O tempo de assimilação do texto também se altera diante da mudança de plataforma e, junto com ele, o processo de interpretação: uma performance ao vivo tem uma duração determinada, estímulos

contínuos, contexto, local, enquanto a leitura de um livro impresso pode ser feita em uma variedade de ambientes, pode ser repetida por um número indeterminável de vezes com pausas intermitentes, distrações, e outros aspectos que interferem na experiência. “Não podemos isolar o conteúdo, é preciso levar em consideração o suporte de cada um e as intenções” (VILLA-FORTE, 2019, p. 181) e, dessa maneira, estabelece-se a uma materialidade característica do texto na qual “a mudança de suporte em si já configura mudança de sentido” (VILLA-FORTE, 2019, p. 51).

Assim, a criação do texto consiste em um processo de montagem e transposição, testes de sentido em outros contextos, “uma leitura em modo de circulação em exposições: uma série de trajetos possíveis sendo o próprio trajeto do visitante um componente na produção desse ou daquele sentido” (VILLA-FORTE, 2019, p. 166). Desse modo, a ideia que motiva o texto e seu desenvolvimento é resultado de uma observação em modo de “circulação em exposições”, ou seja, analisamos o que nos é exposto, cada texto, cada experiência literária e não literária, cada situação, cada palavra e cada sensação, assimilando cada aspecto de cada uma, absorvendo aquilo que nos rende maior impacto, afastando aquilo que não nos chamou atenção, divagando e, seguindo uma ordem, uma sequência de percepções, de associações, produzimos, a partir dela, o texto. Escrevemos com as nossas palavras e com as palavras de outros.

A fertilização cruzada entre instalação e literatura se materializa na estruturação de um texto composto de fragmentos diversos que se incorporam ao espaço do livro enquanto materialidades heterogêneas. Como se o texto fosse ele também uma instalação, e a sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita, ela mesma convertida num cenário em que é possível conviverem os latidos de um cão abandonado, as vicissitudes de uma mãe solteira, as penúrias de um favelado, e a pressa alienada de um profissional ou cardápios de um restaurante efetivamente recolhidos na cidade e copiados no texto. (GARRAMUÑO, 2014, p. 20).

Inclusive, Villa-Forte faz esse paralelo com exposições para enfatizar o papel da leitura na experiência literária, citando Duchamp (2019, p. 111 *apud* VILLA-FORTE, 2019, p. 59): “é o espectador que faz os museus, que estabelece os princípios do museu”, ou seja, é a experiência com a obra que determinará seu status, seu valor e seu espaço no mundo das exposições, “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 2012, p. 64).

Na aposta do entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saúde de especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que transborda os muros e barreiras de contenção (GARRAMUÑO, 2014, p. 15).

Portanto, o trabalho artístico parece ser um trabalho colaborativo mais ou menos fantasma a depender do uso da linguagem. Quando mais de um artista se propõe a produzir uma mesma obra, ou quando se estabelece uma relação interativa entre arte e público, por exemplo, o fator fantasma é pequeno, pois as entidades e sujeitos envolvidos com a obra estão ativamente e conscientemente contribuindo para seu desenvolvimento, enquanto quando são utilizadas citações, fazendo múltiplos autores coexistirem em apenas um texto, gerando intertextualidades, fazendo experimentos com a letra do texto, o fator fantasmagórico é maior, os artistas e o público não necessariamente estão cientes de seu envolvimento com a construção do texto. Por esse ângulo, é possível imaginar que todas as produções textuais e artísticas tenham atreladas a si um aspecto fantasmagórico, uma forma que as influencia, uma entidade que empresta suas palavras, parecido com o que os gregos antigamente chamariam de musas, mas sob uma ótica menos mística: uma experiência que interfere na formação da ideia, mas que não necessariamente possa ser determinada. Pois “não há leitura que não ressignifique o texto lido” (VILLA-FORTE, 2019, p. 36) e, dessa maneira, acumula-se sentidos e ideias próprios, derivados das obras das quais nos aproximamos e de outras fontes de percepção, convergentes ou divergentes da ideia de quem criou o texto, de quem o escreveu. A escrita reúne leituras e as transforma num corpo (CARNEIRO, 2001, p. 48 *apud* VILLA-FORTE, 2019, p. 57) e, desse modo, o meio de produção é “um espaço que já começa como parte de um ambiente textual anterior, ou seja, um espaço que se insere em sequência, em uma rede, e não tem uma origem” (VILLA-FORTE, 2019, p. 30). O texto surge antes da sua própria escrita, começa a se constituir antes de ter constituição concreta, “Flávio Carneiro chama de “escrita assimiladora”. [...] Quando digo “eu assimilei isso”, quero dizer que algo que não estava comigo, agora está comigo” (VILLA-FORTE, 2019, p. 57), isto é, se assimila e se absorve aquilo ao que nos é exposto e o resultado desse processo são as ideias que farão a composição da obra.

Poderíamos descrever esses eventos de assimilação e “leitura em modo de exposição” como um aspecto colaborativo da produção literária, além de um elemento base, fundamentalmente importante para a retroalimentação do universo, do arquivo literário. Pois “a leitura é condutora do

desejo de escrever” (BARTHES, 2012, p. 39) e diante desse cenário de interferências textuais, escritores se tornam leitores e leitores se tornam escritores o tempo todo. O autor, nesse cenário

não é alguém isolado da sua cultura, ao contrário, é uma espécie de co-criador, alimentador e ao mesmo tempo consumidor da própria cultura e de outras. Um antropófago, que transita em percursos completamente móveis para realizar a tarefa de identificação, seleção, edição, escolha do que fará parte da sua experimentação estética. Metaforicamente, ele é um filtro e comporta-se como membrana de tradução intersemiótica, como película que envolve sistemas e traduz informações (LOURENÇO, 2006, p. 78).

O conceito “*prosumer*”, de Alvin Toffler, explicado por Sheila Liming (2010, p. 123) em relação à produção de zines, sustenta essa ideia, unindo o consumo e a produção em um indivíduo, que consome enquanto produz e escreve enquanto lê, isto é, o que poderíamos chamar dos dois lados da produção artística — aqui entendidos como um só. É claro que uma mesma pessoa pode ser tanto escritora quanto leitora, mas a questão que parece mais interessante no conceito de *prosumer*, associado ao ciclo de retroalimentação da literatura e à própria produção literária é a ocupação dessas posições simultaneamente. Por ser um termo que funde as duas entidades mais relevantes no universo literário, abordando também o aspecto de circulação de obras, considerando ainda as sobreposições de processos ao longo da experiência textual, *prosumer* parece mais adequado para descrever, categorizar ou nomear os sujeitos que atuam no cenário da literatura.

Desse modo, “‘a autoria configura-se, então, como um processo sintetizador’, [...] o autor não se constitui somente pelo que escreve, mas também pelo que lê” (AZEVEDO, 2017, p. 160 *apud* VILLA-FORTE, 2019, p. 96) e “não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original: o seu único poder é o de misturar escritas” (VILLA-FORTE, 2019, p. 95). “A pergunta não é mais: ‘o que fazer de novidade?’, e sim: ‘o que fazer com isso?’” (BOURRIAUD, 2009, p. 13 *apud* VILLA-FORTE, 2019, p. 68), sendo “isso” todo o material passível de transfiguração em texto, em produção literária: os estímulos, as percepções, os textos lidos e não lidos, as opiniões, as expectativas, as situações sociais, o contexto. Logo, as produções de Garcia poderiam ser descritas como resultado de um processo sintetizador tanto explícito (quando cita artistas e obras anteriores) quanto implícito (quando percebe a relação da sua produção com o seminário de Didi-Huberman).

3. A CONCLUSÃO DA EXPERIÊNCIA

A literatura parece essencialmente um grande campo de perguntas com respostas acumuladas que o tempo vai desgastando, mas que jamais se esgota — nem as perguntas, nem as respostas. A produção de textos, baseada nas percepções de mundo, análises literárias, concentrar de experiências poderia ser descrita como uma resposta a todos esses estímulos, por exemplo, ou uma resposta a si mesmo diante desses estímulos, bem como uma pergunta a todos eles, uma pergunta em formato de sugestão, de crítica, de proposta, ou uma pergunta em formato de possibilidade. Da mesma maneira, a apreciação de textos poderia ser descrita como uma resposta a quem o produziu ou uma resposta à linguagem, uma resposta a si mesmo diante de perguntas pré-elaboradas, ou então uma pergunta, ou múltiplas perguntas em formato de ideias, impulsos fornecidos pelo texto. Nesse sentido, também poderíamos imaginar que, se há perguntas e respostas, há algum tipo de troca, um intercâmbio entre texto e significado, entre entidades, entre indivíduos, entre percepções, entre ideias — e talvez nesse meio se encontre fundamentalmente a experiência literária.

Quando Marília Garcia, por exemplo, escreve em seus versos “*com quem estou falando aqui hoje?*” (2016, p. 11) na primeira estrofe de “Blind light”, com quem ela está falando? Ou com quem nós estamos falando quando lemos o poema? Ou quando Garcia declama o poema? O diálogo seria com o eu-lírico, com a autora? Com a linguagem que compõe o poema? Com as palavras? Quem está fazendo a pergunta e quem pode respondê-la? Há, nessas perguntas, a evidência de uma relação entre leitura, escrita e performance, algo que desloca de uma para outra, algo que é transmitido para quem acessa o texto. Para cada uma dessas perguntas e respostas haveria uma explicação e uma consequência diante do entendimento do texto — e nenhuma anularia a outra — e é essa interrelação que parece interessante. Diante disso, se construiria a experiência com o poema, com a leitura: única e jamais recorrente, uma troca momentânea, instantânea que se concretiza quando acontece apenas para evaporar logo depois, deixando para trás o processo para uma nova se realizar em seu lugar.

Há, de certa forma, uma indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real (GARRAMUÑO, 2014, p. 21), pois, tudo na literatura parece ser acompanhado de uma adversativa ou minimamente uma possibilidade adversativa. Porque além de perguntas e respostas, a literatura também parece composta principalmente por possibilidades — como qualquer outra experiência

real. Talvez porque haja relacionado à literatura um aspecto individual e subjetivo, talvez porque haja relacionado à literatura um aspecto temporal. Seu aspecto temporal, inclusive, é interessante, porque pressupõe uma âncora ao real diferente dos outros, atribui uma importância à sequência de percepções e estímulos do texto, destaca um ângulo efêmero ao mesmo tempo que afirma um eterno presente, elege um imediatismo, um instante e o relaciona com a interação com a literatura, com o texto, com a obra. Por alguma razão, essa parece a maneira mais verossímilante de viver a experiência literária.

Porque as análises na literatura tendem a ser feitas diante de uma perspectiva macro, acumulando todas as informações e fatores que contribuem para a investigação do texto e seus potenciais sentidos e descrevendo o contato com ele de forma homogênea, abordando o final ao mesmo tempo que menciona o início, expondo sua abertura e seu encerramento como se ambos se realizassem simultaneamente durante a interpretação. Mas o tempo é o que faz a experiência literária dinâmica, intensa: “o livro vai se abolindo pouco a pouco, e é nesse desgaste impaciente, arrebatado, que reside o gozo; trata-se, principalmente, do prazer metonímico de toda a narração” (BARTHES, 2012, p. 38-39). A impaciência, o tempo parecem ser fundamentais para descrever a relação com o texto e por essa razão o eu-lírico em “O poema no tubo de ensaio” começa com “1, 2, 3 testando]” (GARCIA, 2018, p. 59), testa a paciência, o tempo de leitura — porque esses aspectos podem mudar completamente a perspectiva sobre a qual se percebe o texto. “O prazer da linguagem jamais foi seriamente estimado” (BARTHES, 2012, p. 11) e talvez seja por aqui que a pesquisa devesse continuar: entendendo a experiência, o prazer da linguagem.

É tudo uma questão de perspectiva. A interpretação, a leitura não só de textos, mas do mundo, é regida pela perspectiva e perspectivas mudam o tempo todo, assim como expectativas, dois aspectos que interferem grandiosamente na experiência, no prazer e, conseqüentemente, no processo interpretativo, na circulação de obras, no funcionamento de todo o universo literário, editorial, crítico, teórico, cultural. E é essa alternância possivelmente grande parte da experiência literária. As definições, funções, caracterizações de literatura mudam frequentemente, pois a literatura é temporal, se apoia na história para se explicar porque valoriza seu aspecto processual, sequencial, histórico, é indissociável da experiência, do prazer, que são por definição variáveis. E assim, entende-se, finalmente, a necessidade de testar e experimentar diante de tantas possibilidades, além de reconhece-las como igualmente válidas, ainda que em paradoxo afirmativo, cada uma produzindo o próprio sentido em “variedade de significados e sentidos que uma coisa

pode adquirir dependendo da interpretação, do ponto de vista da pessoa” (VILLA-FORTE, 2019, p. 181). O próprio texto, o ato criativo, produtivo, é experimental. A explicação por trás da multiplicidade de significados de textos e percepções da literatura está em seu próprio funcionamento: flexível. E talvez aí também esteja o segredo do prazer da linguagem.

A mistura de gêneros, referências, fragmentos, propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia, disse Florencia Garramuño, (2014, p. 17-18), ou seja, misturas de gêneros interferem no modo comum de organização do sensível, nos colocam diante do incomum, nos causam estranhamento e motivam reflexões, basicamente mudam a expectativa que se tem com a obra e, por essa razão, a experiência e o prazer. “É sempre possível reinscrever num espaço literário qualquer enunciado [...] Há, portanto, um funcionamento e uma intencionalidade literários, uma experiência, em vez de uma essência, da literatura” (DERRIDA, 2014, p. 65).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** — Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Campinas: Pontes Editores, 1988.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Tradução de Claudia Beliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. 2. ed. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

COMPAGNON, Anoine. **Literatura para quê?** Tradução de Aura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009

COELHO, Frederico. GASPAR, Mauro. Manifesto sampler. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF>. Acesso em 13 de maio de 2020.

DEAN, Gabrielle. Every man his own publisher: extra-illustration and the dream of the universal library. **Textual Cultures**, vol. 8, n. 1, p. 57-71, 2013.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GARCIA, Marília. **Parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

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

GORZ, André. **Carta a D.**: história de um amor. Tradução de Celso Azzan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da Usp (entrevista). Conversa com Marília Garcia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EkHAs1QO840&ab_channel=Est%C3%A9ticaeCr%C3%A9ticaeArteUSP>. Acesso em 13 de outubro de 2020.

KANT, Immanuel. **A metafísica dos costumes**. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2003.

LIMING, Sheila. Of anarchy and amateurism: zine publication and print dissent. **The Journal of the Midwest Modern Language Association**, vol. 43, n. 2, p. 121-145, 2010.

LOURENÇO, Denise. **Fanzine**: procedimentos construtivos em mídia táctica impressa. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em análise do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. **ALEA: Estudos Neolatinos**, vol. 15, n.2, p. 414-422, 2013.

Parque das ruínas (versão ao vivo “tem país na paisagem?”) (vídeo). Performance de Marília Garcia na Casa de Rui Barbosa durante a série Cultura Brasileira Hoje: Diálogos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qEQfXg4b9Ko&ab_channel=mar%C3%ADiagarcia>. Acesso em 13 de outubro de 2020.

Polo Literário UFRJ (vídeo). DEPOIMENTO: Marília Garcia. Disponível em <<https://vimeo.com/196598853>>. Acesso em 20 de outubro de 2020.

SNO, Márcio. **O universo paralelo dos zines**. São Paulo: TimoZine, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2009.

60-second lecture, University of Pennsylvania. What makes a poem a poem. Charles Bernstein (vídeo) Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=auhINfzRcyY&ab_channel=PennSound>. Acesso em 9 de novembro de 2020.

ANEXOS

A — ENTREVISTA POR E-MAIL COM FABIO MARIANO CRUZ PEREIRA

Paula Cruciol e Souza, pesquisadora: P

Fabio Mariano Cruz Pereira, entrevistado: F

Paula Cruciol e Souza: O que você considera literatura? Qual a definição de literatura, que livros são considerados literatura?

Fabio Mariano Cruz Pereira: Confesso não saber responder. Mas vou tentar. Vale lembrar que minha formação não é literária, estudei design gráfico, o que pode explicar uma interpretação míope em relação ao que dizem os teóricos da literatura. Lembrei de uma entrevista que li do Saramago. Perguntaram a ele "Para quê serve a literatura?" no que ele respondeu, em bom português: "P'ra nada, ora poiss!" E completou: "E ainda bem que ao menos alguma coisa neste mundo não tem serventia prática!". Lembrei também de uma entrevista que vi com o Marcelino Freire, quando perguntaram a ele: "Por que você escreve?", no que ele respondeu: "Eu escrevo pra me vingar". As duas respostas têm relação com o que eu entendo por literatura.

Parece que a literatura tem dois lados: um objetivo (fazer, errar, experimentar), outro subjetivo (pensar, refletir, desobedecer). Mas não sei se faz sentido essa distinção, porque entendo que fazer e pensar são a mesma coisa. Então, pra mim, a literatura, é, antes, uma necessidade humana atendida de modo original. Mas, ao mesmo tempo, é uma necessidade inútil. Falo da necessidade no sentido de impulso criativo. E o impulso criativo é uma necessidade humana. Todos somos criativos, todos fazemos literatura, portanto. Mas é também inútil no sentido da subversão, da desobediência, de contradizer as expectativas impostas por sua cultura. Na visão de algumas sociedades, como a nossa (capitalista, industrial, preconceituosa...), desobedecer é praticamente uma ofensa. Mas, convenhamos, a originalidade tem muito a ver com a desobediência. Então, acho que a literatura se situa num espaço entre a razão e a não razão. E esses dois lados não precisam estar equilibrados: às vezes tende pra um, outras vezes pra outro. Eu mesmo gosto de escrever quando estou com muito sono, prestes a dormir, ou logo após o acordar. Parece que sou mais criativo nesses momentos, escrevo coisas sem muito sentido e depois, num momento de

maior lucidez, organizo o que foi rascunhado, vou separando o que considero original e o que não considero original. Talvez esta curadoria seja o momento em que a definição de literatura me pareça mais claro. Sobre quais livros devem ser considerados literatura, eu também não sei lhe dizer precisamente. É como conceituar a arte. O que é arte, afinal? Na prática, arte é tudo aquilo que você faz e diz ser arte. Ou seja, é o autor quem diz se o que ele fez (ou faz) é ou não arte, doa a quem doer. Em princípio, considero que toda idéia expressada de modo original, seja manuscrita, impressa, pintada, cantada..., é em alguma medida arte. Não vejo diferença entre o que um pintor faz num quadro e o que um escritor faz num caderno de anotações. Ambos estão expressando idéias de modo original. É claro que a literatura tem um aspecto mais 'literal', pois tem a ver com a convenção da escrita, diferente da pintura que segue regras de interpretação menos convencionais. Mas ambas as atitudes estão atendendo a uma necessidade similar. É claro que há aquela idéia da literatura feita para um público específico, mais dirigida, a chamada literatura comercial. Mas o que um escritor faz em seu diário íntimo, na esperança que ninguém jamais leia, não pode ser considerado menos literatura do que aquilo que ele selecionou para publicar. Pois tudo fez parte do processo de escrita dele. Uma vez assisti a uma palestra do Mia Couto em que ele contava sobre um garoto que, ao ver uma cobra, gritou: "Olha! um bicho que só tem pescoço!". Um comentário bastante literário, a meu ver, pois resolve uma necessidade de expressar espanto, atendida de modo muito original.

P: Por que você escolheu o veículo que escolheu, a forma que escolheu, o tipo de texto que escolheu, se é que eu posso falar em escolha propriamente, para produzir literatura? Como a sua definição de literatura se encaixa na sua produção? E como a sua produção se encaixa em literatura?

F: Assim como você, também não tenho certeza se dá pra falar em 'escolhas'. Parece que é algo mais natural que isso. Tenho a sensação de que quando o primeiro hominídeo caminhou sobre o mundo, já havia ali literatura, ainda que os textos estivessem apenas na mente do hominídeo ou em alguma expressão balbuciada ou cantada. E isto tem que ver com o lado subjetivo sobre o qual falava, o aspecto inútil. É claro que, ao fim e ao cabo, a literatura feita hoje, tal qual a conhecemos, envolve escolhas. Neste sentido, penso que uma escolha importante é a concepção gráfica. Li uma vez um artigo que analisava o Guimarães Rosa não apenas como escritor de livros, mas como criador de livros, pois ele pensava a materialidade da sua literatura. Dar forma ao que se tenta expressar literariamente é um desafio importante a meu ver. É claro que este meu

comentário pode revelar um olhar bastante enviesado, uma vez que, sendo designer, não me escapa atentar para a materialidade dos livros. Mas tenho comigo que todo mundo que escreve em algum momento pensa como seria o seu próprio texto configurado num veículo material que é o objeto livro. Qual tamanho teria este livro, como seria o peso, o conforto de carregá-lo para qualquer lugar, o cheiro das páginas, a forma das letras... Bom, não sei, pode ser doidice de designer... Eu decidi por alguns formatos olhando para aspectos econômicos. Pesquiso papéis interessantes e baratos. Decido os tamanhos das páginas baseado no tipo de impressão; uma impressora com boca maior caberia um papel maior. O tamanho do texto também me parece decisivo para a quantidade de páginas (que envolve custos). Então, se o texto é maiorzinho, tento pensar uma entrelinha mais fechada, margens menos generosas, para não ficar muito caro... Um outro ponto importante é que eu tento, na medida do possível, datilografar os textos, pois além de ter me acostumado muito cedo à máquina de escrever (quando menino, herdei uma Royal antiga do meu avô), acho que ela me força a um ritmo mais lento, diferente do computador, um ritmo que não me agride tanto e me dá tempo para refletir mais sobre o texto. Como são projetos muito pessoais e eu não dependo deles para pagar meus boletos, posso me dar ao luxo de manter um tempo bastante ampliado, tentando fazer tudo sem muita pressa. Aliás, são as circunstâncias que determinam a velocidade, há dias em que preciso escrever loucamente e termino fazendo isso de modo rápido, mas há dias em que só preciso parar um pouco e tomar um chá enquanto penso no parágrafo do dia anterior. Não percebo (ou me forço a não perceber) uma tipologia de textos. Para mim, são sempre textos. Os textos que escrevo, por exemplo, são geralmente chamados contos, acho que é devido ao tamanho e à narrativa curta, que aos poucos se encaminha a um evento ápice. Mas não sei se concordo muito com isso. Texto é texto. Uns maiores, outros menores. Não vejo muita diferença quando leio um romance do Graciliano Ramos e um diário da Carolina de Jesus; uma página de jornal e uma carta enviada por meu irmão; um poema riscado em um muro da av. São João e um tratado de filosofia marxista. Não sei bem se minha produção se encaixa em literatura. Acho que sim. Por ser algo original, intuitivo, dedicado, e que me ajuda a expressar o que sinto em algum momento.

B — ENTREVISTA POR E-MAIL COM CAROLINA ROLIM

Paula Cruciol e Souza, pesquisadora: P

Carolina Rolim, entrevistada: C

Paula Cruciol e Souza: O que você considera literatura? Qual a definição de literatura, que livros são considerados literatura?

Carolina Rolim: Considero literatura a arte de utilizar a escrita para transpor a palavra e criar um campo de compreensão imagético. Sem me ater a nenhum gênero literário específico, entendo literatura como uma aliada da oralidade, porém em seu papel, ela permite que o leitor mergulhe em um universo a seu tempo. Debruçar-se sobre uma obra literária é se apropriar dela. E por obra literária entendo todo texto (conjunto de palavras) em formato de prosa, poesia, ficção, documental... Me sinto pouco à vontade para sugerir uma definição de literatura, e peço licença para me apoiar em Jorge Luis Borges e seu conto "O Livro de Areia"

(<http://varaldeleitura.blogspot.com/2013/07/conto-o-livro-de-areia-de-jorge-luis.html>). A característica infinita e sem repetição é um resumo da minha visão acerca dela: palavras que compõem mundos e tais mundos se tornam peculiares a cada leitor que a acessa. Um livro é sempre um tesouro que, após encontrarmos (e nos perdermos em sua narrativa), somos devorados pela vontade de espalhar suas palavras (e ideias) aos ventos. Por ser formada em jornalismo, tive meu primeiro contato com alguns textos do gênero "jornalismo literário", com os quais me identifiquei profundamente, sobretudo as publicações da revista Realidade. Adálio Dantas me fisgou quando numa prova da matéria, tive que analisar a reportagem "Povo Caranguejo". (Sobre jornalismo literário, nesse link há um trabalho interessante:

<file:///Users/veronicamourarolim/Downloads/52396-Texto%20do%20artigo-65487-1-10-20130321.pdf>) Também me identifico à forma como Sonia Hirsch se apropria da literatura para abordar questões de saúde (por ex. "Deixa Sair") e Michel Odent para abordar a transformação da sociedade agrícola em industrial e a relação disso com os partos hospitalares ("O camponês e a parteira). Seriam essas essencialmente "literaturas médicas"? Tenho me deparado frequentemente com esse termo. Para concluir meu pensamento (desordenado!), deixo uma frase retirado do livro "Água-viva", de Clarice Lispector: "Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entre-linha – morde a isca,

alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorpora-a. O que salva então é escrever distraidamente”. Além da minha necessidade de citar "Grande Sertão: Veredas", de Guimarães Rosa, e "O Estrangeiro", de Albert Camus, como pontes para os meus sonhos. Já perdi as contas de quantas vezes reli esses dois clássicos, ou o que me sinto confiante em dizer: literatura na veia!

P: Por que você escolheu o veículo que escolheu, a forma que escolheu, o tipo de texto que escolheu, se é que eu posso falar em escolha propriamente, para produzir literatura? Como a sua definição de literatura se encaixa na sua produção? E como a sua produção se encaixa em literatura?

C: Acho que existem duas linhas de produção dentro do meu trabalho autoral, a escrita e a imagem. A publicação. Vou te escrever, especificamente, compilou as duas. Comecei pensando que queria publicar tantas imagens que estavam presas dentro de um HD e também dentro da minha memória. Comecei me relacionando com diferentes conjuntos de imagens que fui produzindo quando morei na Bahia, depois durante as idas e vindas pra lá e pra cá (SP) no meio da minha separação. E eu anotava muitas coisas em papéis, cadernos. Quando comecei a criar uma narrativa com as fotos, os textos se encaixavam. Não eram exatamente legendas, mas se relacionavam. Quis fazer um livro, e falo sobre isso no texto que abre a publicação, porque só um livro poderia dar conta da quantidade de coisas que eu queria abordar, unir. Mas também eu não queria um livro encadernado, com começo meio e fim, com rótulos específicos de livro. Queria que ele funcionasse como uma caixa de lembranças, como uma página destacada de uma revista, como um oráculo, como uma frase que se cola na nossa mente e que precisamos carregá-la por perto. Então ele não tem costura. Quando fiz o boneco do livro, coleí todos os escritos e fotos e fui montado, coloquei tudo na parede e criei uma ordem. Editei, joguei muita coisa fora. O que sobrou, fez-se narrativa. É uma travessia. Bom, e é independente porque -- eu até procurei uma editora pra publicar -- foi o que a negativa me proporcionou. Nunca tinha publicado nada, dificilmente alguém iria apostar, então resolvi valorizar meu processo e materializar o livro, com uma grana que juntei de outros tramos que faço, com foto e vídeo. Só assim eu pude respeitar o meu processo criativo, as minhas escolhas e a minha atitude. E é tão bom partilhar isso nas feiras, nas livrarias independentes. E, no fundo, eu acho que faço isso porque tem muita gente fazendo coisas incríveis e usar esse caminho das publicações independentes faz a gente pensar que são

diversas possibilidades, infinitas, cada pessoa que produz está pensando em compartilhar ideias, acessibilizar, trocar, expor, apresentar pro público. Acho que tem isso também! Quando a gente faz algo de forma independente significa que a gente vai precisar se relacionar. E isso é tão fundamental pra arte. Eu preciso falar com a gráfica, preciso escrever, transcrever, editar, pensar num lançamento, fazer oficinas, falar sobre o processo, são muitas relações... muitas... e isso vai formando a gente, vai trazendo experiência, conhecimento. Porque o processo de criar, escrever, essa poética artística é muito solitária. Pra que ela aconteça, precisa tecer. E é quando ela vira algo de fato, ela precisa ter resposta de outros. Então acho que faço o que faço e como faço por isso, pela solidão alucinante e pela entrega às relações. Não sei se respondi exatamente o que precisava responder... A outra pergunta é: como isso tudo se encaixa na sua definição de literatura? E mais, por que a sua forma de produzir literatura é a que melhor funciona pra você? Eu me formo nas minhas travessias e a minha escrita vem muito disso. Vem também do registro, da observação. Vou te escrever tem textos que escrevi entre trajetos, em estradas, avião; escrevia no metrô... Ao mesmo tempo que escrevia com imagens, fazendo vários registros. Se eu pensar bem, a minha escrita deriva disso, das anotações, das impressões, nem sempre acomodadas dentro de um tempo determinado e disciplinado, então ela funciona pra mim porque eu posso acessá-la quando ela se apresenta. Eu to sempre com caderno, papel, caneta, lápis, sempre relendo o que escrevi em outros momentos. Comecei a transcrever meu bloco de notas do celular e dá um outro livro, hahahahahahaha. Sei lá, me ocorreu uma expressão: escrita de transição! Eu sinto isso, sinto que escrevo quando estou em movimento, esse é o momento do auge criativo, depois vem a elaboração, o suor... Mas funciona porque não tem um compromisso intrasferível, é um desdobramento das minhas ações cotidianas. Também tem um jeito que eu gosto de ser, tem teimosias, caprichos, tem sonhos, devaneios também. Fazendo como eu faço consigo elaborar bem, me nortear. E vale lembrar que todas as minhas produções, Vou te escrever sendo a primeira delas, teve apoio e orientação da Mayara Maluceli, minha parceira no +UM Coletivo. Ela me abriu muitas portas das ideias, muitas. E ela nunca disse: "não, isso de jeito nenhum". Ela sempre me trouxe questões, sugestões. Acho importante frisar isso, porque é independente e é coletivo. Como eu acredito que tem que ser: independente de aprovação de editoras "consagradas", mas genuíno no processo e na linguagem.

C — 1. ESCRITA E LEITURA: EXPERIÊNCIAS

A ciência, de acordo com a análise de Roland Barthes em “Da ciência à literatura” tem estabelecidos seu próprio conteúdo, seu método, sua moral, seu modo de comunicação, mas o que a define propriamente não é nenhum desses aspectos e sim seu estatuto, isto é, “a sua determinação social: é o objeto da ciência toda matéria que a sociedade julga digna de ser transmitida” (2012, p. 4), em outras palavras, a ciência é definida por aquilo para que ela serve. A literatura, apesar de fazer parte da ciência das linguagens, contudo, não possui um estatuto, uma determinação social e o único traço que une as duas é também aquele que as separa: “as duas são discursos (o que bem exprimia a ideia do *logos* antigo), mas a linguagem que a ambas constitui, a ciência e a literatura não a assumem, ou se preferirem, não a professam da mesma maneira” (BARTHES, 2012, p. 4). A linguagem tende a ser enxergada como um instrumento, de modo que quanto mais transparente ela é, quanto mais neutra e invisível diante do próprio objeto, melhor, mas para a literatura, é o contrário, “a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo” (BARTHES, 2012, p. 5), a linguagem é o próprio objeto.

A pergunta que gira em torno do estabelecimento da literatura como ciência reside exatamente no seu estatuto: para que serve a literatura? Antoine Compagnon escreveu um livro (2009) se perguntando exatamente isso e nele propôs discussões por meio de análises históricas a respeito das funções e das justificativas de existência da literatura ao longo dos séculos. Apesar de sua análise histórica ter se limitado à França, sob a justificativa de o *Collège de France* ter caráter literário universal, o que se destaca não é necessariamente a possibilidade de aplicação de sua pesquisa em outros lugares, mas o fato de que a pesquisa simplesmente foi feita, de que havia a necessidade de responder a pergunta: “para que serve?” e que para respondê-la, fez-se uma análise histórica. Compagnon explica que até o século XIX, a literatura priorizava as obras sob a perspectiva clássica, exaltando a concepção de universalidade das composições, ou seja, sua capacidade de conversar com diversas épocas e não *envelhecer*, incentivando a reflexão e o autoconhecimento. Depois disso, demandou-se maior localização temporal dos textos: o contexto histórico e social das produções, a biografia do autor, as influências e referências de cada obra, os efeitos da publicação. Considerando apenas esse exemplo, já se acumulam duas funções distintas da literatura: uma filosófica, reflexiva, intelectual, individual e uma analítica histórica, investigativa, contemplativa, coletiva.

Outros autores produziram obras no mesmo tema de Compagnon, fazendo perguntas similares e traçando uma linha temporal buscando explicações, como Tzvetan Todorov, que escreveu *Literatura em perigo* (2009). Nesse livro, ele também descreve as mudanças da percepção da literatura ao longo do tempo. Durante a cultura clássica, a produção poética era intimamente ligada à realidade, tratada como sua imitação e esse era um aspecto essencial da produção artística. Na Idade Média, a literatura era polarizada entre a ilustração da boa moral e de seus possíveis desvios, como um guia educativo comportamental. Na Idade Moderna até o Iluminismo, o aspecto estético foi valorizado cada vez mais. O perigo, para Todorov, reside na possibilidade do fim da literatura devido às constantes mudanças em sua percepção. Têm-se então, mais funções acumuladas da literatura: espelho da realidade, doutrinação, censura, personificação do belo, objeto de consumo.

De muitos livros e muitos autores que trabalharam esse assunto, cito esses e resumos em poucas palavras: para que serve a literatura? Não parece haver uma resposta. E a ausência de resposta sugere uma ameaça: se a literatura não tem estatuto, como destacou Barthes, não tem determinação social e não é digna de ser transmitida em sociedade; se não tem função permanente, como analisou Compagnon, pode simplesmente deixar de existir; se não tem constância em sua apresentação para o mundo, como discutiu Todorov, corre o risco de ser relegada a seus aspectos mais superficiais. Por outro lado, a ausência de resposta não implica na ausência de estatuto, função e profundidade na literatura, mas pelo contrário: sua pluralidade. Não há uma resposta, porque há respostas demais. Para que serve a literatura? Depende. Depende de quem pergunta, de quem responde, de quando a pergunta é feita e sob que contexto ela é feita. E a cada vez que for feita, pode ter uma resposta diferente infinitamente. A inconstância é a característica mais fixa da literatura. E sua análise se dá sempre em acúmulo de informações.

A percepção da literatura muda com a percepção de mundo e a perspectiva, o ponto de vista pelo se observa um objeto, é essencial para a determinação da sua percepção:

Um elemento muito pequeno de uma curva é quase uma linha reta. Quanto menor ele for, mais se parecerá com uma linha reta. No limite, pode-se dizer, conforme o gosto, que faz parte de uma reta ou de uma curva. (BERGSON, 2006, p. 9).

Ou seja, analisando sobre uma perspectiva, obterá um resultado completamente diferente do que teria se analisasse por outra, da mesma forma que um trecho pequeno de uma curva assemelha-se a uma linha reta, enquanto um trecho maior revelará um arco — e de qualquer forma, ambas análises serão verdadeiras, pois ambas são igualmente observáveis. A perspectiva e o ponto de vista legitimam o conteúdo observado, ainda que ele seja contraditório da mesma maneira que uma reta e um arco são distintos, mas um possa estar contido no outro.

Além disso, a literatura parece estar sempre relacionada um processo. Um processo de análise, de interpretação, de construção, de desconstrução, de evolução, de revolução. O acúmulo de informações, a sequência das frases, a metodologia e a observação. A literatura é essencialmente temporal. Seu estatuto, suas funções, suas definições, suas categorias e seus gêneros, suas características só são inconstantes devido ao fator tempo da equação que a rege. “As obras produzem nosso tempo como também são produzidas por ele” (VILLA-FORTE, 2019, p. 198). A literatura é por definição indefinível, pois estabelecer sua imutabilidade, ou seja, defini-la propriamente “limitaria a literatura ao lhe fixar uma missão, uma única missão. Significaria dar uma única finalidade à literatura, atribuir-lhe um sentido, um programa ou um ideal regulador, ao passo que ela poderia também ter outras funções essenciais” (DERRIDA, 2014, p. 52), ou seja, derrubaria todas as suas possibilidades de ser. E o tempo é o fator que a expande exatamente por multiplicá-las.

Desse modo, o estudo da literatura carrega questões complexas: seu objeto e seu modo de expressão coincidem: fala-se sobre linguagem por meio de linguagem, questiona-se a palavra e seu significado por meio de outras palavras e outros significados. Metalinguagem. Ao mesmo tempo, a literatura é um espaço onde ideias contrárias coexistem, pois o ponto de vista é que as legitima; onde cada observação é distinta e o conteúdo se faz a cada análise de uma maneira única; é um campo de sobreposições onde se acumulam percepções de mundo. Sendo assim, emerge a reflexão acerca da experiência literária: entre opostos e desacordos coexistentes, acúmulo e complementariedade de funções, coincidência metalinguística entre objeto e expressividade, do que é constituída, como se caracteriza, como acontece a experiência literária?

Todorov comenta, em *Literatura em perigo* (2009, p. 25-35), que a experiência subjetiva mais comum que se tem com a literatura tende a ser também a menos agradável ao público. Em um estudo sobre a introdução da literatura nas instituições de ensino, Todorov concluiu que a disciplina ignora um dos aspectos mais essenciais do campo literário: sua relação com o

mundo. Não são incentivadas, de acordo com o autor, reflexões subjetivas inspiradas pelas obras, de modo que não há entre elas e o leitor qualquer tipo de ligação; o que se ensina são, na verdade, noções tradicionais ou modernas de análise histórica, resgatando contextos de produção e consequências de circulação da obra, excluindo as perspectivas dos estudantes, afastando-os do material analisado. Isso reduziria a literatura a aspectos pouco relacionados aos próprios textos e ao mundo que eles evocam, limitando-a, quando poderia, pelo contrário, (TODOROV, 2009, p. 16) satisfazer curiosidades acerca do mundo, permitir viver aventuras e experimentar temores e alegrias sem necessariamente ser submetido às frustrações do meio social.

Assim, experiência literária desloca sofrimentos e possíveis feridas advindas da vida em sociedade, tornando-as perceptíveis por outros meios, ao passo que, dessa forma, também é ferramenta de descoberta e redescoberta do mundo, de maneiras de compreendê-lo. Uma experiência expansiva, “a literatura não nasce do vazio, mas do centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles inúmeras características” (TODOROV, 2009, p. 22), ou seja, “mais densa e mais eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo” (TODOROV, 2009, p. 23). Portanto, a experiência literária não só está relacionada à percepção do mundo, mas também à própria experiência do mundo. “Na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas enroladas: a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia; a leitura produz um corpo transtornado, mas *não despedaçado*” (BARTHES, 2012, p. 38), pois as aventuras que nos emocionam, também nos preservam, ao mesmo tempo que passamos por elas, somos apenas seus observadores; estamos simultaneamente próximos, vivendo cada cenário, quanto longe, assistindo-os se desenrolar.

“*Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles*” (BERGSON, 2006, p. 82) e assim a experiência literária é reflexiva, tanto pelo seu aspecto de reflexão, incentivo ao pensamento, ao intelecto, ao imaginário, quanto pelo seu aspecto de reflexo, um espelho que tanto reflete uma imagem do mundo. E enxergamos diferentes cenários no espelho a depender de onde nos posicionamos frente a ele do ângulo que fazemos com a imagem refletida. Um espelho pode refletir imagens invertidas, ampliá-las, reduzi-las, deformá-las, pode ainda se quebrar em mil pedaços, mas continuará refletindo, ainda será um meio de visualização de imagem, um modo de ver o mundo, da mesma maneira que será um modo de enxergar a si mesmo, afinal, posicionar-se frente ao espelho permitirá a visualização do próprio reflexo. Assim, por meio do

espelho da literatura, a experiência literária permite enxergar o mundo e enxergar a si mesmo. “o conhecimento da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um” (TODOROV, 2009, p. 33)

Desse modo, a experiência literária é abstrata, de observação, visualização, reflexão; concreta, de experiência de mundo, de modo de vida; construída a partir de ações e reações dentro de um processo sequencial, temporal, acumulativo, inconstante; acontece por meio do texto, da palavra, que é também o mesmo meio com o qual ela se expressa e essa metalinguagem, essa coincidência reside na escrita e na leitura, que são os procedimentos pelos quais ela se realiza.

1.1 A CRIAÇÃO DO TEXTO: O ESPELHO

A criação do texto se faz necessária diante da percepção da realidade, pois “a composição canaliza” (BARTHES, 2012, p. 28), é um processo no qual confluem emoções, sentimentos, experiências pessoais, observações do mundo, críticas sociais, cenários imaginários, ou seja, realidades tanto internas quanto externas ao sujeito que cria. O texto nasce do desejo de fazer provocações, críticas, instigar reflexões, instruir, debater, questionar, fazer propostas a partir da transferência da realidade do mundo para a realidade das palavras. E se o texto é o espelho que reflete a realidade, sua criação propõe uma visualização do real baseada na percepção de mundo daquele que o criou, o que, de certa maneira, é dizer que o reflexo surge antes do espelho. Desse modo, a criação do texto seria nada mais que a materialização do ponto de vista de quem o criou, a construção de um modo de tornar visível e acessível a perspectiva e as observações de quem cria, de quem produz textualmente.

A metáfora que se desenvolve aqui é a de que o sujeito, observando o mundo sob seu ponto de vista é capaz de produzir uma imagem que o ilustra e, para compartilhar essa imagem, cria um texto que funciona como espelho da realidade, um espelho que molda seu olhar sobre o real, cujo formato permite que o observador enxergue a realidade a seu modo. Assim, o reflexo surge antes do espelho, que é construído para alcançá-lo, permitir sua reprodução. Entretanto, o espelho é um objeto independente e ainda que imponha um reflexo específico, ele não tem controle sobre a perspectiva daqueles que se aproximam. Por essa razão, a realidade, uma vez transcrita em texto, passa pela metamorfose de transformação em espelho, bem como por uma emancipação do

sujeito: deixa de ser dele para pertencer ao próprio mundo de onde surgiu, pois “a escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o sujeito, o preto e branco em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012, p. 57).

Então, a escritura ofusca o sujeito, o indivíduo e, nesse ponto, é interessante pensar o perder-se do corpo que escreve pelo ângulo imersivo da produção, quer dizer, a escrita é um procedimento tão intenso e impactante que imerge o sujeito, sua identidade se afoga em meio ao próprio conteúdo produzido; como uma experiência oceânica, o sujeito é inundado de texto ao ponto de se perder nele. O indivíduo se perde deixando espaço apenas para a linguagem, que é o ponto focal da literatura, seu objeto e seu meio;

é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia — que não se deve confundir com a objetividade castradora do romance realista —, atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’ (BARTHES, 2012, p. 59).

A criação do texto, desse modo, é a preparação de uma performance e sendo o sujeito criador do texto um escritor de palavras e um leitor de realidades, não seria o texto uma recriação, uma releitura do mundo? Pois a leitura consiste na combinação, mentalmente ou em voz alta, de estímulos visuais de elaboração de significado. Quando os estímulos são tipos, letras, a origem da leitura é pautada pelo aprendizado do alfabeto e da expansão de vocabulário, no entanto, os estímulos podem ser também figuras, imagens, cuja leitura se daria por meio da observação de cores, traços, proporções e diversos outros elementos mais ou menos específicos e determináveis. Esse segundo tipo de leitura não tem origem clara ou introdução ao aprendizado técnico, apenas origem cultural, de captação de sentidos, artefatos estéticos (BARTHES, 2012, p. 32). Ler, portanto, é “muito mais transitivo do que o verbo falar, pode ser saturado, catalisado, com mil objetos diretos: leio textos, imagens, cidades, rostos, gestos, cenas, etc”; “o objeto que eu leio é fundado apenas pela minha intenção de ler; ele é simplesmente: para ler” (BARTHES, 2012, p. 32).

Ao infinito, não há injunção *estrutural* para fechar a leitura; tanto posso recuar ao infinito dos limites do legível, decidir que *tudo* finalmente é legível (por mais ilegível que possa parecer), quanto posso, inversamente,

decidir que no fundo de todo texto, por mais legível que ele tenha sido concebido, há, permanece algo de ilegível. O *saber-ler* pode ser delimitado, verificado no seu estágio inaugural, mas bem depressa se torna sem fundo, sem regras, sem grau e sem termo (BARTHES, 2012, p. 33).

Assim, a percepção de mundo que funda o texto também poderia caracterizá-lo como uma releitura de si, uma recriação. Nesse sentido, a escritura não seria apenas escrita, mas também leitura, a aglutinação dos dois termos: escrita e leitura — *escritura*. Mesmo o processo de montagem do texto já inclui uma amálgama dos dois movimentos. Quem escreve, lê e o faz tanto em relação a si mesmo, lendo o mundo, analisando a própria produção e voltando à sua construção, munido das conclusões tiradas a partir da leitura e enxergando as próprias palavras por uma nova perspectiva aliada às percepções da realidade advindas de inúmeros estímulos, quanto em relação a outros, buscando referências, inspirações e ideias nas produções alheias, aprimorando a própria experiência e trabalho de criação ao mesmo tempo que expandindo o próprio arquivo textual, desenvolvendo os próprios *texto-leituras* a partir de interpretações (BARTHES, 2012, p. 27) em preparação à produção do que seria, então, o *texto-texto*.

Assim, os dois movimentos se alternam, escrita para leitura, leitura para escrita e a separação dos dois parece difícil ao ponto que pressupõe uma escrita pura e uma leitura pura quando, na verdade, parece haver uma sobreposição ou minimamente uma alternância de processos:

Na escrita tradicional de punho próprio, o momento de montagem é muitas vezes fruído por escritores quando estão revisando o seu próprio trabalho. É o momento em que tudo está lá e ele precisa decidir o que fica e o que sai, se o que está lá fica no mesmo lugar ou muda para antes ou depois etc. É o momento em que o escritor, precisa ver seu trabalho como o trabalho de outro, ter os olhos do leitor, não do escritor, e assim poder fazer a pós-produção do material bruto, como eliminar os excessos (VILLA-FORTE, 2019, p. 67).

Logo, leitura feita pensando em uma produção posterior, ou seja, uma leitura investigativa, com objetivos de pesquisa, é diferente daquela feita sem essa pretensão, da leitura de entretenimento, sem objetivo determinado. Em outras palavras: *ler como escritor* não é igual *ler como leitor*. A leitura em modo de escrita é questionadora, dinâmica, busca um entendimento de construção do texto, de certa forma tenta ver a estrutura por trás da imagem, por trás das palavras,

enquanto a leitura em modo de leitura é contemplativa, derivativa, associativa, percorre o texto e suas possibilidades, viaja, mergulha, adentra o imaginário e se deixa levar pelos estímulos que ele provoca; porém, ambas constroem os *textos-leituras*, desenvolvem as próprias interpretações e, levam em consideração a própria experiência e a própria subjetividade, assim, também têm um aspecto de escrita ligado a si. Do mesmo modo, o texto construído com foco no público que o lerá depois é diferente do texto construído com foco na concretização dos aspectos abstratos do conteúdo. Em outras palavras, *escrever como leitor* é diferente de *escrever como escritor*. A escrita em modo de leitura é desconfiada, tenta antecipar a experiência de interpretação, controlá-la ou minimamente dar-lhe limite, fornecer-lhe guias, mapas, enquanto a escrita em modo de escrita é introspectiva, reflexiva, exploratória, experimental, tenta convergir experiências reais e outros materiais percebidos em texto, estímulos para outros olhos, outras observações.

Essa alternância poderia ser descrita como um variar de perspectivas que culmina no entendimento do texto como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas” (BARTHES, 2012, p. 62); cada modo de produção, ou seja, cada perspectiva seria capaz de produzir um texto diferente, um espelho a partir de um ponto de vista específico que daria espaço para a performance da linguagem. A performance, por sua vez, que acontece no momento da leitura, então seria o que dá vida ao texto, que o performa, o coloca em atividade, movimento. Mas se é a leitura que traz energia ao texto, a escritura se torna um processo peculiar no qual o texto ainda não está vivo e o escritor, um manipulador de palavras ainda mortas. E o que seriam palavras mortas?

Línguas mortas, como o latim, são aquelas sem falantes nativos, mas não há palavras que não tenham falantes nativos e, assim, o paralelo não é válido. Palavras mortas também não poderiam ser palavras não ditas, visto que a fala não é necessariamente o elemento que as desperta e o silêncio possa ser tão significativo quanto o som. Palavras mortas parecem, na verdade, equivalentes — ou muito próximas — de palavras vazias. Palavras que ainda não têm significado, ocas, carcaças, que no hiperurânio de Platão seriam apenas recipientes cujo preenchimento consiste em possibilidades, palavras cujo sentido é todos os significados, mas cuja definição do mais adequado só se confirma em sua utilização. Palavras dificilmente tem apenas um significado e é no momento da escrita, quando a multiplicidade de sentidos é mais evidente, durante a canalização, a convergência, o filtro das percepções de mundo, a construção do espelho, que elas deixam a morte — ou o vazio. Nesse sentido, o ciclo de vida das palavras seria inverso ao natural: as palavras

começam mortas, vazias, e o texto é sua vida, quando ganham essência, quando são preenchidas de significado e ganham propósito.

E o texto também não está necessariamente vivo antes da leitura, mas diferente das palavras, ele não parece começar morto nem vazio. Pois quando quem escreve começa seu “fluxo de palavras procurando o arranjo mais cristalino; fiapos de frases continuamente remanejados; começos de ideias” (GORZ, 2018, p. 41), já há um sentido, um ponto de vista, uma perspectiva, um reflexo que se pretende reproduzir a partir do espelho de ideias que serão as palavras. Assim, o texto escrito não está morto ou vazio, mas também não está realizado. Um espelho reflete o tempo todo, mas seu reflexo precisa ser observado, precisa ser visto diretamente para que se constate qualquer reflexão. Somente a leitura, a performance, o confirmaria e o faria sob a ótica da multiplicação, da pluralidade, da possibilidade, pois se colocaria diante do espelho da maneira que bem entendesse, podendo repetir o movimento quantas vezes quisesse, alterando a imagem reproduzida a cada vez.

Aliás, a expressão “dar vida ao texto” pressupõe múltiplos estados de um texto, um ciclo de vida textual. O primeiro estado seria aquele antes de ser escrito, quando não estaria nem morto nem vivo, mas em uma espécie de limbo, aguardando, em inércia, acumulando matéria-prima, reunindo conhecimentos prévios, experiências, observações, opiniões, cenários reais e fictícios, pré-concebendo a estrutura que o sustentará, formando a reflexão que buscará alcançar por meio da construção do espelho. O segundo seria aquele enquanto é escrito, passando por releituras e reescritas, em metamorfose constante, recriando e relendo as percepções de mundo para moldá-las em palavras, um processo de transformação que talvez nunca se conclua, considerando que talvez a escritura jamais se satisfaça, nunca atingindo o ponto em que desconsidera qualquer acréscimo, supressão e/ou alteração. O terceiro seria durante a leitura, a performance, quando ganha vida, se movimenta, se enche de significados, transborda, quando se posiciona frente ao seu elemento de reflexão e propõe uma observação refletida, um modo de ver o mundo, uma perspectiva de observação da realidade. E o quarto, aquele em que o texto está morto.

O texto, então, morre, mas o que seria um texto morto? E teria ele uma pós-morte, no caso uma segunda vida? Talvez um texto morto seja um texto esquecido, que já não é mais lido e, portanto, deixou de se movimentar, de se transformar, voltou ao seu estado de inércia — apenas um espelho para o qual ninguém mais olha. Nesse caso, a vivacidade de um texto estaria pautada nas diferentes imagens que ele reproduz, nos movimentos de observação e alternância de pontos

de vista que ele proporciona, em seu potencial de deslocamento e, assim, um texto poderia morrer quando (e se) todos os seus significados e todas as divagações sobre ele fossem feitas, quando (e se) fosse esgotado — e, por esta razão, deixasse de ser lido: todas os reflexos que ele propõe já foram observados, todas as perspectivas de observação foram ocupadas, não há mais nada novo para ver. No entanto, levanta-se uma questão anterior, que não é exatamente em que momento um texto se esgota e nem se é possível um texto se esgotar, mas antes disso: por que as pessoas leem textos? E não só isso, mas por que os releem, nem sempre se contentando com a experiência uma única vez? Por que alguém observaria um espelho do mundo feito a partir do ponto de vista de outra pessoa e por que o observaria sob múltiplos pontos no espaço, múltiplas perspectivas, vendo, assim, diferentes imagens refletidas?

Por outro lado, simplificando a resposta, um texto morto poderia ser meramente um texto destruído, perdido no tempo e no espaço, ou os textos cujas palavras o tempo apagou — fisicamente, os textos cujas palavras já não podem ser lidas, espelhos quebrados, opacos, enferrujados cujo reflexo já não pode ser visto.

É mais fácil pensar que textos possam não ganhar vida do que possam morrer. Um texto que não ganha vida é aquele que jamais é lido, porque, antes disso, jamais foi escrito — porque um escritor será sempre um leitor do próprio texto e, assim, os textos sempre terão uma performance. Sendo assim, um texto que não ganha vida teria existido somente em nossas mentes, jamais na realidade, no mundo fora delas. Um texto-pensamento. Mas talvez seja complicado afirmar tão categoricamente que um pensamento não esteja vivo e o fruto dele, nesse caso o texto, não tem vida, porque já disseram uma vez que pensar levava, logicamente, à confirmação da existência e, dessa forma, como poderia um texto-pensamento não estar vivo? Além disso, resgatando a metáfora, o reflexo surge sempre antes do espelho no processo de construção textual. Então o reflexo, que seria o texto-pensamento, não poderia ser considerado um texto legítimo, vivo? Um texto real, impresso em páginas de uma gráfica ou exibido por uma tela qualquer provoca reflexões, nos tira do tempo e do espaço para nos levar a um universo particular criado pelas palavras, universo este acessado apenas pela leitura, e texto-pensamentos não seriam também capazes de nos colocar em estado reflexivo? Não seriam, aliás, o condensar do estado reflexivo? Não podemos nós mesmos ler esses texto-pensamentos e nos transportar a outra dimensão, imaginando cenários, considerando situações e elaborando argumentos sobre a nossa opinião, que cresce junto com eles? Talvez o texto-pensamento fosse o próprio estado reflexivo e

simultaneamente o construir de uma reflexão e sua conclusão. O texto-pensamento, assim, seria um paradoxo do estar refletindo e ter refletido ao mesmo tempo em que se encontra em um limiar entre o texto perfeito e o texto imperfeito. Perfeito por sua natureza paradoxal reflexiva e imperfeito por ser apenas pensamento.

Mas seria complicado definir a perfeição textual e, da mesma forma, a imperfeição. Um texto perfeito seria o que conduz a leitura ao exato lugar cuja escrita pretendia? Um espelho cujo reflexo reproduz com exatidão a ideia sobre a qual ele foi construído? E assim, o texto imperfeito seria o que tem seu sentido de criação desviado e perdido durante a interpretação? Um espelho cujo reflexo é variável, flexível? Mas quão benéficos podem ser esses desvios, para que eles, na verdade, não definam o contrário: a perfeição textual? No que consiste um texto imperfeito e quem estabelece seu nível de perfeição? Textos literários e não-literários seriam analisados pelos mesmos critérios? A perfeição do texto, na verdade, parece estar muito mais relacionada à sua capacidade de transcendência das palavras, de projeção para dentro e além da realidade. A perfeição do texto parece não estar no reflexo do espelho, mas na posição que ele ocupa no espaço real, bem como as possibilidades que proporciona dentro e fora dele.

A criação textual, portanto, reúne múltiplos processos para que a leitura, a interpretação, a performance possam, igualmente, se multiplicar em possibilidades e, dessa maneira, fazer o sujeito que realiza a experiência literária ser capaz de ocupar diferentes perspectivas, ampliando, assim, a percepção que tem do mundo.

1.2 A RECRIAÇÃO DO TEXTO: UM MODO DE VER

O texto, quando ganha vida, ganha também a possibilidade de se tornar qualquer coisa, isto é, de ser transformado no que quer que a leitura entenda a partir dele, pois a construção de sentido se dá por meio de estímulos provocados pelo texto, mas as palavras, os estímulos são apenas um mapa, um guia, cujas direções não são explicadas absolutamente e, portanto, cujo destino pode ser variável. A leitura “dispersa, dissemina” (BARTHES, 2012, p. 28) a partir de uma lógica “associativa: associa ao texto material (a cada uma de suas frases) *outras* ideias, *outras* imagens, *outras* significações” (BARTHES, 2012, p. 28). Desse modo, o texto é um ponto de partida de

onde o sujeito que lê sai para ir aonde suas associações o levarem em “um estado absolutamente separado, clandestino, no qual o mundo inteiro é abolido” (BARTHES, 2012, p. 37).

O texto é o próprio mundo durante o momento da leitura e a interpretação é um processo imersivo, intenso, poderoso que coloca os leitores nesse mundo para viver a narrativa, o enredo, o argumento, o raciocínio que ele está disposto e programado para contar. E o leitor não é “seu simples ‘receptor’”, mas, mais que isso, “seria ‘formado’, treinado, instruído, construído, até engendrado, digamos, *inventado* pela obra”, ou seja, texto é a “instituição formadora de seus próprios leitores” (DERRIDA, 2014, p. 117-118). O texto modifica o sujeito, modifica o leitor e o torna outro da mesma maneira que uma experiência real mudaria uma pessoa, acrescentando a ela lembranças, lições e colocando-a em diferentes perspectivas diante de diversas situações. O texto acrescenta experiências ao leitor e o preserva de seus desgastes (TODOROV, 2009, p. 16), o tira do mundo apenas para colocar em outro, que essencialmente falará indiretamente do primeiro.

O texto é um espaço a ser percorrido, vivido e sendo “toda leitura deriva de formas transindividuais: as associações geradas pela letra do texto [...] nunca são, o que quer que se faça, anárquicas, elas sempre são tomadas (extraídas e inseridas) dentro de certos códigos” (BARTHES, 2012, p. 28), o texto é uma experiência única que jamais se repete. A cada leitura, o sujeito leitor tem mais conhecimento prévio, expectativas diferentes, experiência de vida e, desse modo, mais potenciais associações, mais códigos, mais correspondências, de modo que “o acesso não se faz, a cada vez, senão uma vez, e ele está sempre por ser refeito, não porque seja imperfeito, mas, ao contrário, porque ele é, quando é (quando cede), a cada vez perfeito. Eterno retorno e partilha de vozes” (NANCY, 2013, p. 418). Cada nova observação do texto remete à original, à primeira, e simultaneamente a uma completamente inédita.

Essa renovação remete à própria essência do que é a leitura: não somente decodificação de letras e sons, mas busca pela ideia que as palavras transmitem. Decodificação e leitura, inclusive, são processos distintos. Enquanto a decodificação pressupõe apenas um significado para cada código, cuja correspondência é direta e indecomponível, de conteúdo fixo, relacionando ambas partes como sinônimos intercambiáveis, a leitura não permite a mesma associação invariável de equivalência (BENVENISTE, 1988, p. 67). A leitura, ademais, não é uma única ação, mas um processo, uma sequência de ações tanto manuais, pois “a leitura seria o gesto do corpo (é com o corpo, certamente, que se lê)” (BARTHES, 2012, p. 33), como mover os olhos sobre as palavras, passar as páginas com as mãos, acompanhar as linhas com os dedos, inclinar a cabeça, quanto

intelectuais, como converter sinais gráficos em sons, desenvolver ideias abstratas, combinar conceitos, criar conexões, interpretar. O leitor “não decodifica, ele *sobredecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia” (BARTHES, 2012, p. 41)

A *sobredecodificação*, por sua vez, pode ser entendida como a compreensão que se debruça sobre outra, uma sucessão de criação de normas para a correspondência entre representação gráfica e ideia abstrata que podem ou não se equiparar às de quem escreveu o texto, mas que, de qualquer forma, se sobressairá. Então, haverá no texto minimamente dois “códigos”: o de quem escreveu e o de quem leu, sendo que o de quem lê sempre tem maior visibilidade, porque é renovado e sobreposto ao anterior.

A leitura é *precisamente* aquela energia, aquela ação que vai captar *naquele* texto, *naquele* livro, o ‘que não se deixa esgotar pelas categorias da poética’; a leitura seria, em suma, a *hemorragia* permanente por que a estrutura [...] desmoronaria, abrir-se-ia, perder-se-ia conforme neste ponto a todo sistema lógico que *definitivamente* nada pode fechar — deixando intacto aquilo que se deve chamar movimento do sujeito e da história: a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola. (BARTHES, 2012, p. 42)

O descontrolo da estrutura é exatamente a sobreposição de códigos. O texto propõe um mapa, um caminho por onde seguir, uma perspectiva, um modo de ver, um percurso em direção a uma ideia — uma estrutura que, devido a leitura, jamais se esgota. Pois estimulada pela letra do texto, ela toma as próprias decisões, monta o próprio código e o sobrepõe ao que o motivou, “não *extravasa* a estrutura; mas *perverte-a*” (BARTHES, 2012, p. 33), transborda-a, não ignorando-a, mas indo além de seu sistema. O texto não se esgota, porque depende de perspectiva para ser analisado e a perspectiva é altamente variável com contexto, com tempo, é ligada ao instante literário, ao instante de interpretação, ao instante em que estamos elaborando as ideias que o texto sugere. E instantes são constantemente ultrapassados, sobrepostos, superados. Aquele instante já foi, agora é um novo instante — e assim infinitamente. E a cada instante, a posição frente ao texto se altera, pois o contexto também se alterou. O tempo passou, palavras foram lidas, ideias foram elaboradas, sensações foram sentidas e muitos outros aspectos são diferentes de instante a instante. Tudo ao mesmo tempo, se acumulando, produzindo o próprio caminho, a própria forma de ler e, portanto, a própria ideia. O texto não se fecha, porque está sempre por resultar em algo diferente

de si mesmo. “O tempo muda um texto, porque as novas interpretações e contextos geram novas percepções sobre esse texto [...] O novo contexto gera o novo conteúdo” (VILLA-FORTE, 2019, p. 179).

O sobrecódigo, por sua vez, que permite o perverter, o transtornar da estrutura, é construído por razões individuais do sujeito leitor, tanto nomináveis quanto inomináveis, do consciente e do inconsciente que acumulando associações e significados produz o que Barthes chamou de *texto-leitura* (2012, p. 27), que são as interpretações feitas pelo leitor escritas mentalmente, como textos que se sobrepõem ao texto lido propriamente dito, ou seja, às palavras representativas das ideias de quem o escreveu. A diferença do sobrecódigo para o texto-leitura parece ser temporal, ou seja, o sobrecódigo é o que a leitura produz concretizando um modo de ler, um processo, uma sequência de associações e ideias, um ponto de vista, uma estrutura própria, enquanto o texto-leitura é o resultado da interpretação, o fim do processo, sua conclusão, aquilo que se formou a partir do sobrecódigo, dentro de sua estrutura. Texto-leituras são, então, o texto que o leitor entendeu, que ele mesmo produziu com as próprias palavras e as próprias ideias sobre palavras que não eram suas, sobre as palavras e ideias daquele que criou o texto e cuja diferença não pode ser exatamente mapeada, uma vez que não se tem acesso preciso às ideias e ao conteúdo pretendido pelo texto durante sua criação — se é que isso poderia ser denominado. Texto-leituras são produzidos a partir das palavras do texto, a partir de sua linguagem, emprestando-a e subvertendo-a, roubando-a, divagando, dissociando, derivando dela. Um texto da leitura, da interpretação.

A experiência de interpretação seria então o desenrolar do código do texto, sua letra, do sobrecódigo, o modo de leitura, e do texto-leitura, a interpretação propriamente, o conteúdo produzido a partir do texto, a ideia desenvolvida. “Ler é fazer o nosso corpo trabalhar [...] ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamlotada das frases” (BARTHES, 2012, p. 29), ou seja, a leitura é um trabalho do corpo motivado pelo signo do texto, um trabalho de produção de sentido a partir da submersão no universo das palavras. E não seria o texto-leitura, nesse sentido, uma espécie de escritura, ou seja, não teria ligado a ele um aspecto criativo?

Quem escreve, lê, e a escrita, associada a um processo de criação, é refletida pela leitura, que ao passar pelo texto, tem igual capacidade criativa ao encontrar ou construir sentidos

até então desconhecidos. Assim, quem lê não também escreveria? Como entender os dois momentos?

As funções leitura e escrita se sobreporiam, uma potencializando a outra, uma se confundindo com a outra, no entendimento da experiência literária. A função leitor potencializaria a função escritor ao passo que a leitura dos próprios textos afastada das atividades de edição, revisão ou mesmo reescrita, permite ao escritor enxergar as mesmas palavras por diferentes pontos de vista, encontrando erros, incoerências e desvios da ideia original que de outra maneira dificilmente seriam encontrados, ou mesmo encontrando sentidos e concepções novas que enriqueceriam as intenções iniciais e tornariam a obra mais complexa e multifacetada; permitiria o escritor ler o mundo, absorvê-lo, percebê-lo e o influenciaria em sua produção. A leitura permite que escritores desenvolvam a própria escrita também quando leem obras alheias, absorvendo detalhes, formando opiniões, buscando inspiração e espelhando estilos de escrita. Sendo assim, a escrita se utiliza da leitura para se constituir.

Do mesmo modo, a função escritor permite o desenvolvimento da função leitor, possibilitando a produção da obra se realizar de acordo com as variações de interpretação, ou seja, tendo o processo de produção baseado na possibilidade do consumo e consciente das variações interpretativas; escrever pensando na experiência de leitura, alternando diferentes estratégias e métodos para transmitir a ideia que motiva o texto. O escritor é um leitor de mundos, um leitor de perspectivas, um ocupante de ponto de vista e, dessa maneira, um observador, mas não um observador passivo e sim um observador dinâmico, que propõe alterações, que experimenta diferentes ideias, entendendo que a ideia por trás de um texto pode dar espaço a outras diferentes de si mesma durante a leitura. O texto é um espaço de possibilidades.

O processo de criação do texto é canalizador de emoções, sentimentos, percepções da realidade, opiniões, experiências, e o do texto-leitura também, com a diferença que as emoções, sentimentos, percepções, opiniões e experiências provém do texto e a partir desses aspectos, a leitura dispersa, expande as ideias, transtorna a estrutura. Porém, em ambos movimentos há um código, ambos produzem textos, ambos concluem seu trabalho com ideias próprias, particulares que podem ou não coincidir com a de outros, mas únicas a cada novo processo. É sempre uma busca por um sentido amplo; dificilmente lidamos com as palavras uma a uma — a não ser na poesia, quando cada elemento parece ter um efeito e uma função individual maior do que na prosa, cujas palavras se transformam em gotas d'água no oceano alfabético de cada parágrafo, mas, ainda

assim, a leitura de poesia e prosa, dos textos em geral não é fragmentada —, lemos sempre seus conjuntos seus grupos, tanto de letras, palavras, quando de estímulos internos e externos ao texto. Pois a experiência literária acontece no real, sob um contexto real e, dessa maneira, como poderia esse contexto estar descolado dela? A experiência com a palavra é misturada com a experiência que se tem com a realidade, com a materialidade do texto, com o local de leitura, com o estado emocional, com as condições físicas. Tudo interfere.

Talvez por isso o significado, a ideia do texto seja algo tão flexível, tão abstrato e impalpável, tanto durante sua criação quanto durante o que poderíamos, então, chamar de sua recriação — durante a leitura, durante a produção do texto-leitura a partir da sobrecodificação. Os assuntos literários, que partem do texto, se misturam aos assuntos de fora dele, entrando nele, se embrenhando por entre sua letra, tornando tênue a linha entre o literário e o real, enevoada o limite entre um e outro. Entendemos algo do texto porque é o que o texto pretendia despertar ou porque enxergamos algo a partir da nossa própria imposição, proposital ou não? O texto se projeta no mundo ou o mundo se projeta no texto? Eu leio o texto ou o texto me lê? “Ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo” (BARTHES, 2012, p. 29) e se o texto é vivo, assim como eu, que o leio, a leitura e a escrita, a criação e recriação literária não poderia ser descrita como uma relação entre nós dois? Uma relação de trocas, estímulos, impulsos, provocações, sugestões, inspirações?

Talvez por essa razão haja tantos sentidos-encontrados durante a aproximação com o texto, sentidos que possibilitam divagações produtivas, geram diferentes perspectivas para enxergar a mesma frase, a mesma situação, o mesmo fato e, mais importante, sentidos-encontrados que capturam algo que talvez o consciente tenha deixado escapar, talvez estivesse no subconsciente até então, sentidos que a própria linguagem encontrou. E que também podem ser inconvenientes, fazendo se prolongar um assunto que desvia do propósito primeiro, objetivo central literário — ainda que possa se questionar se esses prolongamentos seriam infelizes e se haveria de fato centralidade de objetivos em qualquer experiência textual, que, ao contrário, possivelmente se beneficia de ampliações das discussões dos tópicos trabalhados.

Assim, “nunca lhe ocorreu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? [...] Numa palavra, nunca lhe ocorreu *ler levantando a cabeça?*” (BARTHES, 2012, p. 26). As divagações seriam, então, uma manifestação de entusiasmo e, mais que isso, de imersão nas palavras, uma

consequência de um mergulho tão profundo que o envolver-se no texto transcende o próprio texto. Chego a me perguntar, inclusive, se não é isso que acontece durante a escrita: escrever levantando a cabeça, ou talvez, adaptando a expressão de Barthes, *levantando as palavras*, fazendo-as desviar de seu rumo pretendido, sair da rota do mapa mental que fazemos antes de começar a escrever, descobrindo pontos inexplorados — e fazê-lo despercebidamente, deixando as mãos trabalharem sozinhas, obedecendo aos comandos do cérebro enviados voluntária e involuntariamente, notando as consequências dessas divagações somente no momento da leitura, quando um novo código é formado, quando um novo texto é produzido sobreposto ao anterior, fazendo inclusive novas divagações. *Levantando as palavras* para ver o que há embaixo, o que há atrás, se algo pode ser colocado por cima, se as palavras aguentam que alguma construção se fixe sobre elas e cresça tanto em sobreposição quanto em alongamento de si mesmas.

Tudo parece uma questão de movimentar, de levantar hipóteses, cabeças, palavras, ideias. E derrubá-las, destruí-las, esquecer-las, confrontá-las, organizá-las, amontoá-las, destrinchá-las. Abrir as palavras para ver do que são feitas, o que as constitui, observá-las para ver se há algo por fora — uma casca — e algo por dentro — uma substância, colocar uma por cima da outra, sobrepor, mesclar, experimentar, testar. A experiência de leitura parece isto: um experimento de alternância, deslocamento, mas de onde e para onde? Do texto? Para o texto? Ou seria ela a própria passagem, a transferência, o impulso? Ou todas as possibilidades, o acúmulo?

D — BREVE HISTÓRICO DA AUTORIA E DO PÚBLICO LEITOR CITANDO WILLIAM SHAKESPEARE

Até o desenvolvimento da imprensa durante a Idade Moderna, a tradição literária tendia a valorizar mais o texto em si do que quem o produziu ou quem o recebeu. Assim, a produção e o registro nem sempre estiveram associados; por outro lado, a tendência à linearidade dos fenômenos literários e à fragmentação dos sujeitos em categorias sempre estiveram presentes. Não se enxergava, portanto, a sobreposição de processos ou a possibilidade de apropriação por meio de intertextualidades e pouco se falava sobre a interpretação. Isso se dava porque até a Idade Média dificilmente a circulação de materiais literários acontecia de outra maneira senão oral, por meio de recitais, apresentações de teatro e performances musicais. A grafia, ainda que por vezes acompanhada de adornos e ornamentos nas margens e capitulares, era mais um recurso de registro do que uma forma de arte e pretendia mais ser notação que manipulação linguística. Assim, a criação poética descrita por Jean-Luc Nancy (2013, p. 419) como “o mais-que-dizer como tal e na medida em que estrutura o dizer”, “o dizer-mais de um mais-que-dizer”, era muito mais frequentemente dita do que escrita, literalmente. Sendo assim, múltiplas versões de uma história — que assim se transformavam em histórias diferentes — eram passadas de indivíduo a indivíduo, de geração a geração, oralmente, com detalhes se alterando, se perdendo e se formando a cada declamação e recitação, sem que importasse muito quem tinha sido o primeiro ou quem seria o próximo a passar o texto adiante, até que o registro as fixasse. Era de se pensar que, com isso, a figura do leitor ou intérprete crescesse e se tornasse o centro da análise textual, ou minimamente ocupasse uma posição mais relevante, contudo, possivelmente devido ao caráter popular de grande parte das reproduções artísticas, isso não aconteceu e a ênfase foi gradualmente se transferindo da obra para o autor.

“A escrita não era indispensável para a poesia ou para as belas-letas, tampouco a propriedade autoral ou mesmo a assinatura individual” e “o conjunto de leis ou convenções que estabeleceu o que se chama literatura na modernidade não era indispensável para que as obras poéticas circulassem” (DERRIDA, 2014, p. 57), mas o registro passou pouco a pouco a se relacionar à produção literária. Roger Chartier, no capítulo “Figuras do autor” do livro *A ordem dos livros* (1998, p. 33-66) explica como, baseado nos estudos de Foucault em “O que é um autor?”, a responsabilidade penal, por exemplo, levou à normalização da publicação impressa e contribuiu

para a soberania do autor frente ao leitor — ainda que oficialmente o leitor nunca tivesse ocupado uma posição relevante ou minimamente visível. A necessidade de determinar a autoria e regulamentar o registro da propriedade intelectual se confirmava na medida em que os textos eram considerados social e politicamente transgressivos (CHARTIER, 1998, p. 37). A materialidade das obras, nesse cenário, poderia ser um recurso de expressão de intenções e uma estratégia para tentar governar a recepção do texto. Entretanto, ainda que o público, por meio das consequências da leitura após a publicação, tenha estabelecido a importância de determinação da autoria, os leitores em si não ganharam muito espaço na análise e na teoria literárias. Ao invés disso, a autoria se fortaleceu como um meio de limitar a multiplicidade de leituras e a autoridade do autor não só lhe trouxe poder absoluto sobre a obra, no que se diz respeito à sua explicação e assimilação, como também provocou uma cisão no objeto físico e abstrato que passou a ser o livro.

Immanuel Kant em *A metafísica dos costumes* (2003, p. 134-135) explica essa cisão descrevendo o livro como um objeto adquirido que pertence ao indivíduo que o manipula e, simultaneamente, uma manifestação de um discurso cujo público é determinável e cuja circulação só pode ser feita mediante a autorização do autor, quem tem posse do discurso. O livro, dessa maneira, não é só um meio por onde o texto circula, mas um objeto ao mesmo tempo material e imaterial. A destruição de um livro não implica a destruição de um discurso e, portanto, as duas naturezas do objeto são também uma forma de entender a posse do texto. Enquanto o autor tem posse do conteúdo e, conseqüentemente, de seu significado, o leitor tem apenas o objeto que carrega as palavras, não sendo capaz de alterá-las ou exercer qualquer influência sobre elas — ou pelo menos é o que se pensava.

Leonardo Villa-Forte (2019, p. 66) explica que até o século XX, a assimilação e valorização de um objeto cultural aconteciam muito tempo depois de seu desenvolvimento, de sua criação, e isso dificultava a percepção do que ele chamou de reaproveitamentos, que seriam as produções derivadas de outras, as alterações nas obras, as interferências do público, suas recriações e releituras. Então, a distância temporal entre uma produção criativa e seu reconhecimento pelo público era muito grande, de modo que “não se podia estar certo de que determinado material, com aspecto de novo, era um reaproveitamento de outro anterior ou de que um produto não era ‘original’ e sim uma reprodução” (VILLA-FORTE, 2019, p. 66). A consequência dessa distância foi, então, a busca pela validação da autenticidade dos conteúdos, ou seja, por uma maneira de garantir que a produção a que o público tinha acesso era de fato original e não uma derivação ou, nas palavras de

Villa-Forte, um reaproveitamento. Essa confirmação de autenticidade, por sua vez, relegou a obra à condição de propriedade do autor e lhe conferiu autoridade sobre seu entendimento.

Restava ao leitor a posição de receptor, destino do texto e essa hierarquia estabelecida entre produção e recepção, ou em outras palavras, escrita e leitura, era reforçada no mercado editorial tradicional e pela academia por meio de análises de teóricos e críticos literários que buscavam bibliografias cada vez mais extensas sobre a vida, as inspirações e as referências que possivelmente tivessem motivado e moldado o texto, num entendimento linear da produção e circulação literária (BARTHES, 2012, p. 61-63). “A explicação da obra é sempre buscada ao lado de quem a produziu, como se [...] fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar sua ‘confidência’” (BARTHES, 2012, p. 58). Dado o entendimento do discurso atrelado à figura de quem o produziu, a separação entre o que o autor queria dizer e o que o leitor entendia surgiu trazendo a cada uma dessas interpretações, a cada uma dessas vozes relevâncias distintas.

O reinado do autor sobre outras entidades do mundo literário, como críticos, editores e até mesmo os leitores, era reforçado pelo próprio sistema de análise das obras, que tinham sua essência extraída a partir da determinação do passado de quem a produziu, mas como explica Derrida (2014, p. 57), “se o espaço institucional ou sociopolítico da produção literária como tal é algo recente, ele não envolve simplesmente as obras, mas as afeta em sua própria estrutura”. A figura autoral antes anônima passa a ocupar o centro de um sistema crescente que, apesar de permitir a estabilidade do material produzido — que não mais passa por alterações a cada reprodução devido ao fortalecimento da imprensa e da valorização da publicação — também separa trabalhos dignos de publicação e de status efêmero (LIMING, 2010, p. 126-127). Assim, a elevação do autor ao topo da hierarquia literária não só lhe trouxe destaque como também definiu quem, ou seja, que pessoas poderiam ocupar essa posição. Escritores e autores, dessa maneira, recebem definições distintas, um tendo mais prestígio que outro, e leitores, ainda que tenham influenciado historicamente a organização do cenário literário, de maneira contraditória continuaram anônimos e invisíveis — mesmo que sua presença pudesse ser sentida.

Há, contudo, mais camadas por trás do que seria a confirmação da autoria e a exclusividade de produção, como por exemplo as obras de William Shakespeare, discutidas por Roger Chartier (2014) em “A mão do autor” e “Publicando Shakespeare”, de *A mão do autor e a mente do editor*. Durante o século XVI e XVII, a figura do autor não tinha importância e o registro das peças servia majoritariamente para guiar os atores em cena, apesar de que muitas vezes elas

chegavam a ser encenadas pela primeira vez sem que o autor necessariamente soubesse o desenrolar da narrativa ou que os atores conhecessem os personagens que interpretavam. Por essa razão, o improviso muitas vezes era o fator que caracterizava as produções em sua noite de estreia e colocava em perspectiva a autoria da narrativa: se autores não necessariamente controlam o enredo e atores tem liberdade para compô-lo e alterá-lo, quem realmente ocupava a posição de autor? Cabe, inclusive, questionar se haveria distinção entre autor e intérprete, entre a suposta origem do material e sua apresentação. Além disso, a notação das peças muitas vezes dependia da performance cênica e devido à inconstância do material apresentado, os registros variavam muito.

Dessa forma, os manuscritos assinados e não assinados das peças de Shakespeare diferem uns dos outros em extensão, cena, diálogos e pontuações, de forma que é difícil afirmar qual peça é a original, a verdadeira, ou, em outras palavras, a que Shakespeare de fato criou, se foi ele realmente quem a criou. Além disso, a própria identidade de Shakespeare é um mistério, dado que a documentação a seu respeito é escassa, sem mesmo confirmação relativa à sua aparência. A auto publicação nessa época também não era uma alternativa popular aos produtores de conteúdo, pois dificilmente geravam lucro ou traziam qualquer prestígio ao autor, então quase não há registros de publicações oficiais.

A história de mistério ao redor de Shakespeare e suas obras é um ponto que menciona os registros não necessariamente como comprovação de autoria ao mesmo tempo que questiona a escrita à uma mão, quer dizer, por apenas um indivíduo, e talvez ainda mais: o processo criativo por trás de uma obra e a fragmentação das funções de escrita e interpretação em volta de seu desenvolvimento. O improviso, os copistas, os espectadores no teatro, qualquer um pode contribuir para a construção de um texto. A indefinição de autoria de Shakespeare também se deve ao fato que a publicação de textos, no início da imprensa, era uma forma de preservar a flexibilidade do texto, pois leitores interferiam constantemente nas páginas recém-saídas das gráficas e os registros de suas obras não atestam sua autoria, ainda que o registro e as regulamentações de publicação autoral servissem principalmente de determinar o autor do texto para poder responsabilizá-lo pelas ideias de sua produção.