

Literatura e arte contemporânea

Rafael Gutierrez¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro
rgutierrez@letras.ufrj.br

Resumo: O artigo explora as relações entre a literatura e as práticas da arte contemporânea focando em autores como Enrique Vila-Matas, César Aira, Mario Bellatin e Kennet Goldsmith. Técnicas de montagem, apropriação, transcrição, performance aparecem como chaves para compreender os caminhos seguidos por alguns autores contemporâneos que sentem de novo um certo impasse na escrita literária.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Arte contemporânea; César Aira; Mario Bellatin

Abstract: The article explores the relationship between literature and contemporary art practices focusing on authors such as Enrique Vila-Matas, Cesar Aira, Mario Bellatin and Kennet Goldsmith. Techniques of montage, appropriation, transcription, performance appear as keys to understanding the paths followed by some contemporary authors who feel a certain impasse in literary writing.

Keywords: Contemporary literature; Contemporary art; César Aira; Mario Bellatin

Recebido em 15/01/2020

Aceito em 10/02/2020

¹ Escritor, crítico e tradutor. Professor adjunto do Setor de Literatura Hispano-americana do Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ. Autor do livro de crítica *Formas híbridas* (Círculo, 2017) e do romance *Como se tornar um autor cult de forma rápida e simples* (7Letras, 2013).

Tanto na literatura (narrativa, poesia, dramaturgia, ensaio), como nas artes plásticas (instalações e *performances*), assistimos a práticas pautadas por um gesto de transversalidade que desafia categorias estanques e rótulos muito definidos. Uma pulsão que se manifesta não só nos próprios “objetos artísticos não identificados” (alterando uma expressão usada por Flora Süssekind (2013) para se referir à literatura brasileira contemporânea), mas também na diversidade das próprias formas de atuação dos artistas que costumam estender suas práticas por fora da literatura: cinema, música, *performance*, desbordando assim os limites do livro e da página impressa configurando uma obra que não poderia ser plenamente compreendida se nos restringirmos somente a sua estrutura interna ou suporte específico.

Ideias como as de *posautonomia* de Josefina Ludmer (2010) ou de *práticas artísticas inespecíficas*, como proposto por Florencia Garramuño (2015), nos levam a pensar nas estreitas relações entre as artes no contemporâneo, no caráter *transmedial* destas manifestações artísticas. Conceitos que destacam a configuração mais ou menos recente de um campo artístico “expandido” no qual os objetos estéticos perdem sua especificidade e se apresentam como um espaço atravessado por múltiplos registros e suportes materiais diversos.

Neste contexto geral, interessa-me neste ensaio explorar as relações específicas de alguns escritores (Enrique Vila-Matas, César Aira, Mario Bellatin, Kennet Goldsmith) com a chamada arte contemporânea. Quais são os gestos, impulsos ou estratégias que estes autores parecem extrair do campo da arte e trazer para sua própria literatura? De que maneira esta apropriação desloca ou re-significa a literatura e quais questões relevantes este cruzamento traz para a crítica literária?

*

Dois livros recentes de Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica* (2014) e *Marienbad eléctrico* (2016), estão conectados com a arte contemporânea. No primeiro, por exemplo, o narrador vila-matiano, que possui essa voz entre narrativa e reflexiva que domina seus textos, é convidado a realizar uma *performance* na Feira de Arte Documenta 13 em Kassel. Nesta, o escritor deve permanecer em uma mesa do

Dschingis Khan (um escuro restaurante chinês), escrevendo. Uma pequena identificação com seu nome e as palavras *Writer in residence* o identificam. O público deveria passar e observar ao escritor enquanto trabalha e eventualmente intercambiar algumas palavras com ele. Vale destacar que outros escritores como Adania Shibli, Mario Bellatin, Aaron Peck, Alejandro Zambra, Marrie Darrieussecq e Holly Pester, já haviam feito a mesma experiência em semanas anteriores.

O texto de Vila-Matas descreve a viagem a Kassel e o cotidiano do escritor no estilo de um diário íntimo ou de viagens no qual ganha especial importância a própria reflexão do autor sobre o estado da arte contemporânea. De início cético, talvez mais próximo daqueles “tics intelectuais” que veem a arte recente como “deplorável ou vazia”, o escritor vai descobrindo um “alento” renovador em várias obras da mostra que lentamente o ajudam a recuperar sua frágil saúde emocional. No final do livro, Vila-Matas afirma: “A arte era, de fato, algo que me estava sucedendo, ocorrendo naquele mesmo momento” (VILA-MATAS, 2014, p. 300)².

Uma das obras da mostra que mais motiva a reflexão de Vila-Matas é *This variation* (2012) de Tino Sehgal. A obra de Sehgal consiste em um espaço escuro que os visitantes devem atravessar achando, a princípio, que se encontra vazio. No entanto, pouco tempo depois de entrar no quarto, percebe-se a presença de pessoas que cantam e dançam nas sombras: trata-se de *performers* que realizam movimentos, às vezes sigilosos, outras vezes frenéticos, aproximando-se e afastando-se dos visitantes, tocando neles ou falando-lhes de perto, embora suas palavras sejam incompreensíveis. Vila-Matas lembra o lema central de Sehgal: “Quando a arte passa como a vida”. O artista rechaça a ideia de que a arte deva ter uma expressão física: quadro, escultura, instalação, etc., e não dá nenhuma importância à ideia de uma explicação escrita de suas obras. Assim, o único modo de afirmar que *vimos* uma de suas obras é vivenciá-la diretamente. “A arte passa como a vida” repete Vila-Matas lembrando que Sehgal seria um claro herdeiro de Duchamp e, poderíamos dizer, do espírito geral das vanguardas históricas em seu propósito de fundir a práxis estética e a vital³.

² Todas as traduções do espanhol são de minha autoria.

³ Em sua conhecida *Teoría da vanguarda*, Peter Bürger, afirma que: “Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada, não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição desligada da práxis vital das pessoas” (BÜRGER, 2012).

A relação mais próxima de Vila-Matas com a arte contemporânea, “essa grande abertura para as outras artes”, como ele a denomina em seu livro, começou com uma ligação da artista Sophie Calle em 2007. Depois de uma longa conversa com ela no Café de Flore, de Paris, Sophie fez para ele a estranha proposta de “lhe escrever uma história que ela tentaria viver”. Um pacto, segundo Vila-Matas, que de algum modo se parecia àquele dos viajantes de *Extraños en un tren*, (1950) personagens criados por Patricia Highsmith, que decidem assassinar a seus inimigos mútuos ao mesmo tempo. No caso de Vila-Matas e Calle, o pacto, menos criminal, consistiu em combinar que durante um ano ele escreveria a vida para Sophie, e ela a viveria. O texto de Vila-Matas que surge da proposta foi publicado como um dos relatos que conformam seu livro *Exploradores del abismo* (2007) e foi depois publicado de maneira independente com o título de *Porque ella no lo pidió* (2016).

Em anos recentes, a aproximação de Vila-Matas com a arte contemporânea continuaria de maneira mais intensa em sua colaboração em várias instalações de Dominique González-Foerster. Justamente, a amizade e o intercâmbio criativo de Vila-Matas com González-Foerster é o tema central de *Marienbad eléctrico*. O livro pode ser visto como uma longa conversa entre ambos e como uma exploração pelos caminhos criativos de suas obras e os limites da arte e da literatura. Vila-Matas o descreve como um livro “[...] sobre nossa animada e criativa prática da arte da conversa; um texto sobre certos paralelismos e semelhanças em nossos respectivos métodos de trabalho” (VILA-MATAS, 2016, p. 10).

Uma das características destacadas das obras de González-Foerster é a busca por articular uma experimentação com o texto literário mediante sua transposição ao campo das artes visuais. A própria artista se definiu alguma vez como uma escritora frustrada ou uma *evadida* da literatura. Em estudo sobre sua obra, Ana Pato (2012) afirma que González-Foerster encontrou “outras formas de escrever romances” e que pratica a “arte da literatura expandida”. González-Foerster parece dar lugar a uma nova forma de literatura, agora não mais restringida à palavra, mas a uma experiência multidimensional.

Em algum momento de *Marienbad eléctrico* Vila-Matas afirma:

[...] ela (Dominique) preferia se mover em zona de risco e dúvida, gostava de situar-se na ambiguidade e não ter que implorar que lhe reconheçam que faz arte, preferia deslocar-se por zonas nebulosas [...] Gostei de sua resposta, talvez porque me lembrou que, quando

termino um romance, gosto que me perguntem se estou certo que se trata de um romance. Gosto de sentir que fiz algo localizado nos limites ao procurar aprofundar nas possibilidades, que sei tão amplas, do próprio termo romance. (VILA-MATAS, 2016, p. 37-38).

Faz tempo que o romance perdeu seus contornos definidos (se é que realmente os teve em algum momento). Os estudiosos do romance tem mostrado como o gênero se alimenta em diversos momentos de sua história de outro tipo de discurso: o discurso legal, o científico, o histórico, o jornalístico – embora comumente os deplora ou negue os empréstimos adquiridos com eles⁴. Escritores contemporâneos como Vila-Matas, César Aira ou Mario Bellatin parecem justamente se localizar nessa zona de risco e dúvida que o escritor catalão mencionava em relação a González-Foerster. E ao parecer para eles, se ainda existem possibilidades de renovação para a escrita literária, esse impulso não estaria situado, como antes, na própria tradição da literatura, mas viria de outros campos artísticos, especialmente do que passou a denominar-se arte contemporâneo.

César Aira (2018) afirma que encontrou nos caminhos da arte contemporânea uma fonte incomparável e inesgotável de fantasias produtivas. Em um de seus ensaios, intitulado, justamente, *Sobre el arte contemporáneo*, descreve o impacto que significou para sua prática literária o descobrimento, em 1967, da primeira reunião de escritos de Marcel Duchamp, *Marchand du Sel*, feito por Michel Sanouillet. “O que parece ter sido revelado, por meio daquele folheto transparente”, diz Aira:

foi a inutilidade de escrever livros, mesmo amando-os como eu os amava, ou precisamente porque os amava. Havia chegado a hora de fazer outra coisa. Essa outra coisa (que aliás já estava feita, e por Duchamp) foi o que fiz em definitivo, usando o disfarce do escritor para não ter que dar explicações: escrever notas de rodapé, instruções imaginárias zombeteiras, mas coerentes e sistemáticas, para certos momentos inventados por mim, que fizessem a realidade funcionar a meu favor. (AIRA, 2018, p. 7).

Paradoxalmente essa consciência sobre a “inutilidade de escrever livros”, no caso de Aira não leva ao bloqueio da escrita, ao desvio para outras possibilidades expressivas ou à temática do fracasso ou a morte da literatura – tema recorrente na obra de Vila-Matas. Pelo contrário, em Aira se traduz em uma proliferação de livros que parecem obedecer a um impulso de pura aceleração narrativa. Uma série de histórias que tendem, algumas vezes, para uma deriva fantástica ou surrealista, para jogos com a identidade

⁴ Ver por exemplo, Watt (2010), ou os artigos reunidos em Moretti (2009). Para o contexto latino-americano vale a pena mencionar o estudo de González Echavarría (2000).

autoral, ou ainda para misturas de diversos registros: ficção narrativa, ensaio, autobiografia ou autoficção.

Reinaldo Laddaga chamou a atenção para o tipo de histórias que Aira, há algum tempo, parece estar contando. Estaria aqui, em minha opinião, uma das conexões centrais da obra literária de Aira com as estratégias da arte contemporânea. A citação destacada por Laddaga é de um romance de Aira, *Un sueño realizado*, publicado em 2002:

A verdade é que me produzem mais prazer as historias que já conheço, e até as que tenho contado para mim dezenas de vezes; costumo ter minhas favoritas, embora não me eternizo nelas. Não fui eu que inventei: as tiro da televisão, dos jornais, de conversas que tive ou que escutei. Há tantas circulando que nunca me faltarão. Meu ato criativo está na eleição, e secundariamente, no aprimoramento que lhe vou dando em sucessivas ‘emissões’ (apud LADDAGA, 2007, p. 9).

É esse caráter de “emissão”, como se fosse um programa televisivo ou a maneira que um artista executa uma *performance* frente a um público – a figura do mágico justamente é central na poética de Aira –, o que Laddaga destaca nas obras de Aira ou de Mario Bellatin e que o levam a elaborar a hipótese de que a literatura de estes autores estaria aspirando à condição da arte contemporânea no que ela tem de instantânea, fugaz e improvisada.

A figura da *seleção* como ato criativo remete também à ideia de *procedimento*, tantas vezes discutido e mencionado por Aira em seus relatos e ensaios e que fica em evidência em sua admiração por artistas como Raymond Roussel, Marcel Duchamp e John Cage. Isto pode ainda, em especial, ser observado em seu ensaio *La nueva escritura*. Neste, analisando o gesto da vanguarda, Aira (2007) retoma o uso do procedimento vanguardista como forma de superar o aparente esgotamento da literatura.

Haveria, assim, três caminhos possíveis para essa superação, segundo Aira: 1) continuar escrevendo os velhos romances em contextos atualizados (algo que continua se fazendo evidentemente e continua produzindo *best-sellers*); 2) tentar heroicamente avançar um passo ou dois mais, um caminho bastante complicado, se tratando de transcender experiências como as de Flaubert, Joyce, Woolf, Proust ou Becket; e 3) o preferido por Aira, o caminho da vanguarda:

Neste sentido, entendidas como articuladoras de procedimentos, as vanguardas permanecem vigentes, carregando o século de mapas do tesouro que aguardam serem explorados. Construtivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*,

acaso, indeterminação. Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse. Para que precisamos de obras? Quem quer outro romance, outro quadro, outra sinfonia? Como se já não existissem o bastante! (AIRA, 2007, p. 13).

Qual é o procedimento específico de Aira para compor suas histórias? Não sabemos com certeza, mas é possível que a chave esteja nessa ideia de *seleção* que mencionava em seu romance *Un sueño realizado*. Dessa forma, seria neste sentido, assim como no caráter *performático* de suas *emissões* literárias, que a estratégia de Aira se aproxima de práticas recentes da arte contemporânea.

*

Analisando obras de arte produzidas especialmente a partir da década de 1990, Nicolás Bourriaud (2009) propõe o conceito de *pós-produção*, termo técnico usado em meios audiovisuais, como o cinema e a televisão, que descreve uma série de operações realizadas sobre um material já registrado (montagem, incorporação de legendas, efeitos especiais, etc.). Bourriaud identifica nas obras artísticas das últimas décadas um gesto que levaria a pensar os artistas mais como *curadores* ou organizadores de um material já produzido, que como *criadores* de uma obra nova a partir de uma matéria bruta. Para Bourriaud, “[...] a obra de arte contemporânea não se coloca como fim do “processo criativo” (um “produto acabado” pronto para ser contemplado), mas como um lugar de manobras, um portal, um gerador de atividades” (BOURRIAUD, 2009, p. 16).

Seria justamente esse impulso romântico de criação que está novamente sob ataque direto nas práticas artísticas recentes. Em novembro do ano 2003, Mario Bellatin organizou um particular *Congresso de Literatura Mexicana* em Paris, procurando provar se o texto literário necessitaria estar sempre acompanhado por seu autor. Para demonstrar seu ponto de vista, Bellatin convidou quatro escritores mexicanos (Margo Glantz, Sergio Pitol, José Agustín e Salvador Elizondo) para que transmitissem suas principais preocupações estéticas e teóricas a um dublê de si próprio. A partir destas sessões se prepararam diversos textos que seriam recitados pelos dublês em Paris. Quando o espectador chegava ao *Congresso* podia selecionar os textos a través de um catálogo temático: “Arte e modernidade”, “A morte na obra”, “Vida e escritura”, entre outros. Uma vez selecionado o tema pelo espectador, o dublê começava a recitar enquanto Bellatin gravava as sessões. Durante a primeira semana, os dublês recitavam

os textos ao vivo. Na segunda semana, se projetavam os vídeos realizados por Bellatin. Frente às reações negativas do público que esperava ver os *verdadeiros* escritores, Bellatin se pergunta: “O que esperavam do Congresso? Talvez queriam ver como tomava a palavra Sergio Pitol? Como se vestia Margo Glantz? Se o que procuravam eram ideias, pois elas estavam aí, na recitação dos dublês”. (AZARETTO, 2009, s/p).

Técnicas de montagem textual e *copy-paste* fazem parte de maneira constante das obras de Bellatin que experimentam com a ilusão de autoria. Em livros como *Jacobo el Mutante* (2002), *Biografía Ilustrada de Mishima* (2009) ou *El libro uruguayo de los muertos* (2012), o autor parece transmutar-se na pele de outros escritores, como Joseph Roth, Yukio Mishima e Iván Thays. Apropriando-se das características formais destes autores, Bellatin elabora sua própria autofiguração, procurando perder, em consequência, os rasgos de singularidade autoral – estratégia que, com signo invertido, usa em outra de suas intervenções: uma suposta resenha do livro *Kioto*, do escritor japonês Yasunari Kawabata, que Bellatin publica no jornal argentino *La Nación*. Embora inicialmente o texto tenha sido lido como uma resenha *realmente* escrita por Bellatin, depois demonstrara que se tratava de uma montagem realizada a partir de textos escritos sobre sua própria obra (a obra de Mario Bellatin) – onde aparecia o nome de Bellatin, o escritor o substituíra pelo nome de Kawabata. A montagem deixava em evidência as possibilidades de intercambialidade do nome de um autor, assim como a repetição de lugares comuns da crítica.

Este conjunto de estratégias nos leva a questionar as formas tradicionais com as quais a crítica assigna valor a uma obra e realiza seus julgamentos: originalidade, inovação formal, singularidade autoral. Podemos continuar classificando e julgando estas obras com critérios de valor herdados da modernidade?

*

Tal vez seja Kenneth Goldsmith quem tem levado mais longe, teórica e formalmente, os pressupostos centrais da prática da arte contemporânea para o campo da literatura. Inventor e promotor do que denomina “escritura não-criativa”, Goldsmith propõe o uso extensivo do plágio, a apropriação e a transcrição como saída para o que ele considera um novo *impasse* da escrita literária. Segundo Goldsmith, a literatura

estaria ainda dependente de um paradigma expressivo, subjetivo e de originalidade que o conjunto das artes visuais e plásticas contemporâneas faz tempo superou. Para acabar com esse descompasso da literatura, o escritor deveria transformar-se em uma espécie de “processador de texto”.

No atual ambiente digital que habitamos, caracterizado por uma superabundância de informação e acesso imediato e ilimitado a textos, imagens e sons, como nunca antes na história da humanidade, seria redundante a produção de mais escritura:

[...] confrontados com uma quantidade sem precedente de textos disponíveis o problema é que já não é necessário escrever mais; pelo contrário, temos que aprender a manipular a vasta quantidade já existente. Como atravesso este matagal de informação – como o administro, como o analiso, como o organizo e como o distribuo – é o que distingue minha escrita da tua (GOLDSMITH, 2015, p. 21).

Para usar uma metáfora bastante conhecida, o escritor já não se enfrentaria com a *terrível* página em branco, mas, pelo contrário, com uma página extremadamente saturada de informações, imagens e conexões inusitadas. Antes que criar realmente algo novo a partir de seu esforço imaginativo, o escritor não-criativo teria o desafio de *selecionar* e *organizar* o que lhe interessa dentro de toda essa matéria caótica preexistente.

Entre as obras literárias de Goldsmith se encontram: uma minuciosa transcrição de todo o que ele disse durante uma semana (*Soliloquy*, 2001); a transcrição inteira de uma edição do *New York Times* (*Day*, 2003); vinte quatro horas de relatos de rádio sobre o tráfico no início de um feriado (*Traffic*, 2005).

Diante destas, cabe destacar que os poetas Marília García e Leonardo Gandolfi realizaram uma “versão compacta e dublada” de *Traffic*, *Trânsito* (2016), tomando como referência uma estação de rádio de São Paulo. Na mesma editora que os poetas coordenam, *Luna Parque Edições*, foi publicado o livro *Sessão* (2017) em que Roy David Frankel seleciona, recorta e organiza os pronunciamentos dos deputados que participaram, no dia 17 de abril de 2016, da sessão que determinou o *impeachment* da presidente em exercício Dilma Rousseff⁵. Analisando o poema de Frankel, Eduardo Coelho afirma:

Por meio de deslocamentos de fragmentos de discursos, que sofrem intervenções em sua forma, *Sessão* revela uma perspectiva crítica inquestionável [...] Os *ready-mades* de Roy

⁵ O livro está atualmente disponível para *download* gratuito na página da editora: <lunaparque.com.br>.

David Frankel destacam os pronunciamentos de voto como meio de nega-los ou como resistência à aparente indiferença ao que se decidiu na Câmara dos Deputados, aquela noite estranhamente atravessada por fogos de artifício (COELHO, 2017, p. 239, 244).

Questionado sobre a impossibilidade de emitir julgamentos de valor sobre estas obras – tratando-se de copiar ou re-apropriar textos alheios, como saber se uma obra é melhor que outra? – Goldsmith remite ao papel da seleção: que selecionar, ou melhor, que descartar, são atribuições do *novo* escritor não-criativo nas quais ainda seria possível emitir juízos de valor estético:

[...] o sucesso encontra-se em saber que incluir e, ainda mais importante, que excluir. Se toda instancia de linguagem pode ser transformada em poesia somente com recontextualiza-la (uma possibilidade muito emocionante), então quem recontextualize palavras da forma mais rica e convincente será julgado como o melhor (GOLDSMITH, 2015, p. 35).

As ideias e propostas de Goldsmith atacam paradigmas ainda bastante fortes e arraigados em boa parte de nosso meio literário e ainda mais na sociedade como um todo. Pensemos, por exemplo, na demanda judicial por plágio instaurada em 2011 por María Kodama, detentora dos direitos da obra de Borges, contra o escritor Pablo Katchadjian por sua obra experimental *El Aleph engordado*. A obra de Katchadjian é um bom exemplo da proposta de apropriação implícita no espaço de uma literatura conceitual tal como planteada por Goldsmith. Por meio de uma operação subversiva sobre o original, se gera um *novo* texto que é e não é, ao mesmo tempo, *El Aleph* de Borges, criando um espaço de dúvida e vacilação permanente. Por momentos, o texto ampliado utiliza recursos humorísticos que procuram levar ao grau do absurdo ou satirizar certos recursos típicos na obra de Borges, como o vocabulário ilustrado e as citações recorrentes a textos e autores da cultura erudita, predominantemente europeia.

A pesar das manifestações de defesa por parte de círculos intelectuais e acadêmicos, a demanda contra Katchadjian se alastrou por vários anos em diversos tribunais até o parecer definitivo, em 2017, a favor do escritor. No entanto, alguns dos textos legais do processo podem deixar pistas sobre o que está em jogo nestas operações de apropriação artística, pelo menos no campo literário:

Note-se então, que a senhora Kodama conta com a [...] legitimação para se opor a toda modificação, deformação ou utilização que de sua obra possa fazer um terceiro. O fato de que Pablo Katchadjian tenha efetuado o “engorde” da reconhecida obra de Jorge Luis Borges omitindo a autorização, tem violado a proteção dos direitos de autor reconhecidos na lei 11.723 [...] Agora, por um lado, em relação à modificação do texto cuja

propriedade intelectual se busca preservar, cabe lembrar que mediante a lei 11.251, o congresso aprovou a adesão à Convenção de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas, assinada o 9 de setembro de 1986. Dita convenção estabelece em seu art. 6 bis que, 'Independentemente dos direitos patrimoniais de autor, e inclusive depois da cessão de ditos direitos, o autor conserva, durante toda sua vida, o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a qualquer deformação, mutilação ou outra modificação desta obra ou qualquer outro menoscabo à mesma obra, que pudesse afetar seu honor ou sua reputação'. (Texto do parecer da Câmara Federal de Cassação Penal).

O conceito de propriedade intelectual e ideias arraigadas sobre originalidade e invenção artística se misturam em um debate em que confluem interesses econômicos, posições de poder no campo literário e lugares comuns sobre o escritor e a literatura que fazem ainda bastante complicada uma recepção menos estigmatizada destas novas propostas. Algo que pode parecer absurdo no âmbito da arte contemporânea.

Finalmente: é possível diferenciar o procedimento de apropriação e releitura de um artista/escritor contemporâneo, como Katchadjian ou Bellatin, da ideia antiga de plágio como apropriação indevida de um texto alheio alegando ser criação própria? Ou trata-se melhor da possibilidade de mudar radicalmente nossa concepção sobre ideias de originalidade e invenção como quer Goldsmith e, em geral, os artistas da pós-produção? Este novo panorama levará realmente à transformação dos paradigmas centrais da literatura como a conhecemos até o momento?

Referências bibliográficas

AIRA, César. *Sobre a Arte Contemporânea*. Tradução de Victor da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

_____. A nova escritura. In: MARQUARDT, Eduard e CHAGA Marco (Org.). *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra, 2007. p. 11-18.

AZARETTO, Julia. (2009). Entrevista con Mario Bellatin. Disponível em: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-con-mario-bellatin-presentacion-68247.kjsp>. Acesso em: 22 de set. de 2015.

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

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012

COELHO, Eduardo. Posfácio. In: FRANKEL, Roy David. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque, 2017. p. 237-244.

GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Traducción de Alan Page. Buenos Aires: Caja negra, 2015.

ECHEVERRÍA, Roberto González. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Traducción de Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2017.

LUDMER, Josefina. “Literaturas posautónomas”. In: *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. p. 149-156.

MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PATO, Ana. *Literatura expandida. arquivo e citação na obra de Dominique González-Foerster*. São Paulo: Edições SESC, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. “Objetos verbais não identificados”. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de setembro, 2013.

VILA-MATAS, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral, 2014.

_____. *Marienbad eléctrico*. Barcelona: Seix Barral, 2016.

WATT, Ian. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.