

Expansões literárias, hoje e ontem

Literary Expansions, Today and Yesterday

André Cechinel*

RESUMO: Este artigo propõe-se a analisar a questão das expansões literárias e das chamadas literaturas pós-autônomas do ponto de vista tanto da indeterminação conceitual da noção de literatura quanto da tarefa da crítica que dela decorre. Espera-se com isso demonstrar, de um lado, que o impulso composicional especulativo é constitutivo dos monstros “frouxos e folgados” que são as obras literárias, segundo a célebre formulação de Henry James, e, de outro, que a tarefa da crítica literária, cada vez mais difícil de ser executada devido à complexidade e pluralidade dos materiais que a literatura recolhe para si, permanece aquela de informar e reconstituir a objetualidade dos objetos literários.

PALAVRAS-CHAVE: expansões literárias; pós-autonomia; inespecificidade.

ABSTRACT: This essay aims to analyze the issue of literary expansions and the so-called post-autonomous literatures from the point of view of both the conceptual indeterminacy of the notion of literature and the task of literary criticism that arises from it. The aim is to demonstrate, on the one hand, that the speculative compositional impulse is constitutive of the “large, loose, baggy” monsters that literary works are, according to Henry James’s famous formulation, and, on the other, that the task of literary criticism, increasingly difficult to perform due to the complexity and plurality of the materials that literature gathers for itself, remains that of informing and reconstructing the objectuality of literary objects.

KEYWORDS: literary expansions; post-autonomy; inespecificity.

1 Introdução

Em seu prefácio para *A musa trágica* [*The Tragic Muse*], romance publicado em série na revista *The Atlantic Monthly* entre os anos de 1889 e 1890, Henry James dirige uma crítica contundente, hoje bastante conhecida, aos contornos pouco estáveis ou mesmo desprovidos de organicidade de muitas das grandes narrativas literárias do século XIX: “O que esses grandes monstros frouxos e folgados [*large, loose, baggy monsters*], com seus estranhos elementos

* Professor do curso de Letras-Português da Universidade Federal de Santa Catarina, doutor em Literatura pela UFSC, bolsista de produtividade do CNPq. E-mail: andrecechinel@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6620-3447>.

acidentais e arbitrários, significam artisticamente?” (James, 1934, p. 84, tradução minha).¹ Em oposição aos aspectos composicionais defendidos no mesmo prefácio – a forma orgânica, a unidade pictórica, a fusão artística dos conteúdos –, James distingue as crescentes inclinações do romance moderno para o disforme, o aleatório, o acidental, sob um princípio criativo fundamentalmente cumulativo e heterogêneo. Difícil não identificar essas mesmas tendências atuando, é claro, também na obra de James, a começar pelo próprio *A musa trágica*, composto de nada menos do que três volumes de cerca de 250 páginas cada. Seja como for, a crítica formulada por James não deixa de constituir o anúncio daquele que seria o traço fundamental das transformações da literatura e dos novos arranjos da racionalidade composicional desse momento em diante: o cruzamento das formas, o alargamento do horizonte do representável, o inacabamento dos enredos, a incorporação de novos materiais, em suma, a expansão de suas margens e possibilidades. A literatura passa a ser agora uma máquina autofágica, que desafia e coloca em questão continuamente a sua própria forma, devorando de modo imprevisível, com seu caráter ou impulso especulativo e sempre provisório, regras e fronteiras previamente estabelecidas ou que ela mesma acaba por inevitavelmente reestabelecer.

“Monstros frouxos e folgados, com seus estranhos elementos acidentais e arbitrários”. Um dos romances que mais plenamente encarna as novas expansões da literatura no século XIX pertence justamente a um compatriota de James: trata-se de *Moby Dick*, de Herman Melville. O caso da recepção inicial do romance, publicado pela primeira vez em 1851, pode ser aqui mencionado como um bom exemplo dos desafios que o volume – uma pequena amostra da “monstruosidade” da nova literatura – impunha à crítica literária graças à curiosa ou improvável mistura de formas e gêneros textuais nele operada, “uma mistura mal construída de romance com fatos” (Selby, 1998, p. 25), segundo o parecer elaborado em resenha anônima publicada em 1851 na revista literária *The Athenaeum*, em Londres. Estamos falando de um romance que suspende qualquer reconhecimento a priori de seus procedimentos em termos de

¹ “But what do such large, loose, baggy monsters, with their queer elements of the accidental and the arbitrary, artistically mean?”

pertencimento à lógica do gênero, arrastando para dentro de si formas que vão desde o trágico, o cômico, o épico, o histórico e o biográfico até o discurso científico de época presente nos inúmeros capítulos sobre a cetologia – ramo da zoologia que se ocupa do estudo dos cetáceos – que interrompem constantemente a narrativa e desordenam a exposição dos eventos recapitulados por Ismael, seu misterioso narrador. Assim lemos em outra resenha anônima do romance, publicada no *Spectator* de Londres, também em 1851:

É um cânone entre alguns críticos que nada deve ser introduzido em um romance que seja fisicamente impossível para o escritor saber: assim, ele não deve descrever a conversa de mineiros em um poço se *todos* eles pereceram. O sr. Melville não raro se afasta dessa regra, e ele continuamente viola outra, começando na forma autobiográfica e mudando *ad libitum* para a narrativa. Sua catástrofe anula todas as regras: não apenas Ahab, com a tripulação de seu barco, é destruído em seu último ataque desesperado à baleia branca, mas o próprio Pequod afunda com todos a bordo nas profundezas do oceano ilimitado. Esse é o método de ir em frente. (Selby, 1998, p. 24, destaque do autor, tradução minha.)²

Obras que violentam as regras, que misturam as formas, que tocam o inverossímil, que combinam inadvertidamente fato e invenção, realidade e fantasia, (auto)biografia e ficcionalidade e que, dessa forma, fabricam um novo modo ou “método de ir em frente”. Ora, o espanto dos primeiros críticos em relação a *Moby Dick*, menos que um caso isolado, é sintoma de um acontecimento literário que suspende os critérios de literariedade habitualmente utilizados na verificação e avaliação apriorística do êxito das obras, arrastando os autores para o tribunal da crítica, ou mesmo, em casos não tão raros, para os tribunais superiores da justiça. Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Émile Zola e seu tradutor, Henry Vizetelly, Paul Bonnetain, Oscar Wilde, James Joyce, D. H. Lawrence, Henry Miller, Jorge Amado, Rubem Fonseca, Cassandra Rios, Toni Morrison, Salman Rushdie, entre tantos outros: qualquer inventário mínimo das

² “It is a canon with some critics that nothing should be introduced into a novel which it is physically impossible for the writer to have known: thus, he must not describe the conversation of miners in a pit if they *all* perish. Mr. Melville hardly steers clear of this rule, and he continually violates another, by beginning in the autobiographical form and changing *ad libitum* into the narrative. His catastrophe overrides all rule: not only is Ahab, with his boat's-crew, destroyed in his last desperate attack upon the white whale, but the Pequod herself sinks with all on board into the depths of the illimitable ocean. Such is the go-ahead method”.

acusações dirigidas contra a literatura constitui, paralelamente, um inventário das potenciais expansões do seu nome e de suas atividades ou formas, mutações que embaralham as letras e, portanto, as leis e os discursos de verificabilidade ou pertencimento que as regulam. É em virtude disso, vale lembrar, que Jacques Derrida classifica a literatura como uma “estranha instituição”, uma instituição que, ao poder dizer tudo, retira do seu horizonte de funcionamento qualquer possibilidade de regras, programas ou fórmulas estáveis: “A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou suspender a lei. [...] É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição” (Derrida, 2018, p. 49). Ali onde a crítica empunha as armas de sua gramaticalidade prévia para enrijecer as fronteiras do literário, não raro sob a acusação ou o parecer de que “Isto não é literatura”, ali também vemos a disposição expansiva e autofágica da literatura e de seus contornos:

[...] É impossível imaginar como a fantasia de qualquer homem poderia ter concebido tal massa de imundície estúpida [...]. Este poeta (?) sem sagacidade, mas com uma certa selvageria vagabunda, serve apenas para mostrar a energia da qual a imbecilidade natural é ocasionalmente capaz sob forte excitação. (Griswold, s./d., tradução minha.)³

[...] Há estados de ânimo e emoções, mas nenhuma corrente constante de ideias por trás deles. Além disso, em sua determinação de surpreender e até mesmo confundir a todo custo, esses jovens poetas estão continuamente esquecendo que a primeira essência da poesia é a beleza. (Waugh, 2004, p. 3, tradução minha.)⁴

Mário de Andrade é capaz de uma asneira, mas sempre uma asneira respeitável. E, nesse caso, uma asneira de talento. [...] Se *Macunaíma* fosse um livro de estreia, o autor nos causaria pena como a de um próximo hóspede de manicômio. (Ribeiro *apud* Jobim 2024, p. 15).

As práticas do não pertencimento ou da inespecificidade da literatura, ilustradas aqui pelas críticas dirigidas a Walt Whitman, T. S. Eliot e Mário de Andrade, correspondem exatamente às operações de um tipo de escrita que perturba a própria ideia do “literário” como um ente estável e prontamente

³ “[...] It is impossible to imagine how any man's fancy could have conceived such a mass of stupid filth [...]. This poet (?) without wit, but with a certain vagrant wildness, just serves to show the energy which natural imbecility is occasionally capable of under strong excitement”.

⁴ “[...] There are moods and emotions, but no steady current of ideas behind them. Further, in their determination to surprise and even to puzzle at all costs, these young poets are continually forgetting that the first essence of poetry is beauty”.

reconhecível, mobilizando materiais, formas, fronteiras, temas e procedimentos por vezes tomados como improváveis, imiscíveis. Não por acaso, devido à sua capacidade de reconstruir-se a si mesma a ponto de flertar com a própria dissolução de seus registros anteriores, são constantes as “mortes” da literatura, os anúncios do seu próprio fim. Como não deixa de nos lembrar Maurice Blanchot, a escrita literária encarna sempre um instante de perda e morte, de destituição, de desamparo, pois começar é também fazer algo desaparecer: “Na palavra morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte, ela ‘é a vida que suporta a morte e nela se conserva’. Admirável potência. Mas alguma coisa estava ali e não está mais. Alguma coisa desapareceu” (Blanchot, 2024, p. 39).⁵ As transformações da literatura são índices do desaparecimento de identidades ou normas até então atuantes, habitadas agora como ruínas convertidas em matéria-prima. Em vista desse caráter ao mesmo tempo criador e supressivo, as expansões literárias, menos que um dado a ser simplesmente constatado e reiterado como parte de um gesto político em si mesmo, impõem desafios significativos à área dos estudos literários, dificuldades que precisam ser devidamente evidenciadas e encaradas de frente, pois 1) redimensionam os mecanismos que conferem legibilidade ao literário e 2) atualizam as tarefas da crítica diante das obras em suas diferentes configurações.

2 Uma literatura indeterminada

São conhecidas as metáforas empregadas por M. H. Abrams para falar das transformações da literatura ocorridas na passagem do século XVIII para o século XIX, ou melhor, na transição da estética neoclássica para a romântica: de um lado, no tipo de pensamento que, segundo o autor, prevaleceu em boa parte da reflexão ocidental que vai de Platão ao século XVIII, a mente é concebida como uma espécie de “refletor de objetos externos” (Abrams, 1971, p. viii), espelhando de maneira relativamente obediente formas que a ela se antecipam; de outro lado, na concepção romântica da capacidade poética, a mente deixa de ser mero reflexo

⁵ Vale lembrar que nem mesmo a fórmula blanchotiana pode ser generalizada, como suposta lei universal, uma vez que a literatura procede por meio da suspensão das leis gerais.

ou reproduzidor imitativo de uma realidade exterior e passa a operar como uma “lâmpada” ou “projektor luminoso”, não mais limitando-se a mimetizar o seu entorno, mas buscando “contribuir com os objetos que ela percebe”. Tal como Fabio A. Durão (2016, p. 77-78) assinala, se antes “o texto literário encontrava-se [...] situado em um universo mais amplo, o que justificava a imitação de exemplos anteriores, bem como a adequação a padrões morais estabelecidos e aos bons costumes”, a ênfase na mentalidade criadora, característica do romantismo, produz “uma ruptura aparente entre o texto e o mundo”. Cabe explicar: os modelos e convenções literárias herdados do passado, que funcionavam como parâmetros de verificação das novas composições e de suas conquistas representacionais, saem de cena ou passam a figurar como um campo de tensão, com o qual se deve rivalizar, para os novos escritores e poetas em seu propósito de não simplesmente retratar, mas de revelar, esclarecer, ampliar o mundo e suas formas. A centralidade aqui colocada no indivíduo criador traduz nada mais nada menos do que uma relação crescentemente problemática com o passado, com a chamada “tradição” literária, cujo resultado será a abertura e experimentação de novos horizontes composicionais, ou seja, uma expansão dos modos de ser da literatura e de seus objetos. O escândalo literário introduzido pelo Romantismo corresponde à possibilidade irrestrita, sem fronteiras ou limites claros, de testar novos arranjos criativos e de expandir o conceito de literatura para além das formas fixas prévias e dos modelos autorizados do passado.

Um bom exemplo de escritor que traduz esse desejo de abertura e expansão do espaço literário e do material poético é Walt Whitman, cuja obra lhe conferiu a alcunha de “poeta da democracia”. Mas em que consiste, afinal de contas, a postura democrática de Whitman? Deve-se citar, em primeiro lugar, é claro, os versos do autor que se ocupam de retratar e celebrar os vários seres humanos e as mais diferentes atividades que fomentam suas “descobertas, sonhos e sociedades”: o marceneiro, o piloto, o caçador, o diácono, a jovem tecelã, o fazendeiro, o lunático, o tipógrafo, o maquinista, o atirador, o reformista – a poesia de Whitman é democrática por arrastar para o plano poético todo e qualquer sujeito que seja, independentemente de ofício ou prestígio social. A poesia aqui, ao se aproximar do trabalhador comum, afasta-se dos próprios signos tradicionalmente responsáveis por articular a sua “poeticidade”, por lhe

outorgar um estatuto elevado entre demais as formas artísticas. Esses ganhos representacionais dependem diretamente, no entanto, de uma segunda dimensão da democracia poética de Whitman, talvez este um impulso ainda mais polêmico à época: o desejo de prolongar a extensão do verso, de interromper a estrofe como unidade, de espalhar cortes no arranjo imagético do texto, de abandonar a métrica e os esquemas rítmicos como elementos incontornáveis da sonoridade verbal, de misturar, tal como Baudelaire o faria pouco mais de uma década depois, a poesia e a prosa. Sabe-se que Whitman adorava ser fotografado (cf. Folsom, 1988, p. 51), e vale a pena indagar se a sua poesia – repleta de cortes, intervalos, paralelismos, contrastes e justaposições – seria de fato possível sem o diálogo paralelo com o advento dessa nova arte mecânica:

I do not know it ... it is without name ... it is a word unsaid,
It is not in any dictionary or utterance or symbol.
[...]
The past and presente wilt ... I have filled them and emptied them,
And proceed to fill my next fold of the future.
[...]
Do I contradict myself?
Very well then ... I contradict myself ;
I am large ... I contain multitudes. (Whitman, 2005, p. 128-129).⁶

Palavras não ditas, que não têm nome nem figuram em nenhum dicionário; passado, presente e futuro não como temporalidades estáveis e legíveis, mas como esferas que se cruzam e podem ser manipuladas – enchidas e esvaziadas – pelo poeta. É justamente essa temporalidade doravante nebulosa, essa relação crescentemente tensionada com o passado, que T. S. Eliot busca inspecionar no ensaio “Tradição e talento individual”, de 1919 (Eliot, 1989). A consciência de que os materiais da arte mudam e têm mudado – fotografia, cinema, *vaudeville* e *music hall* estão aqui no horizonte da reflexão do poeta – aponta não apenas para uma leitura do que se passa no presente, mas, sobretudo, para uma reconfiguração do passado hoje, da nossa relação com os artistas e poetas mortos como eventuais contemporâneos: “quem quer que haja aceite essa

⁶ “Não sei o que é ... não tem nome ... é uma palavra não dita, / Não figura em nenhum dicionário nem expressão nem símbolo. / [...] O passado e o presente definham ... já os enchi e esvaziei, / Passo a encher minha próxima dobra de futuro. / [...] Me contradigo? / Tudo bem, então ... me contradigo; Sou vasto ... contendo multidões”.

ideia de ordem [...] não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (Eliot, 1989, p. 39-40). Nesse esquema literário-temporal híbrido, o verso livre, por exemplo, corresponde menos a uma conquista da poesia do tempo presente, atuando num raio de ação circunscrito, do que a uma forma que avança também sobre o passado, sobre o nosso modo de ler, compreender e reelaborar as poéticas do passado; do mesmo modo, as formas fixas e o fantasma do metro deverão sempre assombrar o verso livre para que este de fato represente mais que mero exercício solipsista e inconsequente: “o fantasma de algum metro, por simples que seja, deve sempre espreitar qualquer tapeçaria, mesmo no mais livre dos versos” (Eliot, 2014, p. 514, tradução minha).⁷ As expansões literárias representam também a possibilidade de jogos de contração, de restrições autoimpostas, não mais em virtude das convenções legadas por princípios normativos anteriores, mas como parte do desejo de “fazer diferente” – *make it new*, segundo o célebre princípio poundiano.⁸ Eis o motivo que explica por que vários poetas retomam as formas tradicionais após longos períodos de experimentação com o verso livre: trata-se, a rigor, menos de um simples “retorno” e mais propriamente de uma revitalização ou testagem dos signos restritivos do passado sob o princípio ou a consciência da nova autonomia disponível para o gesto poético.

A liberdade da literatura – ou melhor, das obras literárias, pois é justamente a possibilidade de qualquer nome geral como coisa estável que se desfaz – de estabelecer para si mesma, sempre de forma provisória, seus critérios de literariedade é algo que cobra o preço da sua própria legibilidade enquanto tal. Como se sabe, a palavra “literatura” reúne práticas e políticas de escrita bastante díspares, ou mesmo indeterminadas; na formulação de Jacques Rancière (2017, p. 29), “‘literatura’ é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas [...]”. A literatura reúne sob um mesmo nome coisas tão distintas quanto poemas, contos, novelas, romances, mas também sermões, crônicas, (auto)biografias, cartas, diários,

⁷ “The ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the ‘freest’ verse”.

⁸ As constrições linguísticas do OuLiPo são apenas um exemplo ou exploração programática desse fato.

agendas, canções, numa lista que pode alargar-se *ad infinitum*, como tem sido exatamente o caso nas últimas décadas, com filmes, quadrinhos, *cartoons*, HQs, blogs etc., pleiteando também o seu lugar sob a guarda do conceito. Em outras palavras, desestabilizar o funcionamento dos esquemas de gênero e abandonar as regras da *inventio*, da *dispositio* e da *elocutio* – regras que funcionavam de saída como critérios sólidos de verificação do modo de ser e das operações dos objetos – são pressões que implicam tanto uma ampliação dos caminhos possíveis para a literatura, quanto uma evaporação parcial do seu tecido interno ou objetualidade como resultado de um conjunto de atributos aprioristicamente reconhecível e determinável.

Para colocá-lo de forma sintética, em que pese todos os esforços formalistas da primeira metade do século XX no sentido de determinar em que consiste a literariedade da literatura – o conjunto de predicados que fazem com que uma obra qualquer seja uma obra *literária* –, essa literariedade simplesmente não existe de antemão como um índice regular e constante de propriedades específicas e transferíveis de um artefato para outro. Ora, se isso é verdade, se a literatura já não conta com nenhum critério valorativo exterior que assegure antecipadamente a sua relevância ou êxito – ordem, unidade, beleza, simetria, harmonia, proporção etc. não são mais parâmetros úteis ou definitivos –, os princípios classificatórios da crítica deixam de funcionar ou, no limite, são incapazes de se adiantar confortavelmente aos movimentos específicos do que os objetos empreendem em particular. É precisamente isso que Fabio A. Durão (2017) tem em mente quando declara que o “literário” da literatura ocorre apenas *a posteriori*: se o mapa analítico-interpretativo não está disponível de antemão, mas é, antes, informado e construído pelo entendimento de quais são os elementos que compõem os objetos e do que estes estão fazendo ou encenando composicionalmente – do que eles estão “tentando realizar” ou “ser” –, o processo de recepção passa ele próprio a interferir na constituição da literariedade da literatura, que decorreria, pois, da produtividade da leitura realizada. O vocabulário da crítica é informado pela obra, e a obra é, por sua vez, produzida e atravessada pelo exercício analítico que busca compreender o seu modo de ser. Vale ressaltar que essa ideia desestabiliza oposições estanques entre os elementos internos e externos, intrínsecos e extrínsecos, das composições; da mesma forma,

aspectos biográficos, históricos, políticos etc. são vetores possíveis de análise quando convincentemente desdobrados dos artefatos. A falta de legibilidade prévia da literatura imprime enormes dificuldades à crítica literária; é precisamente aí, no entanto, nessa paisagem de incertezas, que ela encontra a justificativa necessária para a sua existência.

3 Uma tarefa para a crítica

Um ponto que chama ou poderia chamar a atenção dos leitores quanto às discussões em torno do problema da pós-autonomia nos estudos literários hoje diz respeito ao fato de que a referência central do debate, o ensaio responsável por articular conceitualmente a expressão – “Literaturas pós-autônomas”, de Josefina Ludmer (2010) –, não tem mais que quatro páginas de extensão, ou, para ser mais exato, limita-se a ocupar um espaço de cerca de duas mil palavras para expor o seu argumento. Pode-se alegar o caráter de manifesto, programa, libelo, ou mesmo defender a capacidade de síntese de sua autora, mas o certo é que tamanha brevidade cobra um preço bastante específico, a saber, a natureza polarizante, binária mesmo, de sua exposição – o que é particularmente curioso, haja vista o intuito do texto de anunciar a multiplicidade da literatura e a artificialidade de suas fronteiras.⁹ A estrutura de antíteses rígidas, contudo, não tarda a saltar aos olhos: literatura do passado *versus* literatura do presente; narração clássica, de fronteiras nítidas, *versus* a “realidadeficção” contemporânea; a literatura autonomista anterior *versus* o fim das esferas particulares do pensamento, e assim por diante. A impressão que resta é a de uma espécie de determinismo teórico-literário, em que apenas as formas mais aptas sobrevivem: a literatura antes era disciplinada, agora exalta a indisciplina; a crítica moderna era autonômica, a crítica ou “pós-crítica” tem de lidar com a inespecificidade das formas. Tudo isso é consumado por meio de fórmulas não menos contundentes, repletas de “fins” e “pós”: “a literatura no fim do ciclo da

⁹ Para uma discussão do caráter especulativo do ensaio de Ludmer, ou para um comentário que relê criticamente o conceito de pós-autonomia tal como formulado pela autora, ver “O próprio, a propriedade e o apropriado: variações em torno da ideia de ‘Literaturas pós-autônomas’ de Josefina Ludmer” (Pinheiro, 2013). O vol. 1, n. 2, de 2013, da revista *Landa*, dedica toda uma seção específica a ensaios debatendo a questão da pós-autonomia nos estudos literários.

autonomia literária”; “o fim de uma era em que a literatura teve ‘uma lógica interna’ e um poder crucial”; “o fim das esferas ou do pensamento das esferas”; “o fim das guerras e divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas”; “o fim das lutas pelo poder no interior da literatura”; “o fim do ‘campo’”, entre outras.

É interessante pensar que, por trás do propósito não hierárquico, horizontalizante ou mesmo democrático do argumento de Ludmer, reside um procedimento classificatório ou uma ontologização do literário no tempo presente que parece deixar muita coisa de fora. Trata-se, é bem verdade, de uma estranha ontologia da inespecificidade – as obras hoje caracterizar-se-iam menos por atributos determináveis do que pelas diferentes táticas de não pertencimento que adotam, aliadas à hibridização ou mistura de suportes e formas como princípio composicional último e definitivo.¹⁰ Ora, não deixa de ser relevante averiguar quanto da produção literária contemporânea efetivamente mina as ideias de autoria,¹¹ gênero, estilo, sentido; será que é de fato uma constante incontornável da literatura agora recusar a densidade, o paradoxo, o livro como unidade, os modos tradicionais – “tradicional” aqui aparecendo, é claro, como sinônimo de ultrapassado (cf. Cechinel, 2022) – de leitura, os limites entre fato e ficção etc.? Declarar que “as escritas pós-autônomas podem exibir ou não suas marcas de pertencimento à literatura e aos tópicos da auto-referencialidade que marcaram a era da literatura autônoma” (Ludmer, 2010, p. 3) não ajuda muito, pois, no fim das contas, mesmo sem inspecionar objetos particulares, a afirmação atinge um teor tal de totalização que simplesmente elimina qualquer exterioridade ou diferença possível – nesse caso, as obras não apenas são pós-autônomas, como estão fadadas a sê-lo, esvaziando significativamente o conceito. Será que autores tão díspares quanto, digamos, Itamar Vieira Junior, Ngũgĩ wa

¹⁰ Se a autotransformação é o princípio de base, a coisa mais básica e essencial da literatura pós-romântica, os argumentos de Ludmer, ao ontologizar a inespecificidade do literário, revelam-se, então, inesperadamente antiquados ou conservadores.

¹¹ Curiosamente, sugere-se que a noção de autoria não é mais relevante no exato momento em que ela parece colar-se em definitivo aos objetos em diferentes tipos de escrita que dominam o discurso da crítica literária hoje, como em cartas, diários, blogs, biografias, autobiografias e, especialmente, na chamada “literatura autoficcional”. Tudo isso aponta para o caráter dispersivo da letra literária, arredo até mesmo à noção da pós-autonomia como fenômeno específico do nosso tempo ou como traço característico da literatura no tempo presente.

Thiong'o e Margaret Atwood – apenas para citar três nomes quaisquer – veem-se devidamente representados nesse lugar em que “não há realidade oposta à ficção, não há autor e tampouco há demasiado sentido” (Ludmer, 2010, p. 4)?

Seja como for, vale a pena concentrar aqui a atenção num ponto central, decorrente do debate empreendido por Ludmer, que toca a atuação e as tarefas da crítica literária no presente momento. Segundo o argumento da autora, as literaturas pós-autônomas encerram o ciclo ou a era “em que a literatura teve ‘uma lógica interna’” e, com isso, comprometem as instituições “(crítica, ensino, academias) que debatiam publicamente sua função, seu valor, seu sentido” (Ludmer, 2010, p. 3). Para colocar de maneira clara e cristalina, estamos falando do fim da crítica literária tal como a conhecemos, ou, ao menos, do “abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário”, da “radical transformação dos estudos literários em outra coisa ainda por definir” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 166-167). A tese da “inespecificidade” ou “impertinência” da literatura que ampara esse diagnóstico vincula-se tanto, de um lado, à indiferenciação entre real e ficcional, fato e construção, quanto, de outro, à própria falta de uma corporalidade rastreável dos objetos, que agora funcionam mais como OVNI, “Objetos Verbais Não Identificados”, no dizer de Christophe Hanna (2010) recuperado, entre outros, por Flora Süssekind (2013) num ensaio de mesmo nome. A comparação da nova literatura com os OVNI (“Objetos Voadores Não Identificados”) não deixa de ser relevante: se é verdade que os OVNI apontam para a dificuldade de localização, identificação ou explicação de certos fenômenos não catalogados, desafiando os modos habituais de reconhecimento das coisas, também é certo que, ao lidar com eles, os pesquisadores precisam inevitavelmente recorrer às ferramentas habituais, familiares, oferecidas pela pesquisa consequente, pela investigação particularizante – investigações, aliás, que não raro restituem os “objetos não identificados” a fenômenos naturais e eventualmente conhecidos. Lidar com os OVNI do ponto de vista do escrutínio analítico, e não da celebração genérica, é precisamente o que diferencia a pesquisa no campo da astronomia, por exemplo, dos desejos ufológicos sensacionalistas ou do senso comum.

Voltemos à terra, pois, munidos da seguinte conclusão: não há paisagens literárias, cruzamento de fronteiras, hibridismo de materiais, recursos citacionais

ou paródicos, expansões ou transbordamentos de suportes, campos, espaços ou meios, esvaziamento de categorias, confusão entre real e ficcional, erosão da especificidade de materiais, ou o que quer que seja, que desmantele a tarefa da crítica literária de recompor o momento de objetualidade do objeto, de demonstrar materialmente como tudo isso funciona ou se atravessa no modo de ser artístico de uma coisa, um artefato, por inespecífico ou expandido que este seja.¹² O desafio lançado por coisas que não se apresentam como imediatamente legíveis não é o de simplesmente não as ler, ou de repetir, como um mantra, a sua indisponibilidade “coisal”, mas justamente o contrário, ou seja, o de apontar a razão de ser da inespecificidade, da ilegibilidade, do cruzamento entre diferentes formas em sua disposição composicional. A multiplicidade de materiais – ou o esvaziamento destes, como, por exemplo, no caso de textos “não originais”, de *found texts*, da *found poetry* ou da “escrita não criativa” (cf. Perloff, 2013) – aponta muito mais profundamente para a simultânea dificuldade e necessidade de perfurar os objetos do que para a simples superação ou abandono dos procedimentos costumeiros da crítica e dos estudos literários. Com efeito, a “leitura atenta” ou *close reading* – compreendida aqui não no horizonte de uma internalidade fechada ao exterior, mas como uma forma de leitura capaz de desdobrar seus achados dos objetos para os quais volta a sua atenção (cf. Durão, 2020; Cechinel; Durão, 2022) – permanece sendo um expediente basilar da área nesse momento de crescente possibilidade de virtualização da materialidade objetual.

São precisamente exercícios de leitura dessa natureza que Marjorie Perloff realiza no livro *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (Perloff, 2013). Um bom exemplo pode ser visto, em particular, no capítulo intitulado “Pontes conceituais/Túneis digitais”, em que a autora analisa o segundo volume da *Trilogia* nova-iorquina¹³ de Kenneth Goldsmith, intitulado

¹² O abandono dessa tarefa funciona como uma espécie de renúncia: abdica-se da análise e associa-se essa mesma renúncia a um atributo da coisa analisada, explorando os efeitos retóricos desse gesto.

¹³ A *Trilogia* é composta pelos volumes *The Weather* (2005), *Traffic* (2007) e *Sports* (2008).

Traffic.¹⁴ A princípio, o livro de Goldsmith reúne todos os elementos que interromperiam ou tornariam pouco produtivas as atividades de decomposição em partes e de escrutínio demorado que caracterizam a crítica literária: *Traffic* é um volume de cerca de 80 páginas que transcreve 24 horas de transmissão radiofônica ininterruptas centradas nas condições de tráfego em Nova York às vésperas de um “grande fim de semana de feriado”. Os comentários radiofônicos sobre a situação momentânea das estradas são feitos com base em boletins de trânsito gerados por câmera de imagem (Panasonic Jam Cam da estação de rádio WINS) em intervalos de dez minutos, o que faz com que as transcrições de Goldsmith flertem de perto com o cruzamento entre escrita, som e visualidade. Um dado curioso é que, apesar das tantas páginas de transcrição, não sabemos exatamente de que feriado se trata, uma indeterminação que não deixa de ser bastante estranha – e muito frutífera para a análise que Perloff faz do material. De todo modo, o gesto de transcrever algo tão cotidiano quanto uma transmissão radiofônica – ainda mais uma transmissão que se ocupa de um assunto tão descartável ou irritante quanto o trânsito em tempo real num grande centro urbano – aponta para uma imediaticidade aparentemente dissociada de impulsos criativos ou composicionais mais complexos. Categorias como autoria, forma, linguagem, composição, intenção e sentido parecem, num primeiro momento, não nos levar muito longe, pois apontariam para uma intervenção criativa sobre o material que a disponibilidade prévia de *Traffic* como *ready-made* desarma de saída:

Bem, acompanhando o grande fim de semana de feriado, começamos com o show de horrores do Hudson River neste momento. Atrasos significativos no Holland Tunnel, ambos os sentidos com obras na estrada, trânsito em apenas uma faixa. Estamos falando de, pelo menos, vinte a trinta minutos de tráfego em ambos os sentidos, possivelmente até mais que isso. Enquanto isso, o Lincoln Tunnel, mesmo não sendo um grande retorno para Jersey, ainda é sua melhor opção. E a Ponte GW, sua pior opção possível. Atrasos de trinta a quarenta minutos, e isso só para entrar na cidade. Pista inferior fechada, a pista superior é tudo o que você tem. Então, de volta a New Jersey, todas as possibilidades estão interditadas: West Side Highway, a partir da 150, Major Deegan, as vias do Bronx e a Harlem River Drive estão um

¹⁴ Para uma análise de como a “indistinguibilidade fenomênica” de *Traffic* impacta a atividade da crítica literária, ver “A indistinguibilidade fenomênica em *Traffic*, de Kenneth Goldsmith” (Tavares, 2019).

desastre, a Harlem River Drive pode levar uma hora, sem acesso direto à Ponte GW, com obras na estrada. E agora, do outro lado da East River 59th Street Bridge, essa é uma alternativa que você precisa evitar. Midtown Tunnel e Triboro Bridge permanecem a melhor opção. Tudo ainda muito lento na Southern State Parkway sentido leste, aqui na área de, hmmm..., Meadowbrook, há, hmmm..., um carro parado bloqueando uma faixa e o trânsito está muito lento. (Goldsmith, 2007, p. 3, tradução minha.)¹⁵

Marcas de oralidade, sinais de improviso discursivo, descontinuidade narrativa, repetições lexicais, referências hiperlocalizadas, ruas pontuais e siglas por vezes ilegíveis, tudo isso para dar conta de um problema sem transcendência, a paralisia *nonsense* do engarrafamento. Não bastasse tal pletora de elementos pouco sedutores, os próprios comentários que Kenneth Goldsmith tece a respeito de suas obras, conforme Perloff observa em seu capítulo, tendem a afastar o leitor da leitura analítica, demorada, atenta. No livro de ensaios sintomaticamente intitulado *Uncreative Writing [Escrita Não Criativa]* (Goldsmith, 2011), Goldsmith, valendo-se do legado de artistas como Marcel Duchamp, Sol LeWitt, John Cage e, especialmente, Andy Warhol – este retratado como “a figura mais importante para a escrita não criativa” (Goldsmith, 2011, p. 139, tradução minha)¹⁶ –, descreve a escrita criativa como “o conceito mais banal, batido e mal definido empregado na formação de um escritor”,¹⁷ propondo, em seu lugar, uma escrita conceitual capaz de exercitar a supressão, jamais completa, da autoexpressão individual e de incorporar o espírito do tempo, ou melhor, da internet, do Google, da Wikipédia e das ferramentas de copiar e colar que marcam uma nova forma de proceder textual e intelectualmente: “A escrita não criativa corresponde a uma literatura pós-identidade. Com a fragmentação digital,

¹⁵ “Well, in conjunction with the big holiday weekend, we start out with the Hudson River horror show right now. Big delays in the Holland Tunnel either way with roadwork, only one lane will be getting by. You're talking about, at least, twenty to thirty minutes worth of traffic either way, possibly even more than that. Meanwhile the Lincoln Tunnel, not great back to Jersey but still your best option. And the GW Bridge your worst possible option. Thirty to forty minute delays, and that's just going into town. Lower level closed, upper level all you get. Then back to New Jersey every approach is fouled-up: West Side Highway from the 150's, the Major Deegan, the Bronx approaches and the Harlem River Drive are all a disaster, the Harlem River Drive could take you an hour, no direct access to the GW Bridge with roadwork. And right now across the East River 59th Street Bridge, you've gotta steer clear of that one. Midtown Tunnel, Triboro Bridge, they remain in better shape. Still very slow on the eastbound Southern State Parkway here at the area of the, uh, Meadowbrook there's a, uh, stalled car there blocking a lane and traffic very slow”.

¹⁶ “Andy Warhol is perhaps the single most important figure for uncreative writing”.

¹⁷ “[...] the most trite, overused, and ill-defined concept in a writer's training”.

qualquer senso de autenticidade e coerência unificadas foi há muito arquivado” (Goldsmith, 2011, p. 85, tradução minha).¹⁸ Ou ainda, em tom declaradamente propagandista: “assim como grande parte da publicidade, música, cinema e artes visuais, o discurso literário foi levado ao próximo nível” (Goldsmith, 2011, p. 92, tradução minha).¹⁹ Como o autor não cansa de nos informar em seus ensaios e entrevistas, a escrita conceitual ou não criativa busca detonar exatamente as categorias tradicionais da crítica literária por meio de “táticas” como a “não criatividade, a não originalidade, a ilegibilidade, a apropriação, o plágio, a fraude, o roubo e a falsificação” (Goldsmith, 2008). De fato, estamos diante do cotidiano profundo, convertido agora em “obra” ou texto literário.

Em vez de limitar-se a seguir obedientemente o parecer de Goldsmith acerca de sua própria atividade, o que Marjorie Perloff faz é, na verdade – resquício, quem sabe, de suspeitas também elas ultrapassadas? –, desconfiar do autor, tomar a sua como uma leitura qualquer, talvez eventualmente (ou voluntariamente) equivocada, e encarar *Traffic* como um objeto que merece o devido escrutínio, afinal, “nada exceto uma leitura real do texto pode esclarecer as questões de escolha e acaso que surgem aqui e acolá” (Perloff, 2013, p. 250). A ensaísta, então, deixa de lado “as insistências de Goldsmith de que suas obras são ‘ilegíveis’” e passa a ler “*Traffic* como um livro sobre o trânsito” (Perloff, 2013, p. 250-251). Conforme Otávio G. Tavares (2019, p. 39) comenta, o estudo de Perloff sobre Goldsmith concebe *Traffic* “como uma obra de arte literária a partir de sua relação com uma tradição, ao mesmo tempo que, ambigualmente, esta relação com outras obras de arte só se torna possível a partir do momento em que aceitamos *Traffic* como arte, e não como uma mera transcrição de uma rádio de trânsito”. Como se sabe, qualquer obra literária permanece aquém de si mesma, em estado de latência, até que o leitor demonstre ser capaz de conferir-lhe existência concreta por meio do ato da leitura. Em outras palavras, é a interpretação que concede à coisa o seu estatuto especial *como* objeto, o que significa dizer que não há literatura sem o acréscimo do conteúdo analítico-

¹⁸ “Uncreative writing is a postidentity literature. With digital fragmentation, any sense of unified authenticity and coherence has long been shelved”.

¹⁹ “Like so much advertising, music, film, and visual art, the literary discourse has been moved to the next level”.

interpretativo que vem do leitor e busca colar-se ao material. Nesse sentido, a operação que Perloff realiza não passa de uma atividade indispensável à crítica, aquela de conferir objetualidade ao objeto por meio da interpretação, um gesto tornado particularmente complexo, neste caso, por vários motivos, entre os quais o cruzamento de formas, a imediaticidade do narrado, a dissolução do enredo, a disponibilidade prévia do material, a concepção autoral da obra, entre outros. Os achados de Perloff são particularmente interessantes, e não poderiam sê-lo senão como resultado da leitura de *Traffic* enquanto obra. Chamam a atenção da autora o modo como Goldsmith, entre outros,

- 1) Submete “os relatórios selecionados da Jam Cam às unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação”, produzindo “uma representação vívida da vida contemporânea com todos os seus rituais, seu tédio, nervosismo, frustração, medo apatia – e também com o seu prazer” (Perloff, 2013, p. 256);
- 2) Transcreve uma espécie de “teatro do absurdo”, pois “os relatórios da Jam Cam não oferecem qualquer solução, corretivo; eles nos dão meras alternativas práticas para problemas específicos” (Perloff, 2013, p. 259);
- 3) Converte os âncoras em personagens confinados “a um dos círculos mais baixos do inferno, ajudando e sendo cúmplice no que deveria, em qualquer sociedade decente, ser banido como uma ameaça” (Perloff, 2013, p. 259);
- 4) Mobiliza paradoxos, como o de que, “na véspera dos feriados, os motoristas descobrem que a meia-noite é o pior horário para viajar porque é a hora para a qual foi marcada a manutenção ‘de feriado’ das estradas” (Perloff, 2013, p. 261);
- 5) Compõe um enredo aristotélico, “com começo, meio e fim, conforme a imagem da cidade de pesadelo cede espaço a uma visão momentânea da estrada livre – ‘um grande sinal verde’ apontando para o futuro” (Perloff, 2013, p. 265);
- 6) Elabora “um longo poema minimalista, cujas restrições oulipianas, a visualização de nomes próprios repetidos e sinais em mutação, criam ‘pontes e túneis’ textuais que desafiam os nossos hábitos de leitura” (Perloff, 2013, p. 271).

Após a análise de Perloff, faz pouco sentido questionar o caráter de obra ou celebrar a escritura “pós-objetual” de *Traffic*, de Kenneth Goldsmith. Se o literário decorre da “fatura exitosa” (cf. Cechinel; Durão, 2022) do encontro entre o leitor e o artefato (texto, coisa, conjunto de *bytes*, molho de papel – o nome não importa), isto é, se o literário ocorre *a posteriori*, como antes mencionado, *Traffic* precisa agora provar a sua capacidade de resistir aos sentidos que sobre ele passam a pairar, convocando novas leituras e confrontando aquilo que dele já sabemos.

4 Conclusão

Há um limite para o que pode ser dito antecipadamente sobre as maneiras pelas quais as obras de arte suspendem com sucesso seu caráter de mercadoria. A única maneira de demonstrar a autonomia da arte em relação ao seu caráter de mercadoria é pegá-la no ato — isto é, atribuir significados plausíveis a obras específicas, uma atribuição que é em si uma reivindicação de que a obra em questão pertence à instituição da arte. A única forma de tornar tal atribuição convincente é por meio de atenção interpretativa cuidadosa.
(Brown, 2019, p. 25, tradução minha.)²⁰

Os “monstros frouxos e folgados” do presente e do passado demonstram que, menos que um fato novo, as chamadas “expansões literárias” confundem-se com a própria letra órfã, sem regras *a priori*, que institui a literatura como um acontecimento histórico e como uma “instituição sem instituição”, segundo a fórmula derridiana. É justamente isso que os autores do *Indicionário do contemporâneo* acabam por constatar em sua exposição sobre o conceito de pós-autonomia: “Poderíamos nos perguntar [...] se o que essas escritas do presente estão fazendo não é trazer para a superfície do texto uma indisciplina da literatura que sempre existiu, tornando mais visível o que ela tem de indomesticável [...]” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 174). A literatura, como uma máquina de absorção e transformação de novas matérias-primas, converte diferentes textos e imagens

²⁰ “There is a limit to what can be said in advance about the ways in which artworks successfully suspend their commodity character. The only way to demonstrate the autonomy of art from its commodity character is to catch it in the act—that is, plausibly to ascribe meaning to actual works, an ascription that is itself a claim that the work in question belongs to the institution of art. The only way to make such an ascription compelling is through close interpretive attention”.

em arquivo literário a fim de compor outros artefatos – tudo isso, é claro, em função de condições concretas determinadas histórica, social e politicamente. A artificialidade das fronteiras, que pode jogar inclusive com a própria tentativa de autoimplosão dos objetos – ou com uma transparência tal que sugere a mera transferência de algo dado para diferentes esferas de insinuação artística –, inspira arranjos composicionais que, de forma latente, estavam inscritos na potência de abertura do literário ao novo. Tal como resumem os autores do *Indicionário*, “[...] é preciso reconhecer que essa multiplicidade e a não especificidade do literário sempre existiram, não são prerrogativas da ficção contemporânea” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 175).

Se isso é verdade, se a inespecificidade não é coisa necessariamente nova, se ela corresponde, na verdade, à própria “essência” do literário, então é certo que a crítica tem estado habituada a lidar com a imprevisibilidade das expansões literárias e com as possibilidades abertas pelas frequentes mutações tecnológicas, políticas e sociais que as alimentam. *Blogs, Twitter, e-mails*, redes sociais, *Instagram*, entre tantos outros exemplos, nada mais são do que novos repertórios de formas dos quais a literatura pode se valer, eventualmente sob impulso mimético, em seus processos de destruição e reconstrução de si. O exemplo de *Traffic*, de Kenneth Goldsmith, analisado por Marjorie Perloff é prova disso, não de um cotidiano que se confunde ele próprio com uma composição artística imediatamente dada, mas de redes híbridas, de atravessamentos, de “pontes e túneis” que se fundem em objetos cuja materialidade só pode ser perfurada e compreendida via escrutínio analítico, via leitura. Se, por um lado, tudo isso é clara evidência de que faz pouco sentido falar em morte da literatura, mas sim e tão-somente em sua expansão desgovernada, de difícil controle, por outro lado, parece fazer bastante sentido pensar em uma eventual morte ou falência da crítica literária. Essa morte dar-se-ia não em virtude dos novos materiais com que a crítica agora se depara, mas sim em decorrência do abandono da tarefa de olhar para os objetos como coisas estranhas, como artefatos cujo funcionamento precisa ser elucidado, comentado e, também, fabricado pela análise e interpretação. A morte da crítica literária, em síntese, promete ser menos resultado do esgotamento de sua função do que do crescente abandono de uma prática que revela ainda ser bastante produtiva.

Referências

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Nova York: Oxford University Press, 1971.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Tradução: Davi Andrade Pimentel. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2024.
- BROWN, Nicholas. *Autonomy: The Social Ontology of Art Under Capitalism*. Durham: Duke University Press, 2019.
- CECHINEL, André. *Tradição em T. S. Eliot: contornos do conceito*. São Paulo: Edusp, 2022.
- CECHINEL, André; DURÃO, Fabio A. *Ensinando Literatura: a sala de aula como acontecimento*. São Paulo: Parábola, 2022.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. Da intransitividade do ensino de literatura. In: CECHINEL, André; SALES, Cristiano de (orgs.). *O que significa 'ensinar' literatura?* Florianópolis; Criciúma: Edufsc; Ediunesc, 2017, p. 15-29.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. *Metodologia de pesquisa em literatura*. São Paulo: Parábola, 2020.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. *O que é crítica literária*. São Paulo: Nankin editorial; Parábola, 2016.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.
- ELIOT, T. S. *The Complete Prose of T. S. Eliot: Vol. 1 – Apprentice Years, 1905-1918*. Organização de Jewel Spears Brooker e Ronald Schuchard. Baltimore; Londres: John Hopkins University Press; Faber and Faber, 2014.
- FOLSOM, Ed. Whitman and the Visual Democracy of Photography. *Mickle Street Review*, n. 10, 1988, p. 51-65.
- GOLDSMITH, Kenneth. Conceptual Poetics. *Poetry Foundation*, 09 de julho de 2008. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/blog/uncategorized/51078/conceptual-poetics-kenneth-goldsmith>. Acesso em 03/01/2025.
- GOLDSMITH, Kenneth. *Traffic*. Los Angeles: Make Now Press, 2007.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Nova York: Columbia University Press, 2011.

GRISWOLD, Rufus W. Review of *Leaves of Grass (1855)*. In: COHEN, Matt; FOLSOM, Ed; PRICE, Kenneth M. (eds.). *The Walt Whitman Archive*. Disponível em: <http://www.whitmanarchive.org>. Acesso em: 04/01/2025.

HANNA, Christophe. *Nos dispositifs poétiques*. Paris: Questions Théoriques, 2010.

JAMES, Henry. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1934.

JOBIM, José Luís. Notas pessoais sobre narrativas/artefatos verbais ameríndios e a contribuição de Roraima. In: NODARI, Alexandre; MULLER, Adalberto (orgs). *Literatura, tradução e cosmologias indígenas*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2024, p. 13-23.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-Autônomas. Tradução: Flávia Cera. *Sopro*, n. 20, 2010, pp. 1-4.

PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario (orgs.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

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

PINHEIRO, Tiago Guilherme. O próprio, a propriedade e o apropriado: variações em torno da ideia de “Literaturas pós-autônomas” de Josefina Ludmer. *Revista Landa*, v. 1, n. 2, 2013, pp. 153-173.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução: de Raquel Ramallete et alii. São Paulo: Editora 34, 2017.

SELBY, Nick (ed.). *Herman Melville: Moby Dick*. Nova York: Columbia University Press, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 set. 2013. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-deflora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 04/01/2021.

TAVARES, Otávio Guimarães. A indistinguibilidade fenomênica em *Traffic*, de Kenneth Goldsmith. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 29, 2019, n. 2, p. 29-44.

WAUGH, Arthur. *The New Poetry (1916)*. In: BROOKER, Jewel Spears (ed.). *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*. Nova York: Cambridge University Press, 2004.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. A primeira edição (1855). Tradução: Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

[Artigo recebido em 07 de janeiro de 2025 e aceito em 15 de abril de 2025.]