

O Demônio da Reescrita: Vilém Flusser e a Escrita Conceitual como Futuro do Escrever

Luis Felipe Silveira de Abreu

Doutorando em Comunicação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisador colaborador, em estágio-sanduíche, no Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).
E-mail: paraluisabreu@gmail.com

Resumo: Este ensaio busca refletir a provocação de Vilém Flusser sobre o futuro da escrita, à luz de movimentos literários contemporâneos de reescrita, através de pesquisa bibliográfica exploratória. Apresentamos os movimentos contemporâneos envolvidos pelo reescrever, sobretudo sob a rubrica da escrita conceitual. Entendemos que essa escrita distende o imperativo informacional do escrever, como o definia Flusser, na direção de novas possibilidades para a linguagem verbal. Estas se realizam por dois gestos, como o demonstramos: a linguagem é entendida e descrita por esses escritores como aparelho; e então esse aparelho é submetido ao jogo por meio da escrita de apropriação.

Palavras-chave: reescrita, aparelhos, linguagem, Vilém Flusser.

El Demonio de la Reescritura: Vilém Flusser y la Escritura Conceptual como Futuro de la Escritura

Resumen: Este ensayo pretende discutir la provocación de Vilém Flusser sobre el futuro de la escritura, a la luz de los movimientos de reescritura literaria contemporáneos a partir de una investigación bibliográfica exploratoria. Presentamos los movimientos contemporáneos que implican la reescritura, especialmente bajo la rúbrica de la escritura conceptual. Entendemos que esta escritura distorsiona el imperativo informativo de la escritura, tal y como lo definió Flusser, en la dirección de nuevas posibilidades para el lenguaje verbal. Esto se realiza mediante dos gestos, como demostramos: el lenguaje es entendido y descrito por estos escritores como aparato; y luego este aparato es sometido al juego a través de la escritura de apropiación.

Palabras clave: reescritura, aparatos, lenguaje, Vilém Flusser.

The Demon of Rewriting: Vilém Flusser and Conceptual Writing as the Future of Writing

Abstract: This essay seeks to reflect on Vilém Flusser's provocation about the future of writing, considering contemporary literary rewriting movements, by exploratory bibliographical research. We present the contemporary movements involved in rewriting, especially those under the rubric of conceptual writing. We understand that this writing distends the informational imperative of writing, as defined by Flusser, in the direction of new possibilities for verbal language. These are realized by two gestures, as we have shown: language is understood and described by these writers as apparatus; and then this apparatus is submitted to the game by means of appropriation writing.

Keywords: rewriting, apparatuses, language, Vilém Flusser.

É em um museu que Kenneth Goldsmith vislumbra o futuro.

No seu *Uncreative Writing* (Goldsmith, 2011), o poeta descreve uma visita ao Musée d'Orsay, em Paris. Mais especificamente, um passeio pela seção que Goldsmith chama de “sala das possibilidades”: sendo o museu organizado cronologicamente, essa área em questão corresponde ao momento da invenção da fotografia – e captura seu acontecimento em contraplano, ao focar a expressão de choque no “rostão” da pintura. Naquela sala, reúnem-se diversos quadros que tentam elaborar a nova tecnologia de produção de imagens, reorganizando a função e as possibilidades do pintar. Há as telas que tentam incorporar a perspectiva das lentes; há telas impressionistas que explodem com os paradigmas realistas caducados pela reprodução fotográfica; há as *trompe l'oeil*, que dobram a aposta na representação. Naquele ponto do museu, o passado encontra-se distendido, no presente, entre futuros possíveis – alguns realizados, outros perdidos no tumulto da modernidade.

Motivado por essa visão, Goldsmith pensa na linguagem. Se a fotografia introduziu nas artes visuais um novo modo de capturar a realidade, desincumbindo a pintura de suas responsabilidades de registro, as tecnologias da informação que emergem desde os anos 1980 parecem apresentar desafio similar ao gesto de escrever. “Com a ascensão da internet, a escrita encontrou sua fotografia”¹, afirma o poeta (Goldsmith, 2011, tradução nossa), antes de se perguntar: quais futuros possíveis se ramificam a partir desse encontro?

Como seria uma “sala de possibilidades” da poesia?

Essas interrogações ecoam uma outra, singular, que também fazia condensar as temporalidades: há futuro para a escrita?, perguntou Vilém Flusser no subtítulo de seu livro *A escrita* (1987/2010). A obra reúne uma série de preocupações anteriores do filósofo, abordando, sob a insígnia dessa pergunta, sua inquietação a respeito das transformações – culturais, cognitivas, (pós)históricas – geradas pela eclosão das tecnologias de informação e suas imagens técnicas. Diante dos novos códigos, muitos deles mais adequados aos objetivos de *tradução do mundo*, a escrita parece encontrar um beco sem saída, um vislumbre de sua própria finitude. Para aventar a possibilidade (ou a impossibilidade) de sua sobrevivência, Flusser (1987/2010) pergunta a si e ao leitor: “A questão é a seguinte: o que há de específico no escrever? De que maneira ele distingue-se de outros gestos semelhantes, do passado e do futuro – do pintar, do digitar?” (p. 18).

Conclui, a partir daí, que a escrita foi a melhor das técnicas de *registro e armazenamento de informações* – mas o foi enquanto foi. O que ela pode ser a partir daí é o legado dessa função, assomada à sua convivência com os novos códigos – que não exatamente a substituem, se não se assomam a ela. Afinal, dizer que a escrita foi *superada* é permanecer dentro de uma lógica da história linear – terreno, por excelência, da escrita (Flusser, 1987/2010). As novas codificações *subscvem* a escrita, e os que não abrirem mão de pensar por meio de tal técnica terão de aprender a jogar com essa multiplicidade.

Esse futuro imaginado via negação por Flusser foi posto há cerca de 30 anos. Quanto tempo seria necessário para verificar a efetividade daquela vidência? É possível ler na escrita contemporânea resultados dessa necessidade de reaprendizado? Há uma escrita que se *reescreve*? Como?

É com Goldsmith que conseguimos entrever uma possibilidade dessas distensões. Dentro da máquina do tempo do Musée d'Orsay, ele reflete sobre os caminhos possíveis do escrever nos tempos da internet. Uma das principais mudanças introduzidas por esse meio, ele sugere, é a *comutabilidade* de seus códigos. Que essa capacidade de manipulação dos signos também seja uma questão para a literatura, tanto melhor – é por meio desta manipulação, levada ao paroxismo, que se pode traduzir uma linguagem para outra:

¹No original: “With the rise of the Web, writing has met its photography”.

Enquanto o escritor de hoje é desafiado a enfrentar uma proliferação de palavras e competir por atenção, ele pode usar essa proliferação de modos inesperados para criar obras tão expressivas e significativas quanto aquelas construídas de modos mais tradicionais². (Goldsmith, 2011, tradução nossa)

²No original: “While the writer today is challenged by having to ‘go up’ against a proliferation of words and compete for attention, she can use this proliferation in unexpected ways to create works that are as expressive and meaningful as works constructed in more traditional ways”.

Aqui, as possibilidades se abrem. Se a internet é a fotografia da escrita, o futuro desta passa por encontrar seu impressionismo: um uso de suas técnicas e seus códigos que incorpore as revoluções tecnológicas, mas as *traduzindo* para a própria linguagem.

Para Goldsmith – bem como para uma série de autores contemporâneos – esse impressionismo é a reescrita ou escrita copista: a apropriação da lógica de circulação dos sinais em redes para o gesto de grafar palavras. Apropriação que se materializa na apropriação: em textos que manipulam outros textos. A base de dados em vez da musa: só assim, arrisca-se, pode haver um futuro ao escrever.

A partir disso, este ensaio propõe, através de pesquisa bibliográfica exploratória, avaliar o estatuto da *reescrita enquanto modo da escrita na pós-história*, e como essa resposta dispõe novas ideias sobre o escrever, as tecnologias da informação e as traduções possíveis entre ambos.

“O novo está no novo exatamente por ser indescritível, o que significa que o novo no novo é justamente o absurdo de querer explicá-lo”, contava Flusser (1987/2010, p. 166). No esforço disparatado de futurologia anacrônica deste artigo, resta-nos senão tentar entender a questão: se considerarmos a reescrita o futuro da escrita, qual o novo deste novo? E seu velho? Como seria um museu de suas possibilidades?

O Escrever como Crítica do Escrever: A Escrita Conceitual como Presente

A apropriação não é, por óbvio, uma novidade ou um traço exclusivo a escritas contemporâneas, mas percebemos ser possível identificar mudanças em sua prática nos últimos anos. É o crítico de arte Douglas Crimp (2009) que, no ensaio “Apropriando a Apropriação”, de 1982, oferece uma poderosa síntese desse deslocamento. Justapondo a arte de apropriação que começava a ser feita naquela época com correntes mais estabelecidas, Crimp percebe que a cópia e a paródia se tornam cada vez mais reflexivas, uma vez que são mais autoevidentes. O modelo dos novos copistas é, para Crimp, Sherrie Levine, que na sua série *After* tão somente refotografa obras de outros fotógrafos, como Walker Evans e Edward West. Além ou aquém da bricolagem, essa recirculação parece ter como mote *o próprio gesto*: chamar atenção para a possibilidade de copiar. Ou, ainda, para a impossibilidade de *não* copiar: “Levine não reivindica as noções convencionais de criatividade artística. Ela faz uso das imagens, mas não constitui um estilo próprio. . . . Nesse sentido, *a apropriação de Levine reflete sobre a estratégia da própria apropriação* [ênfase adicionada]”³ (Crimp, 2009, p. 191).

³No original: “Levine lays no claim to conventional notions of artistic creativity. She makes use of the images, but not constitute a style of her own. . . . In this respect, Levine’s appropriation reflects on the strategy of appropriation itself”.

A apropriação se tornaria deste modo uma *crítica* da apropriação, no sentido propriamente flusseriano: o gesto de abrir um objeto para entender como ele funciona (Flusser, 2014).

No campo da escrita, essa disposição crítica alia-se à técnica da apropriação sobretudo para comentar a instabilidade da linguagem, em face da facilidade com que se copia, com que se reescreve. Marjorie Perloff (2013), leitora de primeira hora desse novo movimento, aponta que a renovação da poesia passa por sua contaminação pela *não-originalidade*; e esta, por sua vez, passa por uma compreensão de que as colagens intertextuais das vanguardas são não mais um gesto de ousadia, senão parte da gramática “normal” da literatura. Com o texto já de antemão invadido por essas técnicas e pressupostos, qual a “graça” de apenas citar? Além disso, a invasão vê-se reforçada pela cacofonia de linguagem ao redor do poeta: o escrever percebe-se acossado não apenas pelos signos dos textos clássicos, mas por todo o falatório a vazar dos meios de comunicação, da vida cotidiana.

É Goldsmith – apontado por Perloff como um dos grandes nomes dessa nova não originalidade – quem cunha uma poderosa imagem a respeito de tal colonização da experiência pela palavra. Em *Soliloquy* (Goldsmith, 2001), compõe um livro-registro anotando todas as palavras proferidas por ele ao longo de uma semana qualquer – e nas conclusões, chega a uma síntese da própria estética por meio de uma metáfora exuberante: “Se cada palavra dita em Nova York diariamente fosse, de algum modo, materializada como um floco de neve, todo dia seria de nevasca”⁴ (Goldsmith, 2001, p. 489, tradução nossa).

⁴ No original: “If every word spoken in New York City daily were somehow to materialize as a snowflake, each day there would be a blizzard”.

Algumas coisas a extrair daí: essa cópia tem um interesse cada vez maior na materialidade dos textos e os enfoca e os desloca a partir daí. As palavras podem acumular-se, têm corpo, como tem corpo um floco de neve. Lidar com um excesso de um material, um ente físico, gera questões para aquele que decide trabalhar com o texto. Saber que o que se faz prolifera, permanece; e, ao mesmo tempo, ter de produzir em meio aos espólios das produções anteriores, cercado de uma história de clássicos, mas também de entulhos.

São tais princípios que parecem atravessar essa multiplicidade de textos apropriaçãoistas hoje. O que elas “criam” é não um produto, um objeto textual singular, mas sim um *conceito*. Assim Craig Dworkin (2011) as batiza enquanto *escrita conceitual* – e é a partir desta nomenclatura que podemos começar a relacioná-la com os debates de Flusser a respeito da escrita na pós-história.

À imagem da nevasca, Goldsmith (2011) assoma outra, menos natural: viajando de avião, ele presta atenção à pequena tela que há no banco a sua frente. A imagem, um modelo em duas dimensões, sugere um cenário e apresenta o percurso da aeronave, informando o tempo de viagem e a previsão de chegada. Uma imagem que todo passageiro já viu diversas vezes. Subitamente, a tela pisca e a imagem é substituída por letras e números brancos sobre uma superfície preta. O sistema reiniciou, e o que se via era a interface de programação da plataforma DOS recarregando seus gráficos. Como uma epifania, esse erro tem o peso de uma revelação a nosso escritor reescritor:

O que nós tomamos como gráficos, sons e movimento em nosso mundo de telas são apenas uma fina pele, sob a qual residem milhas e milhas de linguagem. Ocasionalmente, como em meu voo, a pele é perfurada e, como se tivéssemos um vislumbre por detrás da máscara, vemos que nosso mundo digital – nossas imagens, nossos filmes e vídeos, nosso som, nossas palavras, nossa informação – é alimentado de linguagem⁵. (Goldsmith, 2011)

⁵ No original: “What we take to be graphics, sounds, and motion in our screen world is merely a thin skin under which resides miles and miles of language. Occasionally, as on my flight, the skin is punctured and, like getting a glimpse under the hood, we see that our digital world – our images, our film and video, our sound, our words, our information – is powered by language”.

É flagrante a proximidade do conceito de *imagens técnicas* de Flusser, a noção de que as imagens engendradas por aparelhos técnicos – como câmeras fotográficas ou softwares gráficos – são, em verdade, textos científicos aplicados (Flusser, 2009). No pensamento flusseriano, essas estranhas imagens emergem não como interpretações, a serem decifradas, mas enquanto *interpretantes*, códigos que traduzem e nos oferecem visões do mundo.

Na confluência dessa teoria com a prática da escrita de apropriação contemporânea, podemos identificar e caracterizar um acordo e uma dissidência. O acordo: se cada imagem técnica traduz um texto, Flusser acaba por confirmar e reforçar o imperativo de que vivemos sob um cataclisma linguístico. A propagação dessas imagens é cada vez mais ubíqua; e se além da linguagem *per se*, legível no arquivo de textos e diálogos no mundo, somos também assombrados pela linguagem oculta por debaixo de toda representação digital, o volume dessa nevasca torna-se incalculável. É preciso compreender e processar também essa linguagem – tarefa tornada ainda mais difícil pela condição do aparelho enquanto *caixa preta*, que obscurece seus processos de transformação dos conceitos em símbolos (Flusser, 2009). Reescrever seria então um modo de *criticar* esse processo – pensemos em textos como os “Três Poemas com Auxílio do Google”, de Angélica Freitas (2012), composto através do output dos algoritmos do site buscas; ou o *Livro das Postagens*, de Carlito Azevedo (2016), que não apenas

incorpora trechos de posts em sites de redes sociais, mas também mimetiza a organização de seus *feeds* de conteúdo.

Aí encontra-se a dissidência. Em Flusser, o surgimento e a difusão das imagens técnicas é parte integrante do processo de derrocada da escrita enquanto principal código cultural, principal meio de processamento de informações. Na escrita conceitual, é a existência dessas imagens e sua organização em redes como a internet que oferece renovadas possibilidades e funções para o escrever. O encontro e a disputa entre futuros, o impossível e o possível, aqui, uma vez mais.

A escrita como crítica da escrita, vê-se, ao conjugar os termos de Flusser com uma esperança na sobrevivida literária, é uma espécie de contrassenso – mas de contrassenso e paroxismos é que também as provocações de Flusser avançam e nos levam. Ele próprio, na sua elegia do escrever, permite-se pensar que a poesia tem uma capacidade de indagar os novos meios, a partir de uma operação singular:

O novo poeta, munido de aparelhos alimentados digitalmente, não pode ser tão ingênuo. Ele sabe que tem de calcular suas experiências, decompô-la em átomos de experiência, para poder programá-la digitalmente. E, nesse cálculo, ele deve averiguar o quanto sua experiência já seria pré-modelada por outras [ênfase adicionada]. Ele não se reconhece mais como “autor”, mas como permutador. Também a *língua* [ênfase adicionada] que ele manipula não lhe parece mais material bruto que se acumula em seu interior, mas ele a vê como *um sistema complexo que lhe chega para ser permutado por ele* [ênfase adicionada]. (Flusser, 1987/2010, p. 88)

Um tanto para decompormos, nós, aqui. Esse trecho aloja-se no coração das práticas de escrita conceitual hoje, e nos oferece um mapa para a compreensão de seu modo crítico. Se o novo poeta fundamenta-se em teorias, esses novos autores-não-autores, necromantes de um escrever que não se deixa morrer, parecem ter as especulações flusserianas como inspiração. Para entender essa relação, acreditamos ser pertinente observar como se articula o conceito de *linguagem* em jogo nessa nova escrita, como sua teoria-e-prática estruturam esse “sistema complexo” – para aí entender como o permutam.

É claro que esses poetas insistem no seu escrever como a manipulação do *aparelho da linguagem*. Ela não apenas é acossada pelas novas tecnologias da informação, que a tomam e processam em imagens, mas é ela própria uma forma de codificação técnica do mundo. Todo gesto produtor que se engaja com aparelhos possui duas faces, como explica Flusser (2008): de um lado, a ação inventa e programa o aparato; de outro, inverte-se o programa contra a própria caixa preta. Vejamos agora como essa primeira fase é expressa pelos escreveres conceituais.

Tatear pela Língua: Dos Aparelhos e da Linguagem

Em 2015, como parte de uma série de ensaios sobre textos importantes para o século XXI publicada pela *Los Angeles Review of Books*, Goldsmith publica uma resenha crítica de *Filosofia da Caixa-Preta*, de Flusser (2009). Além de aclarar as relações entre aquela teoria e sua proposta estética, o texto é precioso para entendermos os mecanismos dessa tradução. Goldsmith insiste ali na necessidade de compreender esse pensamento, pois ele oferece portas de entrada (possibilidades) para a produção artística. Chave para isso é seu conceito de *aparelho*, organizado e demonstrado na sua discussão sobre a fotografia – e que, se quisermos levar a sério, afirma Goldsmith (2015), tem de ser lido para além dessa localização:

O erro mais comum na leitura de Flusser é assumir que ele está falando de fotografia. Sim, ele está, mas essa é a parte menos relevante. Imagine, em vez disso, que tudo que ele está dizendo sobre a fotografia, está dizendo sobre o digital⁶. (tradução nossa)

⁶ No original: “The mistake most make in reading Flusser is assume that he’s talking about photography. Yes, he is, but that’s the least relevant part. Imagine, instead, that everything he’s saying about photography he’s saying about the digital”.

Sobre o digital ou sobre como o digital afeta o consumo de informação: estaríamos sempre mais interessados nos aparatos ao redor dos objetos digitais, no que neles propriamente ditos (Goldsmith, 2015). O central na resenha de Goldsmith é a articulação da proposição “o contexto é o novo conteúdo”. O contexto, no caso,

é a constituição dos *aparelhos* que produzem, processam e armazenam o conteúdo; e então tudo que Flusser mobiliza a respeito da constituição do aparato fotográfico e como este incide sobre a produção das fotos deve ser entendido como *metonímia* de outros processos de criação de símbolos.

Mas o que é tudo que Flusser está dizendo sobre a fotografia? Suas considerações a respeito da câmera parecem interessar à reescrita à medida que articula seu caráter de aparelho; e assim acabam ofertando um conceito para compreendermos os meios com os quais nos engajamos ao escrever.

Um aparelho não é bem uma ferramenta ou instrumento, explica Flusser (2009), pois não visa trabalhar sobre a natureza, mas sim sobre a vida dos homens. Sendo um artefato produzido pela cultura, o que ele faz é produzir imagens técnicas, traduzindo e sintetizando as informações. E como ele o faz? Através de sua *programação* particular. Todo aparelho possui uma programação, que é o conjunto de código e normas que regem seu funcionamento e os modos pelos quais processa os dados.

“Os aparelhos são programados para transformar possibilidades invisíveis em improbabilidades visíveis”, aponta Flusser (2008, p. 26), auxiliando a entender o mote da programação. Dentre todas as virtualidades existentes no modo de apreender e traduzir o mundo em imagem, apenas algumas poderão ser realizadas, de modo a concretizar a informação processada em existentes, com o propósito de arquivar potencialidades e, assim, resguardar-se contra a entropia. A câmera fotográfica – assumidamente o exemplo paradigmático da classe dos aparelhos (Flusser, 2009) –, no jogo entre suas lentes, seu filme, seus códigos, permite a produção de determinadas imagens, de determinado modo, como “acidentes programados”. “Se considerarmos o aparelho fotográfico sob tal prisma, constataremos que o *estar programado* é que o caracteriza” (p. 23), em síntese.

Esse exemplo, porém, é só um entre tantos, Flusser mesmo admitia: “O fotógrafo produz símbolos, manipula-os e os armazena. Escritores, pintores, contadores, administradores sempre fizeram o mesmo” (Flusser, 2009, p. 22). O que a pós-história pós-industrial que engendra e é engendrada pelos aparelhos tem de singular é que a programação dos aparatos passa a dominar *todo* o trabalho. Utilizar um aparelho e submeter-se a seu jogo. Não consigo produzir uma foto que não seja *possível* no interior da programação. Em uma célebre definição, Flusser (2008) sentencia: “Por certo, o aparelho faz o que o fotógrafo quer que faça, mas o fotógrafo pode apenas querer o que o aparelho pode fazer” (p. 27).

Produzir as imagens técnicas é tão somente engajar-se com os aparelhos e brincar com eles até extrair dali um resultado – mas que nada teria de “criativo” ou “autoral”. O *conteúdo* da produção é menos importante do que os *contextos* de produção para a compreensão, para a crítica desses aparatos. Jogar com o contexto é então jogar com a programação, demonstrá-la – parece ser o apelo de Goldsmith em sua leitura de Flusser e parece ser também o que estrutura em parte suas propostas para o escrever. No seu manifesto a favor da arte conceitual, explica: “Quando um autor usa uma forma conceitual de escrita, significa que todo o planejamento e todas as decisões são feitos de antemão e a execução é uma banalidade. A ideia se torna a máquina que faz o texto” (Goldsmith, 2007).

A noção de que o texto (o conteúdo, o output) é uma mera formalidade derivada do trabalho sobre as condições possíveis do escrever ecoa em tudo as discussões acerca da criação na era dos aparelhos. E nos encaminha ao entendimento de que a linguagem, disfarçada aí sob o nome de ideia, é que é o programa do escrever.

Ao reescrever *O Fazedor*, de Jorge Luis Borges, Agustín Fernández Mallo (2011, 2012) explica que seu objetivo estava em brincar com o princípio da própria poética borgeana, interessada em demonstrar a literatura como uma grande biblioteca, e seu exercício como o endiabrado embaralhar de itens. Essa ideia não aparece

de modo mais claro senão no famoso conto “Pierre Menard, Autor do Quixote” (Borges, 2007): a trama que acompanha os esforços do personagem-título em escrever o livro de Miguel de Cervantes, séculos depois. Não copiar ou parodiar, mas chegar ao Quixote “naturalmente”, escrevendo de modo “criativo”. E consegue: produz, de próprio punho, textos iguais, letra a letra, aos capítulos IX e XXXVIII.

O esforço de Menard é uma parábola a respeito da autoria, ou melhor dizendo: de seu absurdo diante de uma literatura que não aceitaria ser resumida sob a insígnia do nome de um “criador”. Nem Cervantes nem Menard são os produtores de Dom Quixote, senão operadores da língua que contém o programa para criar aquela obra. Sua (re)produção, alguns séculos apartada, atestaria o aspecto técnico e operacional do escrever – do mesmo modo que uma câmera, sob determinadas condições de luz, reproduz o mesmo azul para o céu em imagens distintas.

Podemos pensar o caso Menard como eco a uma anedota clássica, um exercício de especulação que pensa a possibilidade de uma sala lotada de macacos, cada qual em uma máquina de escrever, teclando a esmo. Com o tempo necessário, esses gestos, em seu acúmulo, acabarão por produzir textos inteligíveis, mesmo obras literárias – mesmo textos já “existentes” e clássicos, já que as combinações entre as teclas são finitas. Essa mesma imagem serve a Flusser (2008) como parte de sua discussão sobre as imagens técnicas. O uso de um aparelho é sempre um *tatear*, afirma: “Quem diz ‘tatear’, está dizendo que algo se move cegamente com a esperança de encontrar algo, como que por acidente” (Flusser, 2008, p. 32).

Se os macacos batessem por tempo o suficiente, certamente produziram também *O Universo das Imagens Técnicas*, afirma Flusser (2008). Neste exemplo, o aparelho é a máquina de escrever ou o processador de texto, a máquina com cuja interface é possível brincar até extrair as obras enquanto resultado. A máquina de escrever é um aparelho transparente, considera Flusser, distinto da caixa-preta fotográfica, pois cada toque nas teclas produz um resultado correspondente imediato. No que concordamos e discordamos dele, ao confirmarmos a noção de que *o escrever produz o escritor*, mas recusando a ideia de que *apenas* a configuração material da máquina e suas 41 teclas contêm programação.

“Ninguém que escreve aproxima-se de uma língua virgem, de uma língua que incontáveis violentadores não a tivessem levado para a cama”, escreveu o próprio Flusser (1987/2010, p. 48), com a língua que lhe vinha, contaminada.

Assim que o programa linguístico estaria também ao lado do que Goldsmith chamou de *máquina da ideia* – que, por sua vez, é maquinada pela própria constituição da língua, enquanto matéria de pensamento e arquivo de linguagem. É possível lê-lo, por exemplo, na recuperação que Perloff (2013) ou Samoyault (2008) realizam das teorias literária e semiótica do século XX, interessadas em apontar a linguagem como um campo de dissolução das identidades, de livre comutabilidade. Isso dá vazão a todas as estratégias contemporâneas de escrita que descrevemos, já que dão a ver que os textos sempre podem ser tomados, pois nem sua “primeira” manifestação seria original. É possível compilar toda essa lógica das citações em, bem, uma citação: quando Roland Barthes (2012) sentencia que “talvez mesmo isso já tenha sido feito; porque na literatura tudo existe: o problema é saber *onde*” (p. 368).

Se todo *tatear* é dirigido, ainda que cego, como apontou Flusser (2008), é nos interstícios da língua, disseminada ao nosso redor, que o escritor interessado em renovar a escrita vai buscar seus objetos. Nesse gesto ecoam as considerações de que *o aparelho não tem dono* (Flusser, 2008) – imperativo central também a toda ideia de apropriação artística. Todo programa, mesmo se considerado obra de um ou de um conjunto de programadores, na verdade remete a um *metaprograma*, e todas as novas programações são devedoras deste – que por sua vez pode ser restituído a um metaprograma anterior (Flusser, 2008). Essa estrutura em *myse-en-abyme* ajuda a evitar a tentadora armadilha, tão denunciada por Flusser, de falar de uma “ditadura dos aparelhos” de caráter subjetivo, na qual estaríamos

sujeitos aos desígnios de um programador. Ao contrário, também os operadores *programam o programador* ao interagirem com os aparatos, abrindo possibilidades em meio às possibilidades.

Do mesmo modo, a linguagem que nos cerca contém as possibilidades de nossa expressão, mas as condiciona somente à medida que podem ser expressas. A memória da língua é também, sempre, a *vida* da língua – e na escrita esse jogo se movimenta através das escritas de citação, que traçam pontes entre o arquivo e o exercício, *concretizando a existência do programa*. Não “possuir dono” direciona a escrita, enquanto exercício da linguagem, em duas missões simultâneas: a liberação para tomar o que quiser e de onde quiser; e o imperativo de tomar posse desses códigos em fluxo, mas que os opere e faça funcionar sua programação.

Escrever Pós-Escrevendo ou o Demônio da Reescrita

Apontadas tais ressonâncias, cabe lembrar que esse símile entre linguagem e aparelho foi previsto já por Flusser (2009), e tão logo rechaçado. “Um exemplo anacrônico pode ilustrar tal jogo [entre símbolos programados e permutáveis]: o escritor pode ser considerado funcionário do aparelho ‘língua’” (p. 25), escreve, alertando ao anacronismo. “A língua não é verdadeiro aparelho”, sentencia (p. 25), ao afirmar que ela não foi produzida deliberadamente, não faz uso de textos científicos para operar e nem sequer processa as informações como caixa-preta.

Mas é com Flusser que vemos ser possível contra-atacar Flusser: é justo pelo modo como lemos a linguagem junto a esses autores, atravessada de informações produzidas por aparelhos, que podemos considerá-la também um deles. Ela se contamina de “aparelhagem”, ao mesmo tempo que contamina os outros aparelhos, fornecendo-lhes textos para operarem. A reescrita ajuda a iluminar essa compreensão em projetos que visam a programação escritural em produtos técnicos – como os já mencionados “Três poemas com auxílio do Google” (Freitas, 2012) ou *Livros das Postagens* (Azevedo, 2016), que desnudam os textos por trás de aparatos tecnológicos, para demonstrar que o processamento de informações neles passa por uma manipulação de linguagem. Mas também, e sobretudo, em trabalhos como *El Aleph Engordado*, de Pablo Katchadjian (2009), que retoma o conto de Borges e o aumenta, acrescentando mais de 5 mil palavras ao texto. A máquina de linguagem que subjaz a obra “original” segue em operação na sua reescrita, que acaba por demonstrar ser todo texto fruto daquele tatear sobre as virtualidades da língua.

Isso nos leva também a compreender que uma das principais características dos aparelhos é *serem passíveis de desmonte*; todo programa só o é enquanto pode ser manipulado, e essa manipulação abre espaço para todo tipo de jogo para com os códigos, inclusive – ou mesmo sobretudo – aqueles que contradizem sua programação. Se estes aparatos de que viemos tratando – a câmera fotográfica, a internet, a linguagem – importam pelo *seu valor de uso*, “o decisivo em relação aos aparelhos não é quem os possui, mas quem esgota o seu programa” (Flusser, 2008, p. 27).

E o que fazem estes textos de que viemos tratando, senão jogar com a própria comutabilidade dos códigos de programação dessa linguagem? Seu impulso de crítica tornar-se claro, tendo por alvo a explicitação e a desmontagem da linguagem e sua ubiquidade. No ensaio *O Futuro da Escrita* (Flusser, 2017), síntese das considerações daquele seu livro futuro/escatológico, Flusser já podia antever tal direção: “[Escrever] significará, no futuro, tornar transparentes as tecnoimagens opacas para os textos que estão escondendo” (p. 146). Ou ainda, como vemos, tornar transparente a própria tecnicidade do escrever.

No corpo desses textos, podemos começar a delinear o modo desse jogo como uma espécie de “superaquecimento” da própria lógica do programa: se a língua é “montada” para ser intercambiável e disseminável, os reescritores dobram a aposta na sua circulação, demonstrando de modo nítido como *tudo contém texto e todo texto já foi escrito*. Para além dos exemplos já citados, cabe um olhar mais detido

sobre um trabalho de Kenneth Goldsmith, *Day* (2003), sua transcrição de uma edição do *The New York Times* – cujo princípio deu origem ainda a outras de suas obras, com reproduções de boletins climáticos, transmissões radiofônicas, anotação de citações teóricas etc.

Não há nada ali que não estivesse naquele número de 1º de setembro de 2000 do jornal; o que Goldsmith fez foi “tão somente” redigir cada palavra de suas folhas (incluindo até mesmo legendas de fotos, cabeçalhos etc.), compondo um texto corrido, a ser publicado na forma-livro. O caso é paradigmático, visto que expressa o impulso da escrita de apropriação contemporânea pela cópia generalizada, sem qualquer criação, com intuito apenas de explicitar o próprio *movimento* – tradução, transcodificação – do texto enquanto texto. *O contexto é o conteúdo*, lembremos.

Aí que para relacionarmos o que esse gesto de Goldsmith realiza diante do escrever, é preciso falar de *informação* – cujo valor Flusser (1987/2010) entende como “a imagem refletida da ‘entropia’, . . . inversão da tendência de todos os objetos (do mundo objetivo, em geral) incorrerem em situações cada vez mais prováveis e, por último, em uma situação disforme e o mais provável possível” (p. 27). É tal noção que coloca a escrita *sub judice* no contemporâneo: com a ascensão dos aparelhos técnicos, o escrever empalidece como modo de armazenar informação perante a tendência entrópica. Seu código estaria defasado diante do volume de dados, e sua produção informativa seria baixa, por produzir obras altamente previsíveis (Flusser, 1987/2010).

O que *Day*, bem como o remake de Borges feito por Fernández Mallo (2011) ou quaisquer outras obras dessa escrita conceitual operam é uma reversão desse processo na escrita – e *pela* escrita. A redundância torna-se a informação, uma vez que sua reiteração tem potencial crítico sobre a própria compreensão do aparelho linguageiro e sua ação no mundo.

Lembrando uma imagem cara a Flusser (2008, 2014), a reescrita é como um Demônio de Maxwell: figura teórica proposta pelo físico James C. Maxwell, na especulação de um mecanismo capaz de reverter a entropia através da própria operação entrópica. Posto entre um vaso de água quente e um de água fria, por exemplo, ele não os deixa operar conforme a segunda lei da termodinâmica, visando o equilíbrio; pelo contrário, incentiva a concentração e torna a água ainda mais quente de um lado e ainda mais fria de outro. Pensando isso com a *impossibilidade do escrever algo novo*, um dos becos sem saída apontados por Flusser (1987/2010), concluímos que residem aí as possibilidades de *escrever com o velho*. Não há nada a fazer que não recombinar, transcodificar e reprocessar – o que, paradoxalmente, produz um grau informacional ainda mais potente que a *escrita criativa*, à medida que retira a mais alta improbabilidade dos materiais e formas mais estáveis (e, portanto, mais informacionalmente pobres).

O “romance” cujas cenas de ação são legendas de fotos ou classificados de empregos é mais informativo do que um romance clássico ou do que uma edição de jornal. A reescrita recoloca o escrever no jogo por reprogramar justo aquilo que seria seu déficit. Como já apontava Flusser (2008): “No enquanto, o ‘artista’ brinca com o propósito de produzir informação nova. Ele delibera. Ele participa dos diálogos a fim de, deliberadamente, produzir algo imprevisto” (p. 93) – mas se aí o filósofo via a nova arte nos meios telemáticos, a (re)escrita rouba-lhe os propósitos para demonstrar que ela insiste no próprio futuro ao apostar tudo no presente.

Considerações Finais

Na sala de possibilidades da escrita contemporânea, a escrita conceitual ou escrita de apropriação reflete em sua superfície o mundo de imagens técnicas e *overloads* informacionais que a cerca – e, ao refletir tal imagem, a devolve a nós, *reescrita*. Como em Orsay, os esforços de Goldsmith, Fernández Mallo, Angélica Freitas, entre tantos outros nomes do reescrever, convivem com outras sortes de respostas literárias e comunicacionais ao dilema de sua própria obsolescência. Coincidem todos neste esforço de entender qual o presente daquele futuro perdido; e, quem sabe, entrever quais linhas e ideias configurarão um horizonte possível, comum.

O que este ensaio buscou, ao cruzar as provocações de Goldsmith (“O presente da escrita precisa romper com seu passado”) com uma recuperação da dúvida de Flusser (“O futuro da escrita consiste em reaprender o que é escrever”), foi, de um lado, singularizar e demonstrar as características da resposta que a escrita conceitual dá a essa inquietação; e, de outro, depreender de tais características uma reflexão sobre a própria condição linguageira que sustenta a escrita, *abrir sua caixa-preta*.

Isso foi possível sobretudo por meio da exploração bibliográfica, que levou a perceber como as categorias conceituais flusserianas oferecem instrumentos propriamente heurísticos para desmontar o *programa* da escrita e entender seu potencial de *transcodificação*. Escrevemos ainda, não o podemos ou queremos evitar (como não o queria ou podia Flusser, como o próprio assumia); e só o poderemos fazer de modo coerente com o mundo no qual a nossa escrita está imersa se desarticularmos esse gesto em componentes e procedimentos que possam responder a tal demanda tradutória.

O reescrever como ação de um demônio nequentrópico, como lemos junto à leitura que Flusser faz de Maxwell e a termodinâmica, apresenta-se como uma possibilidade de análise bastante singular, primeiramente articulada aqui, mas a que caberia desenvolvimento posterior. Ao entender a reescrita como reversão informativa, pode-se perguntar, também, *qual seu futuro?* Quais os limites dessa produção de redundância? A ideia de produzir imprevistos a partir desse processo não recai na armadilha de uma noção empoeirada de “criatividade”, como já alertava o próprio Flusser (2008)?

São questões que se abrem nesta sala de museu, que é como o *Aleph* de Borges e de Katchadjian: um vórtice que tudo contém. Olhar para dentro dele é sentir as vertigens das possibilidades. A sentem os que escrevem, mas também nós, que lemos tais textos – e ler essa escrita posta em perigo do contemporâneo é também ajudar a (re)fazê-la – o que é, também, refazer a própria condição do tempo:

Mas a história que surge de um tipo desde de “leitura” não é precisamente a que nos referimos com o conceito de “história”. A consciência histórica – essa consciência de estar submerso em uma corrente de tempo dramática e irrevogável – se apagará no “leitor” do futuro. Ele está acima disso para associar suas próprias correntes de tempo. Ele não lê ao longo de uma linha; ao contrário, ele trama suas próprias redes. (Flusser, 1987/2010, p. 168)

Referências

Azevedo, C. (2016). *Livro das postagens*. 7 Letras.

Barthes, R. (2012). *O rumor da língua*. Martins Fontes.

Borges, J. L. (2007). *Ficções*. Companhia das Letras.

Crimp, D. (2009). Appropriating appropriation. In D. Evan (Ed.), *Appropriation. Documents of contemporary art* (pp. 189-193). Whitechapel Gallery.

Dworkin, C. (2011). The fate of Echo. In C. Dworkin & K. Goldsmith (Eds.), *Against expression: An anthology of conceptual writing* (pp. XXIII-LIV). Northwestern University Press.

Fernández Mallo, A. (2011). *El hacedor (de Borges), remake*. Alfaguara.

Fernández Mallo, A. (2012). Motivos para escribir, El hacedor (de Borges), remake. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (729), 29-36.

Flusser, V. (2008). *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. Annablume.

- Flusser, V. (2009). *A filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará.
- Flusser, V. (2010). *A escrita: Há futuro para a escrita?* Annablume. (Obra original publicada em 1987)
- Flusser, V. (2014). *Comunicologia: Reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. Martins Fontes.
- Flusser, V. (2017). *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. Ubu.
- Freitas, A. (2012). *Um útero é do tamanho de um punho*. Cosac Naify.
- Goldsmith, K. (2001). *Soliloquy*. Granary.
- Goldsmith, K. (2003). *Day*. Figures.
- Goldsmith, K. (2007, 10 de maio). Paragraphs on conceptual writing. *Poetry Foundation*. <https://bit.ly/3vNCo87>
- Goldsmith, K. (2015, 14 de junho). It's a mistake to mistake content for content. *LA Review of Books*. <https://bit.ly/3P0eEoD>
- Goldsmith, K. (2011), *Uncreative writing: Managing language in the digital age*. Columbia University Press.
- Katchadjian, P. (2009). *El Aleph engordado*. IAP.
- Perloff, M. (2013). *O gênio não original: Poesia por outros meios no novo século*. UFMG.
- Samoyault, T. (2008). *A intertextualidade*. Aderaldo & Rothschild.