

A ESCRITURA É UM GESTO DE CURADORIA¹

Giovani T. Kurz*

RESUMO: Esboçando novas formas a partir das quais seja possível sistematizar os modos de autoria contemporâneos, este ensaio se dirige às perspectivas canônicas dos estudos sobre a escritura — com R. Barthes, M. Foucault e G. Agamben — de modo a buscar uma aproximação com os debates recentes sobre a curadoria — com O. Oguibe, C. Bishop e F. Pequeno. Desta aproximação, extrai-se a proposição de uma função-curador. Busca-se abrigar, sob esta reflexão, formas dissidentes, ou mesmo dissonantes, de se escrever.

Palavras-chave: Autoria. Escritura. Curadoria. Criação.

No seu *O espaço literário*, Maurice Blanchot é enfático: “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela” (BLANCHOT, 2011, p. 17); “Aquele que reconhece como sua tarefa essencial a ação eficaz no centro da história, não pode preferir a ação artística. *A arte age mal e age pouco*” (ibid., p. 231, grifo meu).

Parte-se neste ensaio de um dado incontestável: a expansão desenfreada, irrefreável, do acesso e dos modos de acesso à informação, cuja consequência imediata é a produção, ou multiplicação, das formas de sujeição e agência. Uma vez que a literatura, assim como o sistema literário, não representa espaço de exceção, parece inevitável perguntar de que maneira a abundância imensurável de informações transforma o gesto de escritura. Ou, ainda, sempre como um problema teórico, pode-se interrogar sobre a maneira como a facilidade de acesso à literatura — como informação; como técnica — produz metamorfose nos modos de autoria. Propõe-se aqui dissecar a história canônica — europeia — da escritura enquanto questão central da crítica; encara-se o Autor, essa “personagem moderna” (BARTHES, 2012, p. 58). Num segundo momento, passo à curadoria — escavando menos o seu surgimento e mais a sua transformação; aponto sua convergência recente com a autoria e, a partir dessa aproximação, proponho uma sobreposição possível à escritura. A síntese a que se chega é a sobreposição das figuras do autor e do curador, de modo a se pensar no escritor como uma espécie de coletor de mitologias².

O escritor-autor aparece aqui como problema contemporâneo: retomam-se três teóricos da escritura que têm, em comum, uma leitura prévia da obra de Maurice Blanchot — Roland Barthes, Michel Foucault e Giorgio Agamben; de cada um deles, extrai-se um debate particular sobre a escritura: a função-autor, a morte do autor, o autor como gesto, respectivamente. Ainda que seja contraproducente esmiuçar cada um dos três ensaios — “A morte do autor” (1968), de Roland Barthes; “O que é um autor?” (1969), de Michel Foucault; e “O autor como gesto” (2005), de Giorgio Agamben —, retomo aqui algumas das suas ideias centrais, de modo a compor um panorama de debate. Na sequência, passo à curadoria com a retomada de “O fardo da curadoria” (2002), de Olu Oguibe, “Curadoria: ensaios & experiências” (2012), de Fernanda Pequeno, e “O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur” (2015), de Claire Bishop — é neste último que aparecem as ideias de Boris Groys, também fundamentais a este ensaio.

* Doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução da USP. Bacharel em Letras pela UFPR, Mestre em Estudos Literários pela mesma universidade e Mestre em Estudos Lusófonos pela Université Lumière Lyon II, contexto em que desenvolveu pesquisas sobre os manuscritos de Lima Barreto e sobre a crítica genética. E-mail: grkurz@usp.br

Morte, Função, Gesto

A obra crítica de Roland Barthes — do jovem *Le degré zéro de l'écriture* [O grau zero da escritura], de 1953, até seus ensaios póstumos de *Le bruissement de la langue* [O rumor da língua] — tem as questões do autor e da escritura em seu centro. Aqui, volto a um de seus ensaios mais conhecidos, “A morte do autor”, de 1968 — e incluído em *O rumor da língua* —, para colocar em xeque as noções de autor e escritura. O texto começa de maneira bastante assertiva: “A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”; “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012, p. 57). É quando, segundo ele, se produz “esse desligamento, a voz perde a sua origem” e “o autor entra na sua própria morte” que “a escritura começa” (ibid., p. 58). Para Barthes, é central destrinchar, num movimento arqueológico, a figura do autor; só assim será possível pensar a escritura como gesto daquele que escreve. “O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o *prestígio do indivíduo* ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’” (ibid., grifos meus). Ao retomar o poeta francês Stéphane Mallarmé, Barthes apresenta a necessidade de se “colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário”; afinal, “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir esse ponto em que só a linguagem age” (ibid., p. 59). Para o crítico francês, é central que se estabeleça uma distinção entre cada instância da constituição do texto — escritor, autor, narrador. Ele propõe, neste sentido, a categoria do *escriptor*, que “nasce ao mesmo tempo que seu texto; [que] não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, [que] não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (ibid., p. 61, grifos originais).

E então o arremate, fundamental para a proposta deste ensaio. Barthes diz:

Sabemos que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teleológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um *espaço de dimensões múltiplas*, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais *nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura*. [...] [O] *escriptor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras*. (ibid., p. 62, grifos meus).

De *Leçon* — a aula inaugural de Barthes no Collège de France —, publicado em 1977, pode-se extrair a definição que Barthes dá do escritor — “entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática” (BARTHES, 2013, p. 27). A recusa de Roland Barthes em enxergar o escritor como “mantenedor de uma função” pode, em alguma medida, retomar um texto de Michel Foucault publicado no ano seguinte a “A morte do autor” — a conferência “O que é um autor?”. Foucault, que se ocupou da autoria em *Arqueologia do saber*, em *A ordem do discurso* e na conferência de 1969, enxerga a noção de autor como parte da sua crítica geral à noção de sujeito e à função fundadora do sujeito. A ideia do autor é colocada em xeque também na crítica literária e na relação escritura/morte, o que constitui um dos seus principais vínculos com Maurice Blanchot — a quem Foucault inclusive dedica o ensaio “O pensamento do exterior”, de 1966. Blanchot dedica a seção IV do seu *O espaço literário* a vincular “a obra e o espaço da morte”. Ali, o escritor francês parte de Kafka para dizer que se deve

Escrever para poder morrer — Morrer para poder escrever, palavras que nos encerram em sua exigência circular, que nos obrigam a partir daquilo que queremos

encontrar, a buscar apenas o ponto de partida, a fazer assim desse ponto algo de que nós nos aproximamos distanciando-nos dele, mas que autorizam também esta esperança: onde se anuncia o interminável, a de apreender, a de fazer surgir o término. (BLANCHOT, 2011, p. 97, grifos originais).

A experiência da escritura como uma experiência de ausência ou de morte recorre em Barthes, Foucault e Agamben — em cada um à sua maneira, é evidente. Foucault inicia “O que é um autor?” com a afirmação de que “essa noção [do autor] constitui o momento crucial da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências” (FOUCAULT, 2011, p. 267). Ele segue: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; *trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer*” (ibid., p. 268, grifos meus);

O sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor. (ibid., p. 269).

Então a síntese: “um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso” (ibid., p. 273): “*a função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação de certos discursos no interior de uma sociedade*” (ibid., p. 274, grifos meus). A autoria aparece, portanto, como validação institucional da possibilidade de se escrever; é, para ser mais simples, um espaço de poder — o autor seria um produtor de discursividades. “O autor não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra, o autor não precede as obras”; ele é, na verdade, “um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção” (ibid., p. 298).

Em *A ordem do discurso* reaparece o debate sobre o espaço da autoria e uma genealogia do autor — “O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2014, p. 25) —:

É bem possível que o ato de escrever tal como está hoje institucionalizado no livro, no sistema de edição e no personagem do escritor, tenha lugar em uma “sociedade de discurso” difusa, talvez, mas certamente coercitiva. A diferença do escritor, sem cessar oposta por ele mesmo à atividade de qualquer outro sujeito que fala ou escreve, o caráter intransitivo que empresta a seu discurso, a singularidade fundamental que atribui há muito tempo à “escritura”, a dissimetria afirmada entre a “criação” e qualquer outra prática do sistema linguístico, tudo isto manifesta na formulação (e tende, aliás, a reconduzir no jogo das práticas) a existência de certa “sociedade do discurso”. (ibid., p. 38-39).

Em 2005, nos ensaios de *Profanações*, Giorgio Agamben volta à “função-autor” em “Autor como gesto”; mais da metade do ensaio é uma retomada de “O que é um autor?”. O filósofo italiano parte da “indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea” (AGAMBEN, 2007, p. 55) para cravar: “O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (ibid.). Agamben diz:

O nome de autor não se refere simplesmente ao estado civil, não “vai, como acontece com o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o

produziu”; ele se situa, antes, “nos limites dos textos”, cujo estatuto e regime de circulação no interior de uma determinada sociedade ele define. (...)

Disso nascem as diferentes características da função-autor no nosso tempo: *um regime particular de apropriação, que sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos entre textos literários e textos científicos, aos quais correspondem modos diferentes da própria função*; a possibilidade de *autenticar os textos, constituindo-os em cânone ou, pelo contrário, a possibilidade de certificar o seu caráter apócrifo*; a dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes; e, por fim, a possibilidade de *construir uma função trans- discursiva, que constitui o autor, para além dos limites da sua obra*, como “instaurador de discursividade”. (ibid., p. 56, grifos meus).

Dando destaque à singularidade da ausência do autor de que fala Foucault, o italiano diz que “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito” (ibid., p. 61). Outra vez surge a expressão do vazio; a ausência como marca fundamental da escritura. Ele conclui nesta direção: “Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (ibid., p. 69). Por fim: “O lugar — ou melhor, o ter lugar — do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, indefinidamente fogem disso” (ibid., p. 62-63).

Breve arqueologia do curador

Da curadoria pode-se extrair de imediato uma ideia de cuidado — o curador como um cuidador, um cura, um curandeiro; ou ainda, etimologicamente, um curioso. Olu Oguibe, em “O fardo da curadoria”, afirma a origem da posição exatamente neste sentido:

As origens da profissão de curador não estão nos espaços glamurosos do mercantilismo cultural que associamos com a curadoria hoje em dia, mas certamente em uma ocupação mais modesta, a curadoria religiosa ou monástica, cuja responsabilidade é vigiar os objetos icônicos, imagens e registros. A vocação de curar remonta a uma profissão ainda mais modesta e zelosa, a de zelador ou enfermeiro, cuja dedicação é motivada pelo cuidado e amor pelo objeto sob sua responsabilidade. (OGUIBE, 2004, p. 13).

Oguibe tensiona também o lugar institucional da curadoria — fragmento em que se abre brecha para sobrepor as noções de instituição para ele e para Michel Foucault. O teórico da arte diz que

A profissão de curador na arte contemporânea foi diversificada e ampliada para fora da estrada, e possivelmente obrigatória, associação institucional que a caracterizou nas décadas anteriores. Novos espaços e áreas de prática surgiram, incluindo, por exemplo, aqueles que hoje são ocupados de uma forma mais significativa pelo curador independente ou viajante, o qual é mais livremente conectado a galeria, museu ou coleção, podendo ainda agenciar projetos de mercado ou consultoria para essas instituições, além de perseguir projetos fora da esfera institucional. (ibid., p. 8).

Deve-se destacar a categoria do curador independente ou viajante.

Recuperando o texto de Oguibe, mas se afastando de algumas de suas percepções — até pela distância de quase uma década —, Fernanda Pequeno trata do par curador-curandeiro em

“Curadoria: ensaios & experiências”. Ela reconhece “os trocadilhos que se fazem a respeito das semelhanças dos vocábulos curador e curandeiro” (PEQUENO, 2012, p. 16), mas faz questão de esclarecer:

“embora com etimologia comum, relacionada ao cuidado, o curador não é um curandeiro, ele não opera milagres. O curador pode, no limite, atuar como um placebo ou remédio paliativo, mas não efetiva sozinho a cura de um objeto doente ou de um artista terminal, por mais bem relacionado ou bem intencionado que seja. E é nesse sentido que a ele sozinho não cabe a realização de milagres”. (ibid.).

Fernanda Pequeno propõe sua arqueologia da curadoria, ampliando a perspectiva de análise etimologicamente:

Se a função do curandeiro é curar doentes da alma e do corpo através de sugestões e práticas ritualísticas, o curador, por outro lado, é o profissional que cuida do trabalho de arte e de sua aparição pública através de recortes históricos, conceituais e materiais específicos, por meio de montagens de exposições permanentes e temporárias ou ainda por edições de partes da produção ou das linguagens de artistas. Desse modo, a possível leitura convergente do curador e do curandeiro é que ambos seriam mediadores: o xamã entre o divino – ou sobrenatural – e o nosso mundo concreto, o curador entre as diversas instâncias que compõem a complexa rede da arte contemporânea. (ibid., p. 17).

A curadoria, por óbvio, não consiste no simples depósito ou acúmulo, mas em um processo ético de agenciamento de enunciações. Ainda no ensaio da Fernanda Pequeno, aparece a artista Julia Debasse, que diz que “o curador permite que o trabalho do artista encontre o público em uma situação que seja condizente com o trabalho” (ibid., p. 21) — nota-se o eco do gesto de Agamben — “o gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (op. cit., p. 63).

Cabe ainda retomar muito rapidamente um ensaio de Claire Bishop, “O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador autor”. No texto, a pesquisadora já de saída retoma Boris Groys, para quem “*os papéis do curador e do artista são um só: posto que criação e seleção convergem no readymade duchampiano, a autoria de hoje é necessariamente uma ‘autoria múltipla’*, mais semelhante à de um filme, uma produção teatral ou um concerto” (BISHOP, 2015, p. 270, grifos meus). Citando Nathalie Heinich e Michael Pollak, Bishop sublinha como “a recentemente singularizada posição do curador como criador é comparável ao autor na teoria do cinema” (ibid., p. 278). Deve-se enfatizar como o ensaio de Claire Bishop é ele próprio um exercício de curadoria, uma colcha de retalhos, com o perdão do clichê. A autora revisita uma série de teóricos e compõe sua perspectiva a partir da sobreposição das citações — movimento similar ao meu, neste texto. Merece destaque ainda o título do seu ensaio, “O que é um curador?”, intertexto incontornável. A menção implícita a Michel Foucault evoca o debate sobre o espaço curatorial enquanto espaço de tensionamento de discursos; ler o que o francês afirma sobre as particularidades de cada campo discursivo abriga também um pensamento sobre a curadoria enquanto gesto de poder:

A formação regular do discurso pode integrar, sob certas condições e até certo ponto, os procedimentos do controle (é o que se passa, por exemplo, quando uma disciplina toma forma e estatuto de discurso científico); e, inversamente, as figuras do controle podem tomar corpo no interior de uma formação discursiva (assim, a crítica literária como discurso constitutivo do autor): de sorte que toda tarefa crítica, pondo em questão as instâncias do controle, deve analisar ao mesmo tempo as regularidades discursivas através das quais elas se formam; e toda descrição genealógica deve levar em conta os limites que interferem nas formações reais. (op. cit., p. 62)

Por uma função-curador

A aproximação: tal como o escritor, cuja autoria se legitima pelo espaço em que se desenvolve, o curador não é apenas título ou acessório; propõe-se aqui uma “função-curador”, de modo a se pensar — a partir de Foucault — nas características institucionais e na organização do saber que permitem que a autoria hoje passe prioritariamente pela seleção, pelo recorte ético de enunciações. O gesto de escritura seria então um gesto de curadoria. Interroga-se, afinal, como o curador se “põe em jogo” no texto. Pode-se pensar ainda no autor como *procurador* — alguém que cuida *pelo* outro. Pensando, por fim, na narração literária, propõe-se ainda o desdobramento do conceito em um “narrador-curador”, como função narrativa — outro ensaio seria necessário para compilar e destrinchar as manifestações do conceito em textos literários, mas recupero o exemplo óbvio da escrita não-criativa de Kenneth Goldsmith³ e os trabalhos de Leonardo Villa-Forte⁴ como caminhos para se pensar do gesto curatorial em literatura.

Deve-se destacar um dado fundamental sobre a possibilidade de se sobrepor os gestos da escritura e da curadoria — ou, ainda, sobre deliberadamente confundi-los —: o escritor-curador não opera simplesmente na base do ready-made de Duchamp, com deslocamento de contexto e ressignificação do texto; o escritor-curador produz a própria ausência no gesto de escritura — “o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência” (AGAMBEN, 2007, p. 63) —, de modo a organizar eticamente as enunciações; a voz individual se desfaz como meio de abrigar outros discursos. O escritor como um regente de vozes — ou, enfim, o escritor como curador.

Barthes fala na escritura como “a destruição de toda voz, de toda origem”, e no texto como “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” — o escritor só poderia imitar um gesto anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras. Foucault fala na escritura como “abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”; e a função-autor como “modo de existência e de circulação dos discursos no interior de uma sociedade”. Assim, a conclusão é imediata: se Agamben fala no gesto como “exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2017, p. 59) e Boris Groys aponta “os papéis do curador e do artista como um só”, de “criação e seleção”, a escritura seria esse gesto de curadoria.

Volto a *O espaço literário* de Maurice Blanchot:

A atividade artística, para aquele mesmo que a escolheu, revela-se insuficiente nas horas decisivas, essas horas que soam a cada hora, em que “o poeta deve completar sua mensagem pela recusa de si”. A arte pôde conciliar-se outrora com outras exigências absolutas, a pintura serviu aos deuses, a poesia fê-los falar; é que essas potências não eram deste mundo e, reinando fora do tempo, não mediam o valor dos serviços que lhes eram prestados para sua eficácia temporal. A arte também esteve a serviço da política, mas a política não estava então a serviço exclusivo da ação, e a ação ainda não tomara consciência de si mesma como exigência universal. Enquanto o mundo não é realmente o mundo, a arte pode, sem dúvida, ter aí sua reserva. Mas essa reserva, é o próprio artista que a condena, se, tendo reconhecido na obra a essência da arte, reconhece desse modo o primado da obra humana em geral. A reserva permite-lhe agir em sua obra. Mas a obra nada mais é, então, do que a ação dessa reserva, ação puramente reservada, inatuaente, pura e simples reticência em relação à tarefa histórica que não quer a reserva mas a participação imediata, ativa e ordenada, na ação geral. (op. cit., p. 232).

(Um epílogo)

Recorro, por fim, a duas leituras análogas à proposta de se pensar a escritura como curadoria: primeiro, “Anonimato ou alterização”, de Manoel Gusmão; depois, em outro texto

canônico, “O colecionador”, de Walter Benjamin. Exercito a seleção, o recorte, e componho um quadro crítico possível a partir dos dois textos, separados por mais de meio século.

Gusmão parte do ensaio de Roland Barthes — “O modo como Barthes desconstrói as duas representações autorais mostra amplamente que o que está em jogo não é apenas a crítica da noção de autor (...) mas uma concepção da semiose literária e (...) da linguagem” (GUSMÃO, 2021, sem paginação) — para chegar à conferência de Michel Foucault — “Talvez se possa propor que o autor se ausenta do texto e, ao mesmo tempo, insiste entre o antes e o depois. Se o autor não é efectivamente o antes absoluto, também não está inteiro no depois, como puro efeito do texto incriado, ou reconstrução incondicionada do leitor” (ibid.). Sua ideia central é a de que “a instância autoral é, antes, um indutor de problemas”; Gusmão enxerga que a “primeira enunciação” de um texto, aquela que se atribui ao Autor, “pressupõe também co-enunciadores reais e imaginários” — “um autor é o limite que me faz saber que não fui eu quem escreveu aquilo; o limite que me significa que também eu — leitor não sou um demiurgo. Mas a partir de aqui também eu me posso por a escrever (a minha leitura)” (ibid.). E conclui:

Agora, a unidade que se retirara ao autor é atribuída ao lugar de destino. O leitor tende então a surgir como uma maneira ainda de figurar o texto: destino sem destinador e no fundo sem destinatário; reunião das várias culturas que o texto é; espaço como o texto, em que se inscrevem sem perda todas as citações; — leitor e texto parecem estar em situação de transporte de significação, ou seja, de figura. (ibid.)

Benjamin, por sua vez, vê o colecionador como figura passional: há uma atenção ao objeto colecionado que pode ser transposta ao texto. Ele escreve: “É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante” (BENJAMIN, 2009, p. 239). Ele segue, e eu concluo:

Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, ad paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto percorre um último estremecimento (...). Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida. (ibid.).

WRITING IS A GESTURE OF CURATING

ABSTRACT: Outlining new ways in which it is possible to systematize contemporary modes of authorship, this essay addresses the canonical perspectives of studies on writing and theories of writing — with Roland Barthes, Michel Foucault and Giorgio Agamben — in order to seek an approximation with recent debates on curatorship — with Olu Oguibe, Claire Bishop and Fernanda Pequeno. From this approach, the proposition of a “curator-function” is extracted. The aim is to include, under this reflection, dissident or even dissonant ways of writing.

Keywords: Authorship. Writing. Curatorship. Creation.

¹ Um esboço deste ensaio foi apresentado no simpósio “Arquivo e inacabamento: escritas lacunares e pensadores/as-catadores/as”, no XVII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada.

Agradeço a Paloma Vidal, Aline Leal e Natalie Lima, sem cujas observações este texto seria ainda uma primeira versão.

² Cf. BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

³ GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing**. Managing Language in the Digital Age. Nova York: Columbia University Press, 2011.

⁴ Cf. VILLA-FORTE, Leonardo. Voz e expressão na escrita recreativa. **Scriptorium**, v. 3, n. 1, p. 58, 31 dez. 2017; _____. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. *In*: _____. **Profanações**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. Notas sobre o gesto. *In*: _____. **Notas sobre a política**. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: _____. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: WWF Matins Fontes, 2012.

_____. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. *In*: _____. **Passagens**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BISHOP, C. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur. **Revista Concinnitas**, v. 02, p. 13, 2015.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: _____. **Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema (v. III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2014.

GUSMÃO, Manoel. Anonimato ou alterização. **Revista Semear**. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_18.html. Acesso em: 09 set. 2021.

OGUIBE, O. O fardo da curadoria. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 6, p. 6-18, 2004.

PEQUENO, F. Curadoria: ensaios & experiências. **Revista Concinnitas**, v. 02, p. 21, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1996.

Data de submissão: 30/09/2021

Data de aceite: 30/11/2021