

Luis Felipe Silveira de Abreu

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

ORCID:

<https://orcid.org/0000-0002-2460-5165>

Email:

paraluisabreu@gmail.com

André Corrêa da Silva de Araujo

Associação de Práticas e Pesquisas em Humanidades -APPH

ORCID:

<https://orcid.org/0000-0002-3579-2963>

Email:

andreसारaujo@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

**Inventários de objetos
impossíveis:
Cadeias de apropriação e documentos de
posse em House of Leaves**

*Inventories of impossible objects:
Chains of appropriation and documents
of possession in House of Leaves*

*Inventarios de objetos imposibles:
Cadenas de créditos y documentos de
posesión en House of Leaves*

SILVEIRA DE ABREU, L. F., & CORRÊA DA SILVA DE ARAUJO, A.
Inventários de Objetos Impossíveis: Cadeias de Apropriação e
Documentos de Posse em House Of Leaves. Revista Eco-Pós, v. 25,
n.2, p. 313–336. <https://doi.org/10.29146/ecops.v25i2.27757>

RESUMO

O artigo discute o romance *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski e a noção de apropriação por ela movimentada. Ao observar as distintas cadeias de roubo e desapropriação presentes na trama do livro, consideramos que ele propõe uma dramatização dos processos de tomada de posse no ato de escrever. Para estudá-la, constituímos um percurso de leitura a partir do romance, em conjunção à noção de apropriação elaborada na filosofia de Jacques Derrida. A observação do conceito próprio a *House of Leaves* parte desse entrecruzamento, a partir de pesquisa bibliográfica, para realizar uma investigação dos níveis de apropriação presentes na trama do romance, bem como os diferentes modos de registro destas. Concluimos que todo gesto apropriacionista é uma espécie de inventário de posses (pregressas, presentes e futuras), e procedemos a uma descrição e a uma problematização dos inventários presentes em *House of Leaves*.

PALAVRAS-CHAVE: *House of Leaves; Apropriação; Escrita; Inventário.*

ABSTRACT

The paper debates the novel *House of Leaves* by Mark Z. Danielewski and the notion of appropriation it operates. By observing the distinct chains of theft and dispossession present in the plot of the book, we consider that it proposes a dramatization of the processes of taking possession in the act of writing. To study it, we constitute a reading path starting from the novel, in conjunction with the notion of appropriation elaborated in Jacques Derrida's philosophy. The observation of the concept proper to *House of Leaves* departs from this intersection, based on bibliographical research, to carry out an investigation of the levels of appropriation present in the plot of the novel, as well as the different ways of registering them. We conclude that every appropriationist gesture is a kind of inventory of possessions (past, present, and future), and we proceed to a description and a problematization of the inventories present in *House of Leaves*.

KEYWORDS: *House of Leaves; Appropriation; Writing; Inventory*

RESUMEN

El artículo analiza la novela *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski y la noción de apropiación que mueve. Al observar las distintas cadenas de robo y despojo presentes en la trama del libro, consideramos que éste propone una dramatización de los procesos de toma de posesión en el acto de la escritura. Para estudiarlo, constituimos un recorrido de lectura a partir de la novela, en conjunción con la noción de apropiación elaborada en la filosofía de Jacques Derrida. La observación del concepto propia de *House of Leaves* parte de esta intersección, a partir de la investigación bibliográfica, para realizar una investigación de los niveles de apropiación presentes en la trama de la novela, así como de las diferentes formas de registrarlos. Concluimos que todo gesto apropiacionista es una especie de inventario de posesiones (pasadas, presentes y futuras), y procedemos a una descripción y problematización de los inventarios presentes en *House of Leaves*.

PALABRAS CLAVE: *House of Leaves; Apropiación; Escritura; Inventario*

Submetido em 10 de Setembro de 2021

Aceito em 21 de Dezembro de 2021

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27757

1. Adentrar a casa: como estudar as cadeias de apropriação

House of Leaves, romance publicado por Mark Z. Danielewski (2000), tem início quando Johnny Truant, uma das vozes autorais do livro, recebe uma ligação de um amigo que o convida para visitar o apartamento de seu vizinho recém-falecido, o cego Zampanò. Assim que os dois entram no apartamento, Johnny se depara com centenas de páginas dispersas pelo lugar, todas elas descrevendo, com detalhes minuciosos e rigor acadêmico – com direito a notas de rodapé, referências a diversos autores, citações, mapas e diagramas –, um documentário chamado *The Navidson Record*. O filme é impossível de ser encontrado, talvez nem sequer exista, e a curiosidade (com notas de paranoia) leva Truant a tomar todos os papéis do apartamento e levá-los embora, decidido a transcrevê-los sob a forma de um texto monográfico, coerente, que explicasse o que era aquele estranho documentário e porque ele mereceu a dedicação da vida do velho Zampanò. Tudo começa assim, com um roubo. Esse gesto, o *contrabando* das páginas, dispara o romance e chama atenção a um modo ou possibilidade de leitura que contempla a sua cacofonia.

Boa medida da fortuna crítica em torno do livro de 700 páginas, como os estudos de Katherine Hayles (2002) e Mark Hansen (2004), gira em torno da multiplicidade de interpretações possíveis, análoga à profusão de sentidos provocada pelas diversas fontes de informação que atravessam a trama – papéis, *blogs*, filmes, objetos que passam de *mão em mão* etc. O roubo de Truant não é o primeiro nem o último dos furtos na história: o próprio livro que lemos é uma reunião das transcrições e notas de Truant publicadas na internet e depois reunidas à sua revelia por um conjunto de editores. Por outro lado, as descrições de Zampanò acerca do documentário são imprecisas o suficiente para que se considere que ele tomou o filme para si e o explora ao sabor de seus próprios interesses e obsessões. É a partir da observação dessas *cadeias de custódia* que propomos estudar *House of Leaves* enquanto uma *escrita da apropriação* – não somente uma escrita de apropriações que ocorrem diegeticamente dentro do espaço do romance, mas como um *escrever uma noção particular de apropriação*, a criação de um conceito particular de roubo e reescrita articulada pela presença dessas cadeias no interior da trama e da estrutura do livro.

Faz-se necessário, para falar de escrita e de apropriação no contemporâneo, reconhecer o recrudescimento de movimentos literários interessados no copismo e na transposição: técnicas experimentais, como a *escrita não original* (Perloff, 2013), a *escrita conceitual* (Dworkin; Goldsmith, 2011) e a *literatura sampler* (Villa-Forte, 2019), apostam na radicalização da operação com intertextos e citações, resultando muitas vezes em obras compostas unicamente de decalques. Fazer uma colagem a partir de textos alheios, transcrever uma edição de jornal e meramente adicionar adjetivos a uma novela de Jorge Luis Borges são apenas alguns exemplos de ações que os artífices dessas técnicas executam, e de como vemos nos trabalhos de Pablo Katchadjian (2009), por exemplo. Ações que demonstram como esses regimes de escrita trabalham com a materialidade da literatura para interrogar marcações de autoria e seus direitos.

As apropriações em *House of Leaves* são distintas daquelas listadas no parágrafo anterior, é preciso dizê-lo, e, se dão em outro nível, que a princípio pareceria apenas “temático”: os roubos são “diegéticos”, isto é, acontecem no interior da própria trama, embora não se reduzam a isso e acabem por estruturar o próprio romance. O modo como eles ocorrem parece dizer algo sobre a própria *constituição* da apropriação: nenhuma tomada de posse é estável, pois há sempre outro ladrão à espreita. A apropriação só é possível na medida em que é impossível, ou seja, em que não produz uma propriedade essencial e definitiva. No romance, as séries de roubos parecem tematizar tal vazio da propriedade ao conceber como alvo de interesse dos apropriadores objetos “inapropriáveis” ou francamente impossíveis: *The Navidson Report* é a tentativa de Will Navidson de documentar, em imagem, sua casa assombrada; Zampanò, um cego, tenta escrever sobre um filme que não poderia ver; Truant transcreve notas que pouco ou nada entende sobre um estudo que nunca existiu, e o próprio romance é a tentativa dos seus Editores de dar sentido a uma disparidade de materiais e vozes sobrepostas em suas disputas.

Assim, no espaço deste ensaio, propomos entender a trama de *House of Leaves* como uma *cadeia de apropriações textuais*. Ou, melhor dizendo, como a dramatização ficcional do impacto dos processos de *escrita e reescrita, cópia e transcrição, registro e arquivo* sobre a noção e a prática da apropriação, que se torna mapeável a partir de um conjunto de *rastros*, ou marcas, dos

processos de tomada de posse dos textos, em variados níveis. Desse modo, o livro é tomado como um caso paradigmático (e sintomático) da dinâmica da apropriação na e pela escritura, como um todo.

Nossa hipótese é a de que *House of Leaves* elabora uma noção particular de apropriação, que toca à operacionalização dessas cadeias de custódia e herança que sua trama elabora. Para chegarmos aí, serão realizados dois movimentos de pesquisa aqui: primeiro, uma caracterização e descrição das apropriações que ocorrem no desenvolver do romance; segundo, a recuperação de uma noção singular de apropriação, aquela fórmula de forma dispersa pelo pensamento de Jacques Derrida (1994; 2016), no que ela oferece tanto um complemento quanto um contraponto ao apropriação desenvolvido no livro de Danielewski, e ajuda a iluminar seus contornos. Tal estudo, acreditamos, pode contribuir com o panorama das reflexões contemporâneas sobre o estatuto da posse simbólica, demonstrando alguns modos de operação da (im)propriedade no escrever.

2. Ler os rastros: as apropriações do impossível em *House of Leaves*

Para iniciar tal esforço, cabe lançar um olhar mais detido ao romance e a sua composição, bem como às instâncias de aparição dos roubos na sua estrutura. Como já adiantamos, o próprio objeto que temos em mão, o livro *House of Leaves*, resulta das distintas cadeias de apropriação nele envolvidas, sempre representadas por diferentes níveis de composição textual: o do documentário, o da monografia sobre tal documentário, o da transcrição de tal monografia e o da coleção desse conjunto de documentos em uma forma publicável.

Nosso percurso de leitura começa com o roubo de Truant, em um trecho da trama contado em primeira pessoa por ele, que introduz o romance. Após essa breve apresentação, a narrativa se desloca para o texto de Zampanò propriamente dito. A trama do filme, tal como escrita pelo velho, versa sobre um fotógrafo vencedor do Pulitzer, Will Navidson, que decide instalar uma série de câmeras em sua recém-adquirida casa suburbana para registrar a nova vida de sua família após desistir da profissão de fotógrafo. Um dia, Navidson descobre, por acaso, que o interior da casa é maior que o exterior; um corredor misterioso aparece onde antes havia uma

parede e, aos poucos, a casa vai crescendo e se comportando de maneira autônoma. Navidson, então, decide realizar uma série de explorações no interior do imóvel e de seus corredores escuros, munido de diversas câmeras, tentando registrar o fenômeno. O resultado é um documentário, primeiro lançado na forma de dois curtas e depois na versão final de longa-metragem, cuja recepção foi aclamada pela crítica e tornou-se uma pedra de toque do cinema contemporâneo documental norte-americano.

O trabalho de Zampanò é um texto dividido em 22 capítulos, realizando, em paralelo a uma revisão bibliográfica de tudo que já se escreveu sobre *The Navidson Record*, uma reflexão exegética de fôlego sobre diversos temas relacionados ao documentário: sua circulação na cultura, seus efeitos estéticos, as implicações filosóficas das questões que levanta e as interpretações sobre o verdadeiro significado do filme; além, é claro, da discussão sobre tal documentário ser realidade ou ficção.

Todo esse material estava disperso na casa de Zampanò, escrito em diversos suportes e por diferentes mãos; afinal, apesar de estar escrevendo sobre um filme, Zampanò era *cego*. O trabalho de reconstrução do texto, além de ser relatado na introdução por Johnny Truant, também é comentado ao longo da narrativa de Zampanò pelo próprio Truant através de notas de rodapé (impressas no livro em uma tipografia distinta – enquanto o texto principal é impresso em *Times New Roman*, as intromissões de Truant estão em *Courier*), que não apenas dão detalhes de seu labor em tentar ordenar a reflexão de Zampanò, mas também versam sobre sua investigação a respeito do próprio processo de escrita do texto. Além disso, Truant realiza extensas digressões sobre sua própria vida, presumivelmente escritas durante a reconstrução do texto, que retratam um processo de declínio mental com tons de esquizofrenia.

O que temos em mãos não é a primeira versão da reconstrução do texto de Zampanò realizada por Truant. Uma primeira versão foi publicada na internet pelo próprio Truant e virou uma espécie de sensação cultural *underground*, até ser encontrada por um grupo de editores que publica a versão final em forma de livro, o objeto que temos em mãos. Esta versão final ainda contém um capítulo extra, escrito por Johnny Truant, que relata a sua descoberta de que o livro estava circulando pela internet. Além desse capítulo, a versão em livro ainda possui 3 apêndices: o primeiro, organizado por Truant com excertos dos materiais encontrados na casa de Zampanò;

o segundo, que compila os diagramas e esquetes realizados por Truant na tentativa de reconstruir o texto original de Zampanò, uma série de poemas e cartas escritas por sua mãe, além de seu certificado de óbito; e o terceiro, intitulado “Evidências Contrárias”, que compila uma série de imagens que seriam atestados da existência concreta do documentário, incluindo um fotograma do suposto filme, colocando em suspeição as afirmações de Truant de que o filme era uma invenção de Zampanò. Esses últimos dois apêndices, como é anunciado logo no início do livro, foram organizados pelos Editores.

A profusão e a interpenetração desses diferentes registros é o que compõe a narrativa de *House of Leaves*. Temos, na página, diferentes tipografias, diferentes temporalidades, diferentes vozes autorais (Navidson, Zampanò, Truant, Editores) que expressam uma verdadeira cadeia de apropriação criativa de textos. *House of Leaves* é um livro que se constrói a partir da leitura, reescrita e organização textual, uma verdadeira produção de *documentos* – e se desenvolve somente na medida em que esses documentos são *apropriados*.

Mark Hansen (2004), em conhecido artigo sobre o livro, afirma que *House of Leaves* é um romance obcecado com a ideia de mediação técnica. Acrescentaríamos, aqui, que é também obcecado com a ideia de *posse* – e como ela se articula por meio daquela mediação. As obsessões de Navidson em tomar posse de sua estranha casa se expressa na necessidade de documentá-la. Da mesma forma, Zampanò toma posse do documentário de Navidson ao produzir um conjunto quase inesgotável de documentos, descrições, problematizações. Truant, ao deparar-se com a caixa de documentos e papéis de Zampanò, procede a transcrevê-los de forma a *herdá-los* de fato, fazendo com que se tornem seus. Por fim, como ponto de chegada de toda essa cadeia, temos a figura dos Editores, que tomam para si um texto publicado na internet e o transformam em livro. Todos esses níveis de apropriação deixam *rastros* – nos distintos sentidos desta palavra. Os diferentes regimes de escrita que povoam *House of Leaves* são os rastros das inscrições – das mediações, diríamos, de acordo com Hansen (2004) – que as diferentes vozes autorais se utilizam para afirmar sua posse sobre os objetos.

Observamos como isso opera a partir de diferentes experimentações textuais: distintas tipografias, diagramação não-linear, inclusão de material imagético e uma proliferação de camadas textuais. Tais abalos na forma tradicional do texto são provocados por isso que estamos

chamando de uma *cadeia de apropriações*, em que a cada nível deixa um conjunto de *rastros*. Ao mesmo tempo em que estamos remetendo sempre a um nível anterior de registro, essa referência é feita de modo manipulativo. Mais do que meras transcrições ou reescritas, *House of Leaves* opera dramatizando apropriações que poderiam se configurar como verdadeiros “roubos” da linguagem do outro, que a cada nível transformam o próprio suporte e o pretense texto original, perdido entre as camadas de mediação.

3. Documentar a herança: a apropriação como inventário

Diante do que foi exposto, *House of Leaves* não parece, à primeira vista, um texto apropriacionista à moda de obras mais explicitamente engajadas com técnicas de cópia e montagem. Seu estatuto baseia-se em um aspecto mais ontológico do apropriar-se, algo que precisamos entender antes de partir para a observação da sua operação. Diante de pergunta “o que há de apropriação em *House of Leaves*?”, oferecemos outras duas perguntas: “o que é a apropriação?”, e “o que poderia ser “escrever a apropriação?”

Pensamos tais questões a partir de Jacques Derrida, sobretudo da sua noção de *ex-apropriação* (Derrida, 2016), devido ao privilégio que o autor oferece às dinâmicas de jogo e às forças envolvidas no gesto de “tomar do outro”. Argelino, criado em escolas francófonas onde era vetado falar o árabe, Derrida erige sua reflexão sobre o paradoxo de ter como língua *própria* uma língua *alheia*. “*Sim, eu não tenho senão uma língua, ora ela não é minha*” (Derrida, 2016, p. 25, grifos do autor), formula, ao compreender que seu exercício de linguagem se dará sempre nesse trabalho de deportar as palavras e os signos do francês, por ser despossuído do árabe. Nesse trabalho de *se apropriar* do francês, pois esta língua não é sua e nem pode sê-lo, já que o sujeito é sempre lembrado, pelo exercício desse mesmo francês, da sua condição à margem da metrópole.

É esse entre-lugar linguageiro, posto entre duas desposseções, que leva Derrida a articular uma noção sobre a propriedade, tomando a língua por modelo. Escreve: “Porque *não há propriedade natural da língua*, esta não dá lugar senão à *raiva apropriadora*, ao *ciúme sem apropriação*. A língua fala este ciúme, a língua não é senão ciúme à solta” (Derrida, 2016, p. 51,

grifos nossos). A ausência de propriedade é o que enseja o apropriador – mas o ciúme é sempre sem apropriação. A esse processo é que Derrida chamará *ex-apropriação* (Derrida, 2016, p. 51).

Esse termo, essa volta no conceito, carrega um prefixo que altera a dinâmica da apropriação – ou, melhor, que desvela a dinâmica existente no coração de qualquer ato de tomada do alheio. Toda apropriação é expropriação, obviamente, na medida em que tenta destituir do outro aquele objeto de ciúme, ao tomá-lo para si. *Roubá-lo*, propriamente¹. Mas toda apropriação também é *ex*, pretérita, na medida em que se converte em posse do apropriador no mesmo instante em que é tomada. Porém, essa é uma posse que não se completa, se seguirmos a reflexão, pois a propriedade permanece impossível.

A partir dessa construção é que a língua acaba se tornando um modelo primeiro de todo objeto *apropriável*: sua tomada produz uma ausência, que é, por sua vez, condição para o roubo. Podemos observá-lo quando Derrida (2016, p. 50) reflete sobre as relações entre o amo e o escravo. Aí, também, há uma propriedade impossível: não há lastro material ou condição ontológica para que se dê um ato de posse de um ser humano sobre outro – o que não quer dizer que isso não seja tentado, ou mesmo *afirmado*. E ele o é, a todo momento, por meio de “um processo não natural de construções político-fantasmáticas” (Derrida, 2016, p. 50) que impõem uma *ideia* de propriedade, com consequências físicas sobre o patrimônio do senhor e sobre o corpo do escravo.

Outra dimensão que a *ex-apropriação* introduz como conceito, na carona de seu perigoso prefixo, assim se expõe: na cena de ciúmes da apropriação, todos são expropriados, daquele que é roubado àquele que rouba. Não há *naturalidade* na propriedade *senão* no *momento do apropriar*, que precisa se provar a todo momento. Pelo lastro de posse não ser *natural*, ele é frágil. E mais: pode ser subvertido, invertido contra si mesmo. Se o amo pode compor estratégias de apropriação, o escravo pode revertê-lo em ações de *desapropriação*.

¹ Ainda que nem toda forma de expropriação seja um roubo, em sentido estrito ou mesmo no jurídico, há modos de destituição de propriedades, como a distribuição de terras improdutivas (a chamada “reforma agrária”) ou a ocupação de imóveis abandonados, que operam politicamente e ultrapassam as noções de furto e subtração em seus estratos legais e/ou morais. Ressoam, inclusive, as próprias ideias que Derrida (2016) exprime a respeito das dinâmicas móveis da posse e os jogos de poder aí envolvidos.

O absurdo de possuir um outro ser humano cria um jogo no qual se confrontam as ações sobre a impossibilidade da posse. O amo exerce uma força, discursiva e física, para instaurar sua posse, mas o vazio dessa propriedade se interpõe uma vez mais e o escravo é compelido a se revoltar – a se ex-apropriar. O escravo é ele também um apropriador, que em gesto faz, ao mesmo tempo, *confirmar* e *desmontar* a apropriação do amo: “Libertará da primeira [*atribuição de posse*] confirmando uma *herança* ao interiorizá-la, ao reapropriar-se dela – mas apenas até um certo ponto, porque é a minha hipótese, não há nunca apropriação ou reapropriação absoluta” (Derrida, 2016, p. 51, grifo nosso).

É preciso se libertar do jugo, mas fazê-lo passa por reconhecer sua existência – tornar tangível aquela construção político-fantasmal por meio da qual o amo toma posse do corpo. Esse reconhecimento, uma espécie de “mira”, enfoca a propriedade para então tomá-la (*retomá-la*, neste exemplo), deslocando suas marcas uma vez mais. Isso afirma a capacidade de qualquer posse de ser movimentada, *roubada*, se seguido tal roteiro; mas só “até um certo ponto”. Pois a ex-apropriação tem algo de perpétuo, na medida em que esses roubos se acumulam. A apropriação se inicia ao tomar de outrem, mas só se realiza de todo ao ser reconhecida, e então reapropriada, por um terceiro. Em *House of leaves*, podemos observá-lo no circuito instaurado por Truant ao se apaixonar pelos papéis de Zampanò. É preciso tomá-los para si, mas esse gesto não se resume a um mero roubo pontual. Produz posse no presente (para si, para Truant), mas também no passado (reconhecendo a propriedade de Zampanò) e também no futuro (ao organizar o material e marcá-lo com novas inscrições, que interessarão aos Editores – e só a partir deles que conhecemos Truant).

Esse jogo torna-se mais compreensível por meio da questão da *herança*, que se insurge nos textos – na citação de Derrida sobre o escravo e na dinâmica de *House of Leaves* de papéis assumidos *post-mortem*. Uma das formas mais tradicionais de aquisição de bens, a herança conduz a transmissão de posses, designa signatários e organiza espólios. Herdar não é um processo passivo, Derrida defende. Uma herança é sempre uma apropriação, não apenas porque reencaminha uma posse, mas porque ela própria se apropria de seus signatários, construindo a sua própria cadeia de sucessões – as marcas que sustentarão aquela propriedade *inicial*. Por isso, herdar nunca é apenas um caso de receber; é entender, até mesmo escolher, o que se recebe, e

como o receber – o que o esforço desesperado e febril de Truant em assumir os papéis encontrados atesta. Podemos ler o imbricamento de tais questões em uma citação de *Espectros de Marx* (Derrida, 1994, p. 33), outro livro obcecado pela demanda de *operar sobre um legado*:

Uma herança não se junta nunca, ela não é jamais uma consigo mesma. Sua unidade presumida, se existe, não pode consistir senão na *injunção de reafirmar escolhendo*. É preciso quer dizer é preciso filtrar, peneirar, criticar, é preciso escolher entre vários possíveis que habitam uma mesma injunção. E habitam-na de modo contraditório, em torno de um segredo. Se a legibilidade de um legado fosse dada, natural, transparente, unívoca, se ela não pedisse e não desafiasse ao mesmo tempo a interpretação, não se teria nunca o que herdar [...] A injunção (*escolhe e decide no que herdadas, dirá ela sempre*) não pode ser uma a não ser dividindo-se, rasgando-se, diferendo de si mesma, *falando a cada vez diversas vezes – e com diversas vozes*. (Derrida, 1994, p. 33, grifos nossos).

Se a propriedade fosse algo natural, o próprio conceito de herança se esfacelaria, lemos aí. É justo a sua impossibilidade o que engendra um sistema de transmissões e validações. Escolher herdar algo, e escolher quais das partes desse algo, é afirmar a existência da herança e do bem que ela representa, que ela propriamente *cria*. Por isso, toda apropriação tem um *gosto* pela seleção: é preciso definir de onde se irá roubar/herdar. Isso é possível ler também naqueles movimentos de apropriação literária que já citamos, como a *escrita conceitual*: definir de onde se irá copiar é, para Dworkin e Goldsmith (2011), o verdadeiro trabalho do escrever-sem-escrever, já que é essa focalização que produz as relações e possibilidades de deslocamento.

Essa operação se assemelha bastante àquilo que Serge Margel (2017) configura a respeito do *arquivo*: sua descrição daquilo em que consiste um arquivamento é bastante próxima desse conceito de ex-apropriação, e pode ajudar-nos a entender sua operação. Ambos se caracterizam pelo gesto de *tomar algo* por meio de uma transposição, e ambos entendem que é esse seu próprio gesto que produz o *valor* sobre aquele algo. Sobre tal gesto, nos interessa sobretudo a seguinte caracterização:

Ora, esse gesto de arquivamento, esse gesto de separação, de começo, esse primeiro gesto de uma gênese que decide uma nova ordem das coisas, em suma, esse deslocamento que faz a história, simultaneamente, *apaga* seu próprio processo de produção – “a interrogação genealógica de onde ele nasceu” – e deixa *rastros* de seu próprio apagamento – “os vestígios dos atos que modificam uma ordem pré-concebida e uma visão social” (Margel, 2017, pp. 120-121).

O gesto de arquivamento/apropriação é o primeiro ato de uma gênese: cria a propriedade, como já vínhamos vendo. O que este trecho nos auxilia é a entender *como*: por uma dupla encenação, que esconde processos de extração daquele objeto (afinal, é preciso transformar a apropriação em propriedade), mas que deixa traços, na sua constituição, que permitem recuperar, se não as fontes, pelo menos aqueles elementos de ocultação delas (afinal, é preciso demonstrar que se apropria). Essa menção aos traços, aos rastros, leva àquilo que Margel lê como um *imperativo documental do arquivo*: não há possibilidade para o arquivar antes da possibilidade de inscrever o deslocamento arquivístico em um documento (Margel, 2017, p. 114). São esses documentos que lemos, e são eles que operacionalizam aquelas construções político-fantasmais que permitem as afirmações de propriedade.

De volta ao campo da linguagem e do texto, de modo um tanto mais literal, trata-se, portanto, de compreender a documentação no cerne do próprio conceito de apropriação que queremos aqui explorar. Um texto de apropriação – daqueles mais literais, como da escrita *sampler*, ou mesmo *House of Leaves*, nesta perspectiva – é sempre *documentação* de uma apropriação: a sua mesma. E essa apropriação só pode ser lida no tracejar que ela deixa de si – como os indícios da cadeia de desapropriações que já apontamos ocorrer em *House of Leaves*.

Daí essa demanda, legível desde o impulso de Derrida em contar de sua experiência colonizada até a mania dos personagens de *House of Leaves* em marcar suas investigações em todas as superfícies que encontram (filme, papéis, a internet): é preciso que meu reclame seja visto, seja compreendido, seja *lido*. E diante deste documento, a leitura é sempre uma espécie de decifração dos mecanismos pelos quais aquela posse foi encaminhada. Margel (2017) escreve que “Nesse sentido testemunhal do arquivo, todo documento seria já em si mesmo um *criptograma* [...]”. Em tal criptograma, escrita que oculta ao mesmo tempo que se oferece, o “adivinho decifrador das coisas secretas” teria de buscar *rastros* de apagamento e assunção de heranças “escondidas em cada uma das falas consignadas do arquivo, do documento” (Margel, 2017, p. 138).

E o que *House of Leaves* nos ensina, senão que este leitor (decifrador, detetive, tabelião e exorcista) é ele também outro *apropriador*? No romance, não há leitura que não gere também

seu documento, o que vai acumulando a quantidade de posses (e, portanto, as possibilidades de roubo). E o apropriador seria, então, necessariamente e antes de tudo, um *leitor* – é disso que trataria já toda a teoria da cópia e da intertextualidade, que entende esses movimentos como encenações do “ler a memória da literatura” (Perloff, 2013; Samoyault, 2008).

A partir desse cruzamento entre o livro e as distintas operações de roubo que ele movimenta e também concebe, podemos arriscar uma síntese desta seção: toda apropriação é sempre um *inventário*. O inventário é uma *escritura de propriedade*, nos distintos sentidos que o termo adquire aqui: sinônimo de texto, dentro do vocabulário da teoria desconstrucionista, mas também forma escrita de um ato jurídico/institucional, ou ainda, atestado de reconhecimento de posses. O inventário opera, assim, como documento que lista patrimônios alheios e que os consigna sob uma forma textual. Para exercer seu desejo, uma apropriação tem sempre de buscar inventariar: tem que ler as marcas de posse pregressas naquilo que se interessa para arquivar, para roubar. Precisa listar os elementos da herança para selecionar e seccionar a parte que lhe cabe ou caberá. Para decifrar a criptografia dessa propriedade, erige sua própria grafia – e esta, em seu caráter documental, escritural, serve também para aludir ao outro sentido do inventário: para definir os *direitos de sucessão*, a *ordem das redistribuições*.

Desse modo, as apropriações-como-inventários deverão ser lidas nesses dois níveis: o que elas identificam e reconhecem a herança herdada; e o que elas (re)colocam para jogo, mantendo a circulação das ex-apropriações abertas. Ler os *rastros* de apropriação, como colocou Margel (2017), é o que gostaríamos de fazer a seguir com *House of Leaves*, organizando as reflexões já feitas sobre o livro em quatro eixos, que representam as distintas cadeias de apropriação ali presentes e os documentos que as encetam, lendo neles os gestos que *inventariam* os objetos-posses: o próprio romance, obra que os Editores *compilam* a partir do material de Truant; a narrativa de Truant, preocupada em *transcrever* os papéis de Zampanò; a multiplicidade das notas de Zampanò na sua tentativa de *escrever The Navidson Record*; e o filme de Navidson, na sua *documentação* da casa – posse originária, em sua absurda impossibilidade.

4. Os inventários de apropriação em *House of Leaves*

Com vistas a organizar as leituras em torno de tais gestos, reconstituímos a cadeia de apropriações *retroativamente*, de modo a remontar os processos de *apagamento das origens* e de *inscrição dos rastros* de apropriação, como lido por Margel (2017), enquanto estruturas de documentação dos arquivamentos, roubos, heranças etc. Começar pelo fim é, assim, começar pela mais recente interposição de posse, aquela que teve de fazer o inventário de todas as outras. Lendo sua constituição é que poderemos abrir a caixa desses papéis, como Truant abriu as de Zampanò.

Aqui, *House of Leaves* é apresentado como o próprio inventário, compilado pelos anônimos, mas onipresentes Editores, responsáveis pelo *deslocamento* dos textos de Truant de seu espaço de publicação e circulação original (a internet) e por seu *arquivamento* mediante seleção e produção de valores editoriais e comerciais particulares. A voz narrativa desses Editores é particularmente interessante a esta análise pelo modo que se expressa e pela sua posição autoral. O primeiro ponto é que o livro abre com um *disclaimer*, antes mesmo da introdução redigida por Truant, em que os Editores fazem uma lista de suas intervenções: a inclusão de dois apêndices, com material gráfico e detalhes sobre a vida (e morte) da mãe de Truant, e um capítulo inteiro, o 23, na forma de um diário de Truant, que relata eventos que ocorreram após o fim de sua transcrição do manuscrito de Zampanò (Danielewski, 2000, p. VII). À parte disso, conhecemos as posições dos Editores pelas notas de rodapé, realizando breves comentários sobre as escolhas de Truant na transcrição dos papéis de Zampanò, correções de certas traduções etc. As intervenções mais radicais, vemos, se dão na inclusão de material sob a forma de “material extra” no livro, como diagramas ou apêndices contendo documentação acerca dos personagens.

Essas inscrições demonstram a curiosa posição autoral que a voz dos Editores carrega: ela só pode existir na medida em que *constata* a autoria pregressa, sendo diretamente derivada dos esforços de transcrição de Truant – mas precisa também *apagá-lo*, colocá-lo em condicional, para poder se apossar do material. A estratégia de apagamento/exposição aqui é central: desloca-se o trabalho de transcrição de Truant para a figura de quem transcreve. Nos parece que, para os Editores, importa menos o gesto apropriativo de Truant em relação ao manuscrito de Zampanò e mais o ímpeto obsessivo, as razões psicológicas, para a realização de tal empreitada.

Podemos observar isso na escolha de materiais que os Editores decidiram incluir como parte da obra: os documentos que compõem uma história pregressa de Truant, ao evidenciar a história de sua mãe e a crônica de sua descida esquizofrênica, documentada através de cartas que progressivamente se tornam mais e mais incompreensíveis. Ao final desse apêndice, mais um documento: o certificado de óbito da mãe de Truant, que ocorre logo antes de Johnny encontrar os papéis de Zampanò.

Parece-nos que há, no gesto de deslocamento dos Editores, uma tentativa de restituir algo de uma subjetividade psicológica, o que nos leva a compreender que o processo de reescrita dos papéis de Zampanò são uma tentativa de elaboração de *luto* por parte de Johnny Truant, uma tomada de posse de uma herança deslocada. Talvez, do ponto de vista editorial, interesse menos o trabalho de reconstituição minuciosa do manuscrito de um cego sobre um filme e mais a crônica de uma mente que registra o processo de seu desfazimento nas margens de um documento que tenta transcrever.

Eis aí o gesto: para documentar a figura de Truant não bastam apenas os documentos da loucura de sua mãe ou mesmo seu diário: Truant é também o *labor da transcrição*. Apropriar-se de Truant é também apropriar-se de seu roubo anterior. Ainda que o interesse dos Editores seja Truant, não se pode desvincular Truant de Zampanò.

Em *House of Leaves*, para se tornarem autores do livro, os Editores inventariam Truant – e aqui o verbo pode ser lido como presente de “inventariar” ou futuro do pretérito de “inventar”. Para além do inventário de sua vida pregressa, é preciso também incluir a documentação de sua reescrita: é preciso reconstruir todo seu trabalho com os papéis, toda sua produção, para saber como herdá-la – mas é uma construção posterior que articula de Truant e de sua história apenas aquilo que interessa para ser deslocado. Para poder aparecer um Truant, é preciso que a apropriação que ele faz de Zampanò também seja documentada.

De sua parte, as marcas da apropriação de Truant ocorrem na sua *transcrição* dos papéis de Zampanò e ganham corpo por acumulação. Se, após a Introdução (Danielewski, 2000, p. XI), narrada pela voz em primeira pessoa de Truant, passamos a acompanhar a voz das anotações do velho, é em pequenas, mas constantes, remissões que somos lembrados de ler não uma fonte *original*, senão um decalque, uma manipulação desta.

Truant a todo momento explicita sua brincadeira com os papéis, seja pela assumida tarefa de organizar sua ordem (arquivá-la), seja por interferências mais diretas, que passam a *rasurar* sobre os escritos. Em determinado trecho, lemos uma descrição de uma cena de *The Navidson Report* descrita por Zampanò, uma briga entre o casal morador da casa a respeito do sistema de aquecimento de água. Páginas depois, encontramos uma nota de rodapé de Truant onde ele discute os problemas semelhantes em relação ao aquecimento da água de sua própria casa:

Agora, tenho certeza de que você está se perguntando: é mera coincidência que esse meu vaticínio da água fria também apareça nesse capítulo? De modo algum. Zampanò só escreveu “aquecedor”. A palavra “água” que aparece lá – fui eu que acrescentei. Poxa, essa é uma revelação e tanto, né? Ei, não é justo, você brada. Ei, ei, vai se foder, eu digo. (Danielewski, 2000, p. 16)².

Podemos nos perguntar o porquê desse impulso. Não fossem as adições dos fac-símiles de Zampanò por parte dos Editores, só teríamos acesso a seu texto por meio do trabalho de Truant; portanto, ele não teria a menor preocupação em ser fiel a esses. Qualquer alteração ou mudança passaria incólume aos olhos do leitor, que a tomaria como parte fidedigna das notas “originais”. É o impulso de *tracejar a filiação*, podemos dizer. Truant só pode se apropriar se inscrever a sua manipulação, torná-la ela também parte do texto.

Esse tipo de notação ganha cada vez mais corpo, acompanhando quase que em tempo real o processo de reconhecimento e domínio do copista, que se torna íntimo dos documentos que têm sob sua responsabilidade. Seu “assenhoramento” sobre as anotações é tanto que Truant passa, inclusive, a se tornar um revisor das observações, se prestando a apontar inconsistências e corrigir erros, como no seguinte trecho:

Aqui há um problema referente à localização do “The Five and a Half Minute Hallway”. Inicialmente, a porta deveria estar na parede norte da sala de estar (página 4), mas agora, como você mesmo pode ver, a posição mudou. Talvez seja um erro. Talvez haja alguma lógica subjacente para essa mudança. Porra, nem ideia. Seu palpite vale tanto quanto o meu. (Danielewski, 2000, p. 57)

² Essa, e todas as subsequentes citações de *House of Leaves*, são tradução nossa.

Se a nossa exploração anterior sobre a ideia de herança apontou essa necessidade de *escolher o que herdar*, saber filtrar, escolher e deslocar os legados, *House of Leaves* e Truant recolocam de novo o seu caráter *forçoso*. Truant não esperava se tornar o guardião da obra de Zampanò, mas acaba se encontrando sem escolha. O modo que ele encontra de lidar com essa missão é documentar aquilo que Derrida (1994, p. 33) chamou de “os vários possíveis que habitam a injunção de herdar”. E esse documentar é sempre, também, deslocar e desviar. A transcrição da montanha de papéis e notas em uma narrativa monográfica e (razoavelmente) coesa é um modo de lidar com essas compossibilidades e caminhos que a herança impõe. O gesto concreto de apropriação é sempre também um *corde*, uma violência exterminadora, em face das mil vozes que ecoam na dinâmica ex-apropriativa.

Isso tudo fica claro em uma passagem forte, em meio à espiral das obsessões de Truant, quando ele afirma entender que seu trabalho de cópia é também uma espécie de *velamento* de Zampanò e de suas intenções, suas ideias: “Agora só resta uma escolha: terminar o que o próprio Zampanò não conseguiu terminar. Sepultar novamente essa coisa em uma tumba selada. Transformá-la em apenas um livro” (Danielewski, 2000, p. 327).

É preciso *terminar*, encerrar – mesmo que pontualmente, mesmo que ilusoriamente – o processo de apropriações, e isso passa por sepultar. E esse sepultamento, vejamos só, passa pela sua *inscrição textual*, sua documentação em um volume de registro. Livro de histórias, livro-caixa ou livro de obituários – essas distinções parecem importar muito pouco à apropriação. Nela, vela-se para não mais ver, mas vela-se também para poder, enfim, abrir o inventário.

O gesto de Truant em documentar Zampanò é muito semelhante ao que Margel (2017) discute sobre o estatuto do arquivo, ou sua instauração. Quando Truant fala em sepultar o texto, transformá-lo em livro, ele alude a esse processo de *deslocamento* de um material “vivo” em direção a sua constituição como *documento*. É um gesto que, ao mesmo tempo que toma posse ao transcrever, ao assinar, ao se inserir no texto, também *se apaga*. O trabalho da herança foi feito, cabe agora desenvolver a cadeia. Não é mais Truant que herda Zampanò; ele escolhe aquilo, dentro da heterogeneidade radical de Zampanò, para falar de acordo com Derrida (1994), que de fato lhe pertence. Cabe agora ao próximo na cadeia sucessória – o leitor, diríamos – fazer o

trabalho de herdar, ser assombrado pelo cadáver textual resultado do sepultamento da escritura.

Do outro lado da cadeia, porém, de apropriações há também, e sobretudo, *escrita*. São pelos gestos da notação e do rascunho que Zampanò pode produzir a propriedade que a Truant interessa velar. Ele o faz no esforço de apreender *The Navidson Report*. O interesse do velho cego sobre o documentário é particularmente interessante à nossa perspectiva, pois tematiza o frenesi (o *ciúme*) da apropriação ao tentar tomar até, ou mesmo sobretudo, aquilo que lhe era inconcebível.

Para adquirir os meios de tomada do filme – uma espécie de *vidência* –, Zampanò constrói uma série de estratégias textuais que passam tanto pelo que Hansen (2004, p. 599) chama de “séries de mediações” quanto pelo que aqui entendemos como uma “*inventariação*”. Não se trata apenas de discutir o filme: é preciso cercá-lo. Zampanò entra em uma espécie de febre de listas ao citar uma infinidade de estudos sobre o próprio Navidson e seu documentário, mas também de suas possíveis inspirações, dos temas que aborda, dos fotógrafos que também foram documentaristas. Da mesma forma, lista os equipamentos de Navidson, o encadeamento das cenas, os objetos que se encontram (ou se ausentam) da casa. Tudo parece convergir em um esforço da descrição absoluta, um inventário total de tudo que se refere ao filme. Jane Birkin (2020) revela uma condição que pode parecer passageira, mas que se torna fundamental para nossa discussão, acerca de arquivos compostos de imagens fotográficas e audiovisuais: todo documento que está nesses arquivos precisa ser *descrito*. As imagens quando arquivadas precisam passar por um duplo deslocamento: o primeiro, a de tornarem-se documento; o segundo, de serem tornadas textos de forma a não confundir o inventário do arquivo com o próprio arquivo. A febre da escritura de Zampanò é uma forma de escrever e *de-escrever* um filme, fazendo com que a sua própria cegueira produza um referente audiovisual impossível de ser realizado, uma imagem cuja descrição é infinitamente mais ampla do que qualquer imagem pode almejar a ser.

O segundo gesto de deslocamento arquivístico, esse verdadeiro levantamento inventarial, parece só ser possível do ponto de vista de um cego. Zampanò não pode *ver* o filme, por isso precisa esquadrihar toda a sua potencialidade. Não se trata de uma mera descrição de uma

imagem atualizada, mas de algo como um inventário de toda visibilidade possível. Como diz Derrida, em um curioso livro sobre a cegueira, “os cegos são os arquivistas da visibilidade” (Derrida, 1993, p. 20). A impossibilidade fenomenológica é aquela que habita apenas os inventários da linguagem: temos apenas um conjunto de falas sobre o que é um filme ou o que é uma imagem, como se Zampanò estivesse na antessala dos arquivos referidos por Birkin, com acesso apenas às descrições dos documentos que ali residem.

Essas ações de descrição operam a criação de *escrituras falsas de propriedade*³, nessa passagem da imagem ao texto que constitui um gesto de deslocamento que vimos ser próprio do arquivamento da apropriação. Tomado por Zampanò, *The Navidson Report* deixa de ser um objeto estético, um documentário a ser assistido e apreciado em volume e características próprias, e torna-se um documento – do próprio processo de ser assistido, arquivado e colocado para jogo.

Zampanò parece produzir uma biblioteca inteira para almejar tomar posse do documentário de Navidson. Ou, melhor, parece criar um inventário de uma biblioteca, tal como a de Alexandria, que já pegou fogo. Ao fim e ao cabo, a impossibilidade de apropriação de *The Navidson Record* não jaz apenas na limitação da visibilidade de Zampanò, mas também na virtual inexistência do filme.

Por fim, cabe relacionar essa discussão a uma dúvida que movimenta todo o romance: afinal, *The Navidson Report* existe ou não? Logo na sua Introdução aos papéis de Zampanò, Truant pode constatá-lo: “Vejam bem, o irônico é que não faz diferença que o documentário na base do livro seja ficção. Zampanò sabia de partida que o que é ou não real não interessa nesse caso. As consequências são as mesmas” (Danielewski, 2000, p. XX). Aqui, Truant faz referência às acusações encontradas nas exegeses do filme que afirmam que o documentário de Navidson é, na verdade, uma manipulação ficcional, à moda de *Bruxa de Blair* (1996). Zampanò toma uma posição contrária, e firme, ao ler e discutir o filme a partir do pressuposto que todas as suas imagens são *reais*, documentos de uma casa fisicamente impossível. O jogo que Zampanò faz aqui é duplo: por um lado, afirma que não interessa se as imagens que Navidson produziu são “reais”

³ Remissão à noção articulada por Silvano Santiago (1989) em sua discussão sobre a mudança de certo regime de sentido nas escritas literárias de apropriação a partir de meados do século XX.

ou manipulações; por outro, desmonta a desconfiança apontada por Truant no início do livro, ao afirmar que o próprio filme de Navidson é uma fabricação de Zampanò – afinal, se não importa a veracidade de Navidson para Zampanò, de que importa a veracidade de Zampanò para Truant?

As consequências são as mesmas: Zampanò produziu uma escritura que possibilita toda sua apropriação, e, diante disso, que diferença faz se o território que ela afirma adquirir não existe? O lastro da propriedade nunca é mesmo material, lembremos. Decorrente desta conclusão, vemos como uma *estruturação* do *gesto de apropriar* que permite o clamar das posses – que se pode conceber mesmo a existência de uma posse. Uma casa isolada ou um terreno baldio, dos quais todos ignoram a existência, permanecendo para sempre vazios; sem que alguém apareça para tentar ocupar-lhes, em que medida eles *existem* enquanto propriedades? Se Zampanò dedica a vida a *inventariar The Navidson Record*, é isso que permite a Truant, aos Editores e mesmo a nós nos alongarmos e escrevermos mais algumas páginas sobre o filme.

Chegamos então ao filme e a Navidson como o arqui-apropriador da cadeia de *House of Leaves*. É a sua sanha de tomar conta de uma casa impossível de ser apreendida que dispara todos os roubos que viemos vendo até aqui. Seu modo de apropriação é o do registro fílmico, *documental* – o que dos gestos de apropriação vistos aqui seria o mais direto e mais claro. Hansen (2004), em sua análise, recupera a ideia de *orto-grafia* para discutir esse ideal de “transparência” do registro fílmico, do qual Will Navidson é um devedor: uma imagem capturada pela câmera é uma imagem existente, e a câmera apenas imprime suas formas, fidedignamente, eternizando um momento em matéria – mas Hansen e Danielewski trazem essa suposta “pureza” documental apenas para demonstrar sua falácia.

The Navidson Report filma (ou ao menos tenta filmar) o impossível, com sua câmera a adentrar corredores escuros; e, ao mesmo tempo, não consegue registrar aquilo mesmo que seria sua própria razão de ser: a expansão infinita da casa. Ao fim, documenta tão somente a própria impossibilidade de documentar. Zampanò não deixa de retomar esse ponto: todo o esforço de Navidson é infrutífero. Não basta todo um arsenal de câmeras, gravadores de som ou equipamentos de registro técnico: todo o esforço documental é frustrado pela incapacidade do registro. Dada essa dificuldade – ou impossibilidade técnica –, encontramos-nos face a um tipo de cadeia, no mínimo, curiosa: estamos lendo a reconstrução textual, elaborada por um cego, de um

documentário nunca realizado, que versa sobre a escuridão – o limite técnico da imagem cinematográfica. Os personagens de *House of Leaves* estão sempre buscando o limite das inscrições para tentar tomar posse de objetos impossíveis.

Esses limites da inscrição, entretanto, tentam ser mitigados pelos apropriadores não no sentido de uma “representação” adequada, mas pela proliferação de documentos. Atesto a posse não pela produção de um único documento real, preciso, mas sim pela iterabilidade do gesto do apossamento. Se uma inscrição não dá conta, é preciso complementá-la, suplementá-la, em uma cadeia que não é apenas de apropriações, mas também das diferentes formas de registro. Como afirma Zampanò,

“É engraçado como as imagens podem ser incompetentes”. Essas últimas palavras em particular podem soar um pouco levianas, especialmente se vindas de um fotógrafo tão estimado. No entanto, apesar das diversas Hi-8s dispostos pela casa, Navidson tem razão: todas as imagens gravadas durante esse trecho são inadequadas. (...). Os cortes são interpretações imparciais do espaço. Se a ação passa em frente à câmera, ela não se preocupa em ajustar sua perspectiva. Ela não pode ver o que importa. Não pode seguir. Apenas as entrevistas informam sobre esses acontecimentos. Elas nos mostram sozinhas como os momentos se ferem e sangram. (Danielewski, 2000, p. 344)

Zampanò alude a uma entrevista realizada com Navidson após os eventos ocorridos em sua casa, intitulada “*The Lost Interview*”, cuja transcrição é prometida, mas nunca aparece. Navidson reclama da insuficiência das imagens, que não puderam ser realizadas com a precisão necessária para se apropriar dos fatos a serem registrados. Zampanò, então, afirma categoricamente: apenas as entrevistas conseguem nos informar sobre os eventos. É preciso um discurso a mais – no caso, um relato verbal que dê conta do que as imagens não tiveram condição de registrar. Não aparece como surpresa que procedimento semelhante seja operado na própria narrativa do livro *House of Leaves*: não temos as imagens concretamente, o que não impede que possamos ter um tipo de acesso a elas a partir do registro verbal.

Entende-se aqui a insistência nas discussões sobre a fidedignidade das imagens do filme de Navidson. Se as imagens produzidas são insuficientes, quase invisíveis, é preciso um discurso outro para complementá-las, seja na forma de uma entrevista do próprio Navdison (que, curiosamente, não está compilada no livro), seja através de textos que a explicam. Parece que o

filme de Navidson, sua apropriação da casa através de uma inscrição documental, é fundamentalmente instável. É como se as imagens tivessem um infinito potencial de variação, como se pudessem devir qualquer coisa de acordo com a leitura que se faz delas, dos textos que a suplementam. Vemos como não apenas há sempre um “medo” da imagem documental ter sido manipulada, uma espécie de traição do gesto documental, mas também um correlato na figura da apropriação de tais imagens: o documento é, na verdade, aquilo que dele pode ser *descrito*.

Toda a discussão estabelecida até aqui nos leva a pensar que, no projeto de *House of Leaves*, são as cadeias de sucessivas apropriações que vão enformando os objetos. De Navidson aos Editores, passando por Zampanò e Truant, cada apropriador – ou larápio – seleciona, descreve, modifica, reescreve as inscrições anteriores. O objeto – ou melhor, os objetos – são construídos nessa cadeia de apropriações: ninguém está a salvo, não há nada que não possa ser reapropriado e transformado. Vemos como cada uma das instâncias parece ser assombrada pelo texto que apropria, o fantasma do “autor” daquelas páginas que, agora, um novo autor manipula. Há sempre um fantasma da autoria nos gestos de apropriação, um espectro que ronda todo o trabalho de escritura. Mas da mesma forma, toda escrita que inventaria, que documenta, convive com um outro espectro, assim que terminada: um fantasma do futuro, fora do tempo, que ronda toda escritura, o fantasma da apropriação.

Considerações finais: roubar o impossível

Tudo começou com um roubo. Mas o roubo não é o início, acabamos por ver; nem, tampouco, um final. O que propusemos aqui, ler *House of Leaves* como uma espécie de “drama da apropriação”, acaba por demonstrar a constituição das dinâmicas de furto e ex-apropriação de textos. Por se dar sempre em cadeia, todo roubo é roubo de algo, mas também *roubo de outro roubo*; e aí por diante.

Para chegar a esse ponto, foi importante sobretudo a constituição de uma perspectiva de análise de tal fenômeno, a qual foi articulada, na leitura do romance, às reflexões de Derrida (1994, 2016) e Margel (2017). Ela nos diz: ler uma apropriação é considerá-la um criptograma (mais propriamente uma *criptografia*), e buscar, nesta cifra, a coexistência dos gestos que

apagam as origens da posse e dos gestos que deixam rastros desse mesmo deslocamento. Essa encriptação, propomos ler aqui sob a noção de *inventário*, no que ela permite entrever ainda outro gesto: o ato de constatar posses pregressas.

Na leitura que realizamos do romance, percebemos como esses gestos são concretos e se expressam por meio de técnicas de comunicação, responsáveis por operar pragmaticamente os desvios e a documentação das apropriações. Aqui, descrevemos as técnicas de *editar*, *transcrever*, *escrever* e *documentar* e pudemos compreender como cada uma delas aciona dimensões distintas daquela dinâmica ex-apropriacionista, bem como ilumina aspectos diferentes das possibilidades das posses.

Por fim, defendemos que as possibilidades das posses podem ser entendidas também como *impossibilidades das posses*, por fim, já que disso que viemos tratando. Em *House of Leaves* cada uma dessas técnicas dedica-se a inventariar inventários outros, sempre recolhendo e deslocando uma listagem de objetos improváveis: análises de um paranoico, rascunhos de um cego, filmagens de uma casa escura, corredores de geometria insana dessa mesma casa etc. Se entendemos o romance como uma espécie de modelo dos processos de apropriação, esses objetos nos aparecem como signos, metonímias da propriedade. As posses são sempre desconjuntadas, reunidas sob uma declaração de unidade; e sua apreensão *de facto* é inverossímil, pois desmancha-se ao toque e só funciona em movimento. Como querer navegar um labirinto com a certeza de sair do outro lado, incólume.

Referências bibliográficas

BIRKIN, Jane. *Archive, Photography and the Language of Administration*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2020.

DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*. Nova Iorque: Pantheon Books, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Memoirs of the Blind*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27757

GOLDSMITH, Kenneth; DWORKIN, Craig (Orgs.). *Against expression: an anthology of conceptual writing*. Illinois: Northwestern University Press, 2011.

HANSEN, Mark B. "The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves". *Contemporary Literature*, v. 45, 2004. p. 597-636.

HAYLES, Katherine. "Saving the Subject: Remediation in House of Leaves". *American Literature*, v. 74, n. 4, 2002. p. 779-806.

MARGEL, Serge. *Arqueologia do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

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

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. "As escrituras falsas são". *Revista 34 Letras*. n. 5/6. Rio de Janeiro: Editora 34, set. 1989.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

Luis Felipe Silveira de Abreu - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Professor Substituto na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor e mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Membro do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Pesquisa temas como a desconstrução e a escritura, atuando nos campos da Teoria da Comunicação, da Epistemologia da Comunicação e da Literatura.
Email: paraluisabreu@gmail.com

André Corrêa da Silva de Araujo - Associação de Práticas e Pesquisas em Humanidades - APPH
Professor e pesquisador na Associação de Práticas e Pesquisas em Humanidades (APPH). Tem formação em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com foco nos estudos de teoria e filosofia da comunicação. Desenvolve pesquisas no campo da literatura e pensamento especulativo contemporâneo, em especial ficção científica e horror latino-americano. Também desenvolve pesquisas no entrecruzamento entre a teoria da mídia, a catástrofe climática e o Antropoceno. É membro do Grupo de Pesquisa em Ecologia das Práticas (GPEP/APPH) e do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC/UFRGS).
E-mail: andreसारaju@gmail.com