

4.

A ESCRITA COMO PRÁTICA ARTÍSTICA

O que todos estes trabalhos manifestam? Além de uma problematização da autoria, instaurando novos modelos de autor, eles questionam a especificidade da linguagem literária. Guardadas as diferenças entre si, cada obra apresenta um modo de estar fora de um lugar ou categoria exclusiva, e, assim, problematizar identidades. Até mesmo a ideia de uma tradução é problemática para estas obras: exige movimentos e recursos não tradicionais. A própria definição do que é a escrita entra em jogo: se crio textos sem de fato escrevê-los, o que há de específico, para a literatura, no ato de escrever de próprio punho? Se posso compor um escrito via recortar e colar, selecionar e organizar, como continuar pensando que a literatura está, em seu gesto fundador, ligada a uma escrita original?

Duchamp diz que a ideia de "artista" é falsa. Ele gostava de se pensar como um artesão, alguém que faz coisas, geralmente com as mãos. A escrita por apropriação, em certos momentos como no trabalho de Jen Bervin e na minha série de colagens, faz com que a figura do escritor se aproxime da do artesão. Em *MixLit* e *Nets*, gestos como recortar, colar, tecer, são compartilhados entre artesanias e escritura, e assim, a ideia de escritor se descola da ação de digitar ou escrever à lápis ou caneta. Já em trabalhos como *Sports* e *Traffic*, de Kenneth Goldsmith, a autoria se liga fortemente à ideia de digitar, de percorrer, no teclado do computador, todas aquelas palavras que alguém escreveu antes, apesar da autoria não se fazer apenas pela geração de uma segunda via daquele texto, e sim pelo deslocamento de suporte e contexto. Autor-montador. Autor-leitor. Autor-deslocador.

É perceptível, em todas essas obras, um questionamento acerca do que significa o gesto da escritura. Como se escreve?, perguntam essas obras. Copiar é escrever? E copiar e misturar e montar? Selecionar o escrito e criar um novo escrito em cima do primeiro, o que é?

Quando Jonathan Safran Foer suprime trechos de Bruno Schulz, quem se expressa é Jonathan Safran Foer, Bruno Schulz, um com o outro, ou nada disso?

O que se estabelece é uma criação de texto em parceria – talvez semelhante àquela do editor com o escritor. A ação de Safran Foer pode ser acomodada na função de um editor do texto de Schulz. No entanto, não um editor comum, pois não estará estabelecendo o texto em conjunto com o autor – de modo que o autor possa ouvi-lo, concordar, discordar e alterar seu texto. Safran Foer em modo editor está estabelecendo um novo texto *com* o texto de Schulz. Safran Foer está iniciando um novo livro fora do grau zero da escrita. A escrita de Schulz é, para Safran Foer, um *ready-made*. Safran Foer, ao realizar *Tree of Codes*, lança ao mundo uma obra em que a propriedade das palavras entra numa zona de penumbra. Ele estabelece uma parceria póstuma com Bruno Schulz. Curioso que o nome na capa seja o de Safran Foer – o editor imprevisto de Schulz – e não daquele que, num caderno ou máquina de escrever, fez aquelas palavras brotarem no papel. *Tree of Codes* entra assim numa zona opaca em relação a autoria, e, diferente da definição de Barthes da escrita como um tecido de citações não reconhecidas, *Tree of Codes* – assim como os trabalhos de Jen Bervin – reconhece sua fonte e traz, na materialidade da escrita e do papel, esta problemática do pertencimento das palavras. De quem são elas, de Schulz ou de Safran Foer? Poderíamos, num exercício de imaginação, estabelecer uma percentagem, na responsabilidade pela existência do texto, para cada um deles?

Poderíamos, ainda, realmente dizer que Safran Foer “escreve”? O ato de trabalhar sobre as palavras de Bruno Schulz e criar um livro derivado de *The street of crocodiles* torna a ação de Safran Foer um escrever? Talvez precisemos retornar à origem da ideia de escrita.

Vilém Flusser diz que a palavra “Escrever” origina-se do latim *scribere*, que significa riscar (*ritzen*) (FLUSSER, 2011, p.25). Mas de que tipo de riscar estamos falando? Riscar algo no sentido de excluir esse algo? Ou riscar no sentido de criar um risco sobre certa superfície, atuar em cima dela? Em ambos sentidos, a ação de Safran Foer se coaduna com a ideia de escrever. Vilém Flusser acrescenta que a palavra grega *graphein* significa gravar (*graben*). “Portanto”, diz Flusser, “escrever era originalmente um gesto de fazer uma incisão sobre um objeto, para o qual se usava uma ferramenta cuneiforme (um ‘estilo’)” (FLUSSER, 2011, p.25) Nada mais semelhante ao ato executado por Safran Foer sobre o livro original de Bruno Schulz: Safran Foer faz incisões sobre um objeto, inicialmente com uma caneta verde, como podemos ver nos rascunhos do projeto, sinalizando

para a editora que produzirá o livro quais trechos deverão ser excluídos, onde deverão abrir buracos. Um procedimento que transforma a leitura em escrita, certamente, se pensamos na definição de Flusser.

Flusser diz que hoje não se inscreve mais, não há mais inscrições, e sim sobrescrições, ou seja: não se escreve mais em algo, mas sobre algo. Para ele, inscrever é um gesto “cujo objetivo é romper com as condições do cárcere, isto é, abrir crateras nos muros do mundo objetivo que nos encarceram” (FLUSSER 2011, p.27). Ana Pato fala sobre a comparação que Flusser estabelece entre as duas técnicas de escrita:

Enquanto inscrever é tecnicamente mais complicado – exige força, paciência e cautela –, demanda menos: apenas uma ferramenta afiada e uma superfície rígida. Por outro lado, o desenvolvimento das ferramentas de sobrescrever criou estruturas cada vez mais complexas (como os processadores de texto), mas construídas para serem rápidas e fáceis de usar. (PATO, A. 2012, p.176)

Safran Foer é o leitor que lê vagarosamente, “catando milho” por entre as palavras de Bruno Schulz. Um vídeo no site da editora Visual Editions demonstra o quão cuidadoso e específico foi o processo de feitura de *Tree of Codes*. Em certas passagens, vemos diversas pessoas sentadas em volta de uma mesa realizando recortes. Um processo completamente diferente daquele onde os livros são fabricados por meio da impressão daquilo que um autor sobrescreveu no arquivo de texto digital. A editora *Visual Editions*, dado o trabalho gráfico e material cuidadoso e inspirado dos seus livros, produz, em média, quatro novos livros por ano. Número baixíssimo se comparado ao de uma editora que imprime sobrescrições.

Em *Tree of Codes*, Safran é o leitor com tesoura nas mãos, que vai abrindo crateras, espaços, buracos, que não serão buracos de sentido, mas uma construção de novos sentidos, novas formas de ligar palavras, sendo assim, não um destruidor, mas um novo criador – um criador, inclusive, que não tratará apenas com as palavras, mas com a maneira como elas aparecem no objeto físico que é o livro.

O aspecto visual e material de *Tree of Codes* são componentes de alto impacto. Há um efeito no livro que não depende da leitura. Podemos colocá-lo tanto numa mesa de centro – geralmente destinada a livros de rápido efeito como

livros de fotos – ou também na nossa estante, onde guardamos os livros de leitura de textos. Onde colocá-lo? À qual lugar ele pertence?

Essas não são questões exclusivas de um livro como esse. Edições comemorativas e edições de luxo, por exemplo, também suscitam essa questão. No entanto, a diferença é que *Tree of Codes* é a primeira edição de um trabalho, e não uma segunda, terceira ou quarta, ou seja, ele é assim em sua primeira encarnação. Na verdade, seria difícil até pensar numa outra encarnação para esta obra, já que sua materialidade, se alterada, o torna uma outra obra, alterando possivelmente tudo aquilo que foi pensando pelo autor. Já num livro-texto que assume várias edições, é claro que a leitura muda de edição para edição, como sabemos ao encarar aquelas edições em que o espaçamento entre as linhas é tão curto que muda o nosso prazer de leitura. No entanto, o texto é o principal – justamente por isso o editor se sente na liberdade de poder mudar sua formatação – e isso permanece inalterado. Diferente desses exemplos, em *Tree of Codes* a obra não é o texto, é o texto e a sua forma de apresentação, que na verdade deixa de ser apenas uma forma de apresentação para ser a própria obra, junto com o texto.

As páginas esburacadas criam uma perfeita comunhão entre proposta e forma: elas intensificam o lugar poroso do livro. As folhas são frágeis, é preciso manejar o livro com cuidado para não rasgar suas páginas. Essa fragilidade ressoa ainda a própria fragilidade das categoria exclusivistas: o livro cria buracos em nossas definições. A ideia de autor é frágil, parecem dizer as páginas que, sobrepostas, mostram uma e outra, e outra, e outra... a palavra nunca é de um só, por trás dela tem outro, e outro, e outro... sua materialidade é um acréscimo de sentido ao trabalho como um todo, diferente da maioria dos textos em formato livro.

O fato de ser uma obra de supressão (*die-cut*) torna *Tree of Codes* mais “comparável” à fonte da qual origina. Podemos até ler *Tree of Codes* e *The Street of Crocodiles* e pensar que o livro de Safran Foer é melhor, segundo nosso gosto, do que o de Schulz. Eu, como leitor, gosto de *Tree of Codes*. O fato dele poder ser lido, também, à maneira de um romance ou um conto como outro texto narrativo qualquer, faz com que *Tree of Codes* não possa ser considerado apenas como obra de arte, como intervenção estética num material. O fato da própria editora Visual Editions publicar poucos e cuidadosos livros por ano a aproxima de uma editora

de arte, mais do que de uma editora de literatura. Por outro lado, se você quiser uma cópia de *Tree of Codes* é só entrar no site deles e fazer a encomenda. A obra chegará ao seu endereço. Não há limite, eles confeccionam quantos exemplares forem pedidos. Isso não é próprio de uma editora de arte, mas de uma editora de literatura.

A comparação texto-a-texto que se pode fazer entre *Tree of Codes* e *The Street of Crocodiles*, avaliando diferenças, já não é permitida no caso de MixLit – impossível compará-lo aos livros-fontes, ou comparar “3 poemas com auxílio do Google” aos resultados de uma busca de Internet, visto que as fontes, nesses casos, são múltiplas. A proposta de Angélica Freitas em “3 poemas com auxílio do Google” se liga a uma característica geralmente mais ressaltada em artes plásticas e relacionais, que é a de proposição e manifestação do público. O artista atua como um propositor a fim de que a participação do público complete a obra. Porém, no caso de “3 poemas com auxílio do Google”, Angélica atua nas duas posições: propositora e organizadora da manifestação do público. A proposta: encontrar frases que se iniciam com “a mulher vai”. A manifestação do público: tudo aquilo publicado, não importa por quem especificamente, na Internet e capturado pelo Google, e, claro, que esteja dentro da proposta. Assim, a criação do texto se aproxima intensamente – quanto ao processo criativo – da criação plástica e visual. Literatura e artes plásticas compartilham procedimentos semelhantes e ambos, neste caso, borram fronteiras entre autor e público.

Os poemas com auxílio do Google lembram o objetivo da Oulipo (Oficina de Literatura Potencial), movimento/grupo de escritores, fundado em 1960 em Paris – e que dura até hoje – cujo lema, segundo Jacques Boubaud, um dos fundadores, é “inventar (ou reinventar) restrições de natureza formal e propô-las aos entusiastas interessados em compor literatura” (PERLOFF, 2013, p.44). Ainda para Boubaud, “um texto escrito segundo uma restrição descreve a restrição” (PERLOFF, 2013, p.44). De fato, todos os versos dos poemas com auxílio do Google começam com as mesmas palavras – assim descrevendo o método pelo qual foram compostos. Da mesma maneira, *Tree of Codes* descreve o ato de suprimir trechos, assim como os fragmentos retirados de vários livros, em minhas colagens, descrevem a restrição: não entra nenhum texto de mão própria do autor. *Nets* descreve sua restrição também. *Delírio de damasco* já não o descreve – não

há na forma de apresentação do livro uma ressonância clara do seu método. Assim como não há nas obras de Goldsmith.

Voltando às Googlagens, podemos dizer que, por meio da apropriação do texto dos outros, Angélica consegue fazê-los voltar-se contra si mesmos. Os versos dos poema ganham ares irônicos, torcendo o que foi dito – originalmente sem qualquer ironia –, afim de fazê-lo dizer outra coisa, e, mais, revelando a estereotipia e o conservadorismo dos ditos anteriores, que, agora, graças à sua ordenação, criam um pensamento próximo ao ridículo. Assim, a escrita recreativa de Angélica toma fortes ares políticos.

A arqueologia cuja fonte para Angélica foi a Internet, para Verônica Stigger é a rua. *Delírio de damasco* teve sua primeira manifestação como uma exposição no SESC 24 de Maio, em São Paulo, em 2010. Para essa exposição, Verônica precisava ocupar trezentos e setenta e cinco metros quadrados de tapumes. Antes mesmo de receber o convite, Verônica já vinha anotando frases ouvidas na rua ou ditas por familiares e amigos (STIGGER, 2013, não paginado). Com a ajuda de uma designer transpôs essas frases, em estilo propositalmente tosco, para os tapumes da mostra. A intenção era devolver a fala da rua para a rua. O nome do projeto era outro, *Pré-Histórias*, acrescido de um 2 porque Verônica vê continuação entre a primeira parte de seu livro *Os anões* – intitulada “Pré-Histórias” e o projeto apresentado no SESC.



Figura 8. Pré-Histórias 2. Verônica Stigger, 2010.

Percebe-se uma clara noção do texto como materialidade e como visualidade. No espaço expositivo, o trabalho é para ser visto e lido. Quando o projeto se torna livro, em 2012, as placas tornam-se páginas e perde-se o trabalho gráfico em cada fragmento. Não há uma tipografia e arranjo espacial das palavras de maneira que as associemos às placas de rua. A forma da materialidade não está mais em questão. É claro que há um projeto visual do livro, mas não é o seu formato que o torna uma obra mais ou menos interessante. Assim como nas obras de Kenneth Goldsmith e nos poemas de Angélica Freitas, a materialidade está na presentificação de uma outra vida, na página, para o discurso que selecionam. Não há uma lida especial com a forma desta materialidade. Já em *Tree of Codes*, *Nets* e *MixLit* a forma da materialidade está em jogo no resultado da obra. Nestas obras, o design gráfico e a espacialidade do texto é um elemento central.

Segundo Stigger, a intenção nunca foi que o livro se tornasse uma espécie de catálogo da mostra (STIGGER, 2013, não paginado). *Delírio de damasco*

parece ser um conceito – frases ouvidas por aí – e um agrupamento – a própria coleção de frases. Pode-se dizer até que *Delírio de damasco* é uma restrição: uma regra-máquina de gerar textos. A regra: algo que ouço. O critério: que desperte a atenção. Dessa forma, *Delírio de damasco* – o conceito, a restrição, o vírus – se transporta de exposição para livro e daí para o que mais estiver no horizonte de Stigger. Não há um meio próprio. O suporte em que isto será manifestado parece não ser uma característica exclusivista. A ideia leva ao procedimento e este gerará o texto, que Verônica moverá para este ou aquele suporte. A literatura descobre a arte conceitual. *Delírio de damasco* não se contém dentro das fronteiras de uma só linguagem. *Delírio de damasco* e Pré-Histórias, apesar de contar com os mesmos textos, são duas obras diferentes, já que o suporte é diferente. Isso gera modos de recepção diferentes.

Numa resenha intitulada “Vírus da linguagem”, publicada no jornal O Globo de 16 de março de 2013, Laura Erber diz que *Delírio de Damasco* “é um livro, mas pode ser descrito como uma pequena galeria na qual, em vez de imagens do nosso tempo, há frases entrouvidas...” (ERBER, 2013, p.4). Erber diz ainda que o conjunto “lança um olhar cortante sobre a indigência dos discursos que nos cercam” (ERBER, 2013, p.4). Assim como, na colheita de discursos com motes como “a mulher vai” na Internet, Angélica Freitas revela certas posições e visões do lugar da mulher na sociedade, Verônica Stigger, ao recolher frases entreouvidas em lugares públicos, nos torna testemunhas desses discursos, e nos inquire de certa forma sobre o que faremos, como agiremos, sabendo que pessoas dizem o que está escrito em seu livro.



Figura 9. *Delírio de Damasco*. Verônica Stigger, 2012.

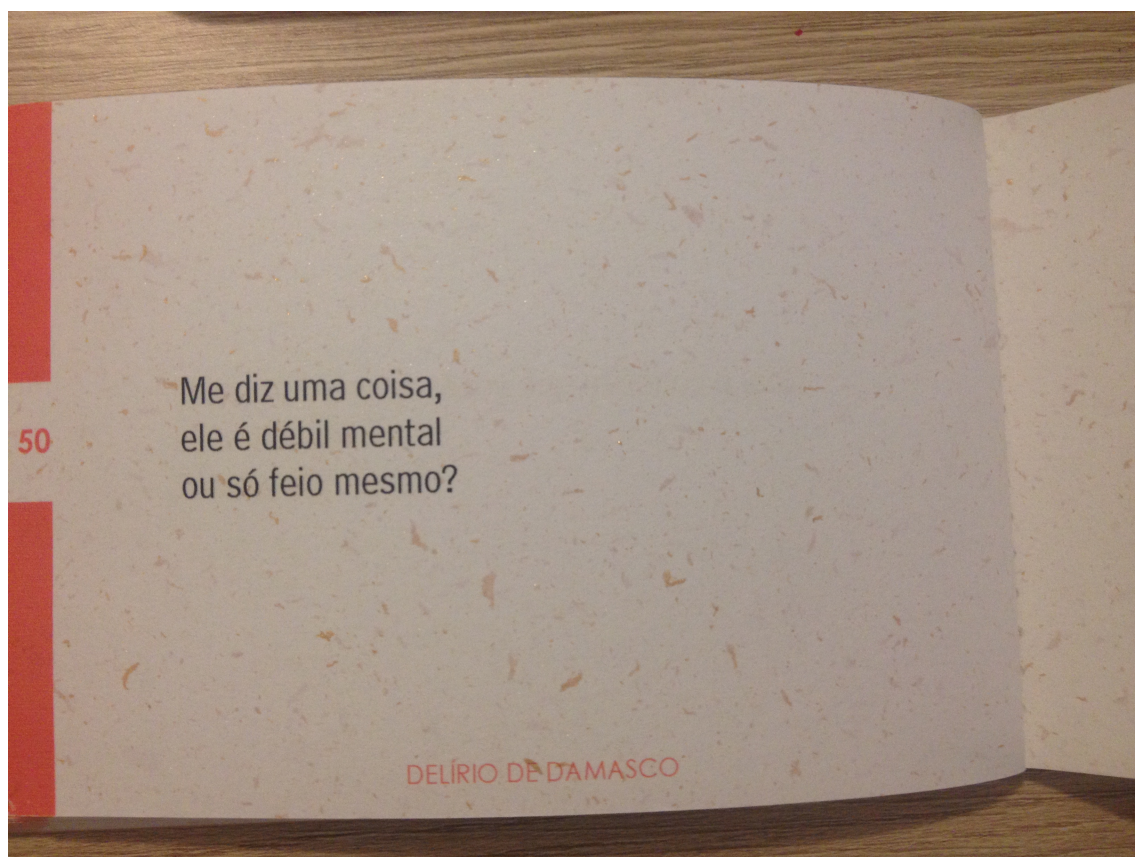


Figura 10. *Delírio de Damasco*. Verônica Stigger, 2012.



Figura 11. *Delírio de Damasco*. Verônica Stigger, 2012.

Verônica Stigger divide o livro em seções temáticas: o primeiro em torno de frases sobre comida e alimentação, o segundo em torno de viagens, dinheiro e relacionamentos envolvendo esses dois assunto, o terceiro em torno de violência, o quarto em torno de sexo e relacionamentos, o quinto é um pequeno fechamento com frases como “Não pode? Por que não pode? Porque não pode.”(STIGGER, 2012, p.75) ou “Não imagina o que ficou de fora”(STIGGER, 2012, p.77), que parecem falar sobre o próprio conceito do livro. Cada fragmento é dividido, em sua página, em um terceto, o que cria um ritmo constante ao longo do livro, com os fragmentos atuando como pequenas pílulas de apresentação, desenvolvimento e conclusão, à maneira mesmo de uma fala numa conversa, objetiva e graciosa.

Na quarta-capa Verônica diz que *Delírio de damasco* realiza uma “espécie de arqueologia da linguagem do presente, em busca da poesia inesperada” (STIGGER, 2012, quarta-capa). Talvez por essa busca de uma poesia inesperada, Verônica recuse a ideia de organizar os fragmentos colhidos de uma maneira que eles, em conjunto, formem um único texto poético, como faz Angélica Freitas em

cada um de seus “3 poemas com auxílio do Google”. A distribuição de uma frase por página na edição de Stigger provoca a análise fria de cada um desses fragmentos, como se Stigger buscasse que seu leitor se espantasse com cada coisa que é dita e tivesse a chance de se deter nesse dito por algum tempo, como fazemos ao ver uma placa, um outdoor – refletindo sobre as condições, conteúdos e consequência daquele dito – aproximando os suportes página e placa. De fato, o formato do livro, nove centímetro de altura por catorze de largura, evoca a imagem de mini-placas, mini-outdoors. A distribuição de um texto por página propicia o olhar crítico. Ao mesmo tempo, ao passar das páginas, o absurdo e o cômico vão ganhando volume, não pela relação de um fragmento com outro, mas pela quantidade – pelo efeito de arquivo.

Em comum com as Googlagens de Angélica Freitas, *Delírio de damasco* apresenta diversas enunciações de caráter preconceituoso, como “Me diz uma coisa, ele é débil mental ou só feio mesmo?” (STIGGER, 2012, p.50). Parte da intenção do livro é apresentar os discursos que nos cercam – daí o trabalho de “arqueologia da linguagem”.

Como já dito no início deste trabalho, estou falando aqui de obras que usam três tipos de fontes: 1. O discurso alheio comum (discursos na Internet – 3 poemas com auxílio do Google, discursos ouvidos na rua – *Delírio de damasco*); 2. Textos literários (*Tree of Codes*, *MixLit*); 3. Textos jornalísticos, não-literários (*Day*); 4. Discursos orais, radiofônicos (*Sports*, *The Weather*, *Traffic*). Um interlocutor teimoso poderia perguntar: “Como saber que os trabalhos de Angélica Freitas e de Verônica Stigger realmente reaproveitam textos/falas pré-existentes? Quem me garante que ambas recolheram seu material da Internet ou de falas ouvidas por aí? De onde se tira confiabilidade de que esses textos/falas são de fato coletados de outras fontes?”. São perguntas válidas. Em todas as outras obras discutidas aqui, podemos ter acesso e checar as fontes. Já em “3 poemas feitos com auxílio do Google” não, a não ser que Freitas tenha arquivos ou capturas de tela que comprovem a pré-existência daqueles textos na Internet. Para *Delírio de Damasco*, a dificuldade de comprovação é ainda maior, visto que a obra se vale de discursos orais. Essas falas foram gravadas? Não. Portanto, a única alça em que podemos nos agarrar é a legitimidade do discurso das autoras. É a fala delas, suas declarações, que conferem a confiabilidade necessária ao jogo que suas obras operam. Aqui, há uma brecha fabuladora, característica da literatura. Nunca

saberemos se Angélica escreveu um verso “por si mesma” ou se Verônica criou uma frase “ela mesma”, verso ou frase esses que dariam boa liga em relação aos já coletados. Ou talvez até mais que um verso ou uma frase. Caso fosse dessa maneira, seus trabalhos não operariam numa lógica tão não-criativa assim, mas numa mistura. O que temos, no entanto, é o discurso delas sobre seus trabalhos.

O fato de não recorrerem à fonte original, fisicamente, contribui para que, como já vimos, “3 poemas com auxílio do Google” e *Delírio de Damasco* não apresentarem uma atenção especial à forma da materialidade, como fazem *Tree of Codes*, *Nets* e *MixLit*. Outra característica que compartilham é o forte arte político. É curioso notar que ambos os casos de obras que usam o primeiro tipo de fonte – “discurso alheio comum”, conforme listado no parágrafo anterior – adquirem fortes ares políticos. O olhar de Freitas e Stigger está virado para como o anonimato, a opinião rápida, a fala “que não é séria”, propicia a investigação, via escuta/leitura/escrita, do conservadorismo ou preconceito instalados nos discursos. Os trabalhos de Freitas e Stigger tocam assim a abordagem documental. Kenneth Goldsmith, usando também o discurso alheio, alcançará resultados muito diferentes, como veremos mais adiante. Nesse momento, é interessante mencionar que em meu trabalho *Paginário* fiz uso de uma página de *Delírio de Damasco*, aquela onde se expõe o dito: “Prefiro as gordas: elas se empenham mais” (STIGGER, 2012, p.32).

Até dezembro de 2014, esta página estava entre aquelas (em torno de 150) que fazem parte do *Paginário* #3, o qual montei com um grupo de amigos em Copacabana em 31 de março de 2014. Algumas semanas após a montagem, voltei ao local e notei que haviam duas páginas cujas extremidades estavam rasgadas. Pareciam ter sido alvo de alguém que procurou retirá-las e não conseguiu devido ao fato de estarem bem fixadas na parede, tendo sucesso apenas em rasgar as pontas. A outra página-alvo é uma do livro *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak, uma na qual abaixo de uma ilustração do personagem Max indo embora da terra dos monstros, há o texto: “Mas os monstros gritaram: ‘Oh por favor não vá embora... nós vamos comer você... gostamos tanto de você!’ E Max disse: ‘Não!’” (SENDAK, 2009, p.34), com o trecho que vai desde “Oh” até “de você” ressaltado com iluminador colorido. Não há como saber se a ação nas duas páginas partiu da mesma pessoa, mas são duas páginas em que há possível conotação sexual (quero dizer, na de Verônica Stigger isso é explícito), e que

talvez, por isso, tenham sofrido uma tentativa de “censura” na ação da retirada. O caso nos ajuda a pensar como uma frase retirada de contexto pode servir a propósito completamente diverso do original. Em *Delírio de Damasco*, a frase “Prefiro as gordas: elas se empenhas mais” (STIGGER, 2012, p.32), em relação ao conjunto apresentado, atua como mais um exemplo de pensamento enviesado e preconceituoso em torno de outras “minorias” como negros e nordestinos. Já a frase deslocada para um Paginário – o que não deixa de ser uma devolução da frase à sua origem, a rua – permite que soe completamente diferente, ocasiando até mesmo a possibilidade de ofensa a alguém que não tem o conjunto do livro.

É curioso que a frase solta colada num muro propicia mais a ideia de que aquela frase é tudo, não há contexto para além dela, do que a página de um romance, por exemplo, colada num Paginário. A página de um romance demonstra que antes e depois daquela página há outras, visto que frequentemente o primeiro e último parágrafos de uma página de romance surgem cortados, não em suas inteirezas. Já a frase do livro de Stigger, por ser uma frase que ocupa uma página inteira, sozinha, oferece a aparência de ser um inteiro destituído de um contexto mais amplo.

É comum estabelecermos fronteiras entre arte e literatura. Literatura, geralmente, é para ser lido. Arte engloba outras tantas ações: ver, tocar, sentir, participar corporalmente (arte relacional). Mas se é para ler, é literatura. Se em *Delírio de damasco* – exposição –, e *Delírio de Damasco* – livro –, estamos sempre lendo, o que torna uma coisa diferente da outra? E o que torna – se é que torna – uma coisa arte e a outra literatura? Chegamos aqui à noção de “literatura expandida”: a literatura que transborda a fronteira do seu suporte, do seu meio, e cria zonas de indistinção com outra arte ou campo cultural. Ana Pato, ao falar da obra da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, cujo maior fonte-alimentadora é a literatura, diz que

Ao conceber uma linguagem constituída por esculturas, filmes e livros, Gonzalez-Foerster trabalha com a noção de literatura expandida. Para compreender a forma como a artista opera, será necessário aprofundar as discussões em torno de uma escrita contemporânea que não se restringe ao alfabeto, mas estabelece-se na produção de imagens e objetos. (PATO, 2012, p.171)

O trabalho de Dominique Gonzalez-Foerster questiona os limites do literário. Trabalhando mais com formas como instalações e esculturas do que

composição de escrita no sentido que aplicamos aqui, sua obra demonstra que o esgarçamento das fronteiras da literatura não para de aumentar. Por todos os lados, o próprio da literatura é desestabilizado. Diz Gonzalez-Foerster que:

Sempre quis escrever, mas não consegui. Para mim, a forma de escrever de Vila-Matas é muito clara. Entendo como ele combina a leitura, o *déplacement*, o encontro. Sinto-me gêmea de sua forma de construir o texto e da ideia de que tudo é material, cada encontro, cada leitura. E de que, no final, é tudo um grande trabalho de edição, de montagem. (*ibid*, p.251)

Logo adiante, na mesma entrevista conduzida por Ana Pato, Gonzalez-Foerster afirma:

Para mim, o que continua sendo interessante na ideia de fazer exposições é que, diferentemente do cinema ou do teatro, o público pode escolher seu trajeto de circulação, sua forma de combinar os elementos, as sensações. Essa é, ao mesmo tempo, a fragilidade da situação expositiva; é o que torna tão difícil fazer com que o visitante se concentre no trabalho. [...] Gosto dessa noção de que o público faz parte do trabalho; o público escolhe como quer circular no espaço. Essa é a ideia de montagem. Esse ambiente não é para ser vazio. Não funciona sem pessoas, só faz sentido com público, com gente andando... (*ibid*, p.258)

Um livro guia o leitor por uma ordem específica. Mesmo que o leitor não precise começar na página um – como num livro de contos que pode ser lido em ordens diferentes – a organização material de um livro exige que haja uma ordem estabelecida pelo autor. Na configuração expositiva, não existe ordenação, a circulação é livre para o visitante, o que permite determinadas associações diferentes daquelas privilegiadas pela ordem. O interessante é que Verônica Stigger olha sua exposição *Pré-Histórias 2* e diz: isso pode ser também um livro. Ela, imediatamente, coloca uma ordem nas coisas. Ordem essa que não seria a única ordem possível para aquele conteúdo primeiro, já que este conteúdo teve uma outra organização na forma de exposição. É o que Jonathan Safran Foer faz, como se dissesse: “Caro Bruno Schulz, esta palavra não precisaria vir depois dessa, você colocou assim porque quis, já na minha narrativa eu prefiro excluir esta palavra e fazê-la ser seguida por outra que você colocou mais adiante.” Certamente não é uma atitude tão generosa quanto a de Jen Bervin em *Nets*. Safran Foer esconde de nós boa parte do texto original, nos deixando somente com aquilo que ele escolheu. A ideia de expansão da literatura atua pela demonstração de que, de uma narrativa, de um texto, muitos outros podem florescer, mesmo sem

“acrescentar” nada, apenas retirando elementos do texto original. Uma modalidade de “escrever sem escrever”. É como o canibal que se alimenta do outro, mata-o, para que o outro o nutra, ou seja, passe a fazer parte das suas energias. Uma espécie de profanação. Safran Foer vampiro ou canibal de Schulz. Só que aqui, no caso, sempre poderemos recorrer ao *The street of crocodiles* original. A existência de *Tree of codes* não elimina a existência de sua fonte. Materialmente, o texto original se contrai, é reduzido, eclipsado.

Em MixLit, eu poderia dizer algo semelhante, e ao mesmo tempo diferente: “Caro autor, este parágrafo do seu livro não pode ser continuado apenas por esse outro que você também escreveu. Eu posso querer continuar a leitura por um outro parágrafo de outro livro.” Não estou escondendo um texto original, justamente porque não se trata de trabalhar com um texto original, mas com uma coletividade. Não há uma “vampirização” ou “canibalismo”, mas uma “coleta”. A leitura-coleta é de vários textos, não de um. A leitura ganha ares de circulação em espaço expositivo. O que lhe confere também uma lógica de hipertexto: o texto tradicional, lido de forma “errada”, transforma-se em parte integrante de um hipertexto. E a leitura, uma hiperleitura. Ela dialoga assim como o modo de circulação em exposições: uma série de trajetos possíveis, sendo o próprio trajeto do visitante um componente na produção deste ou daquele sentido, na medida em que o visitante o atualiza.

4.1

DAY, TRILOGIA AMERICANA, KENNETH GOLDSMITH

A trilogia americana de Goldsmith trabalha com a apropriação de conteúdos simbólicos do cotidiano norte-americano e do cotidiano urbano em geral: baseball (*Sports*), previsão do tempo (*The Weather*), informações do tráfego (*Traffic*). Todos são transcrições de transmissões orais, a partir de gravações de rádio. A escritura de Kenneth é uma transcritura. Ele não escreve, ele transcreve – fazendo a transposição de um meio oral/auditivo para um meio de escritura/leitura. Ao transpor as transmissões orais/auditivas para meios de escrita/leitura, o conteúdo adquire novas e múltiplas dimensões. Uma obra como *Sports* revela a natureza desta transmissão que, no calor do acontecimento, fica

em segundo plano, ou até mesmo oculta ou submersa (no caso de *The Weather e Traffic*). Gostaria de destacar dois trechos, em inglês do original. O primeiro parágrafo de *Sports*:

– 1 800 LAW CASTH reminds you that this copyrighted broadcast its presented by authority of the New York Yankees and may not be reproduced or retransmitted in any form. And the accounts and descriptions in the game may not be disseminated without the express written consent of the New York Yankees. Have a lawsuit? Need money? 800 LAW CASH will get you money right now. Don't wait for your case to settle. You or your attorney should call 0800 LAW CASH today. (GOLDSMITH, 2008, p.1)

Terá Kenneth pedido autorização para realizar este trabalho, ou o livro, sete anos depois de sua publicação, permanece como um obra criminosa? O autor não nos dá nenhuma indicação. Estranhamente, por uma via torta, o início nos joga num clima de mistério. O prosseguimento da leitura torna o leitor um cúmplice. Alguns podem preferir não seguir, outros podem querer denunciar, e outros, sem resistir à curiosidade, seguem para o parágrafo seguinte. A narração instala, em seu início, um desconforto ou excitação pelo gesto proibido¹.

O segundo parágrafo segue com uma descrição do momento esportivo vivido pelos Yankees, à maneira que todo locutor faz antes do início de um jogo. Com essa inferência, percebemos: o primeiro parágrafo era uma mensagem pré-gravada, provavelmente liberada por meio de um botão *play* durante o início da transmissão. Uma alusão ao próprio método de composição do livro: pré-decidiado o conteúdo, basta apertar as teclas.

Em meus ouvidos, posso escutar uma voz robótica dizendo aquela mensagem. Restrições à cópia ou retransmissão do conteúdo “sob qualquer forma” (GOLDSMITH, 2008, p.1, tradução minha), ofertas de empréstimo de dinheiro, menção à advogados. O início é ameaçador. É de se perguntar se eu, reproduzindo nestas páginas o texto do livro, estaria abrindo uma chance de sofrer um processo por parte dos New York Yankees. Uma defesa criativa poderia alegar que reproduzi o livro de Kenneth Goldsmith e não a transmissão da rádio.

¹ Por e-mail, perguntei a Kenneth Goldsmith se ele havia pedido e obtido autorização junto à rádio para reproduzir o conteúdo da transmissão do jogo em *Sports*. A resposta de Kenneth Goldsmith, em tradução minha: “Não tive autorização. Simplesmente gravei o áudio do rádio e transcrevi o jogo. Eu simplesmente fiz. Nunca pedi autorização. Ninguém falou nada comigo depois da publicação. Copyright não existe.”

Vejamos este outro trecho:

– Runners lead off of first and second. It'll be a 2-2 to Damon. He struck him out swinging. No runs, one hit, and two left. And now at the end of four and a half innings of play, the ballgame is tied at 7 on the Yanks Radio Network.

I'll never forget my wedding day. My car ran into a ditch because I didn't get my brakes checked.

Don't let this happen to you. Come into Meineke for our oil change special and receive a filter and five quarts of oil, a tire rotation, a balance check and a break check for \$19.95.

This is George Foreman. Now for most cars and light trucks at participating Meineke locations. Disposal fee and shop supplies may be extra. Ask store managers for details. Offer ends August 13th, 2006. Visit Meineke car care center for all your care needs. (GOLDSMITH, 2008, pp.57-58.)

Em meio à narração da partida, o leitor é atingido pelo comercial de uma oficina mecânica. No rádio, esta inserção é distinguida por uma voz diferente daquelas do narrador ou comentarista, ou por ser introduzida com um som-sinal já conhecido dos ouvintes, aparecer num volume mais alto; enfim, algum sinal que diga: isto não é mais a locução da partida, é uma publicidade. No livro de Goldsmith, a única diferença do texto da publicidade para o texto que narra a partida é um travessão no início do parágrafo (quando é publicidade, não há travessão). O texto da publicidade não é anunciado como algo “à parte” como costuma acontecer nas publicidades durante a transmissão de esportes pela televisão ou pelo rádio. Dessa forma, Goldsmith realiza aquela demanda de Fred Coelho e Mauro Gaspar: que a literatura inclua em si aquilo que não é visto como literatura e que faz parte do mundo cotidiano (COELHO & GASPAR, 2005, não paginado).

Trechos como esse, ao longo do livro, ressaltam: quando você está vendo/lendo um esporte, nunca está só vendo/lendo este esporte – ele vem com muitos anexos, como os anúncios publicitários. Uma coisa faz parte da outra, não existe transmissão esportiva sem anúncio publicitário. Você está consumindo os dois.

Apesar de muitos escritores contemporâneos estarem abolindo isso, é costume usar o travessão no início de um parágrafo a fim de sinalizar a fala de um personagem. Assim diferenciamos o texto que “sai da boca” do personagem e a narração do narrador. Em *Sports*, o narrador e o comentarista da transmissão ganham travessões no início de suas falas. Os anúncios publicitários, não. Não

sabemos se essa formatação intenciona algo além de diferenciar os dois tipos de discurso, mas a escolha, se comparada ao modelo tradicional, dá margem a pensarmos que o narrador e o locutor se manifestam como personagens, enquanto quem os guia, quem conta aquela história, é a publicidade. Produtos de massa, como os programas de televisão, e os de rádio em menor escala, são pensados e trabalhados a fim de conquistarem mais audiência. Talvez o principal motivo para isso seja o fato de que quanto maior a audiência, maior o valor do espaço publicitário a ser vendido para propagandas. No final, a televisão e o rádio se pagam com o dinheiro dos anunciantes. Desta forma, não é errado dizer que a publicidade orienta ou serve de bússola aos programas. Em *Sports*, com um mínimo de recursos, esta situação – que fica apagada ou em segundo plano quando estamos ouvindo ou assistindo algum programa – é deixada clara. O narrador de transmissão, geralmente visto como o condutor do programa, ganha travessão. A publicidade, não. É ela a voz que conduz. A voz que vem de lugar nenhum, que vem de cima, do lado, de baixo, de todos os cantos, não se sabe; mas está lá, emitindo-se nas brechas das falas do narrador e do comentarista. Essas são relações que só podemos construir caso leiamos o texto do trabalho de Goldsmith. Ultrapassando a contemplação visual e mental, percebemos que suas obras vão além do ideário modernista do choque e da provocação.

Passemos a outra característica das obras de Goldsmith: a transformação do áudio em texto e o deslocamento desse conteúdo para o formato livro confere tridimensionalidade. *Sports* dá peso, tamanho e volume à quantidade de informação transmitida – imaterialmente – pelo rádio durante uma partida inteira de Baseball. Após ver/ler *Sports* ou *Day*, a experiência de ouvir uma transmissão de baseball ou a de ler um jornal nunca mais será a mesma. *Sports* e *Day* proporcionam o vislumbamento das informações como uma narrativa e uma construção. Algo, digamos, tão “artificial” quanto um romance, fruto da criação humana – uma visão que não dirigimos, em geral, às notícias de um jornal, tipo de texto mais ligado à ideia de “reprodução fiel da realidade” e não à criação.

Assim, ao dar um peso e volume de mais de dois quilos e mais de 800 páginas, e um nome na capa para uma obra composta de notícias de jornal, *Day* desnaturaliza nossa relação com a ideia do que é um jornal. Em relação ao peso, ao volume de páginas, *Day* nos mostra, fisicamente, materialmente, o quanto uma pessoa lê – geralmente de manhã – quando ela lê o jornal inteiro. O deslocamento

revela que uma edição de jornal é um livro imenso. Não se poderia dizer, assim, que tal pessoa que lê jornal simplesmente “não lê”, como se costuma dizer sobre quem não lê literatura. Tal pessoa lê sim, uma quantidade enorme. Isso *Day* nos revela. Um jornal é um vastidão de informação – informações essas, escritas por diferentes pessoas, ou seja, um jornal é uma coleção volumosa de diversas autorias. Algumas assinadas, outras não, já que num jornal há seções em que reconhecemos os autores, às vezes até por fotos aliadas aos seu nomes, e outras seções anônimas, sem assinatura de jornalista – cuja autoria só pode ser designada ao próprio jornal, como editoriais ou textos de menor relevância dentro da hierarquia de notícias de um jornal. O nome de Kenneth Goldsmith na capa de *Day* cria um desequilíbrio, um estranhamento forte e profundo. Primeiro, seu nome na capa revela que em um jornal há autorias e visões pessoais. Um jornal não é neutro, diz *Day*, no que parece estar sendo óbvio, mas a ideia de um jornal ser neutro faz parte da nossa relação cotidiana com ele, a começar pelo título (New York Times, O Globo, Folha de São Paulo, etc), geralmente impessoais e coletivizantes (nomes que falam por cidades, grupos, estados, e não por pessoas). O jornal, como meio e como emissão de uma interpretação, pretende-se invisível. A própria coletividade de jornalistas que produzem um jornal torna difícil que se possa apontar o dedo para alguém responsável por seu conteúdo. O nome de Kenneth Goldsmith na capa faz exatamente a ação contrária: “sou eu o responsável por isso aqui”, diz sua reivindicação de autoria do livro. Diferente de *Tree of Codes*, onde o nome do autor aparece como alguém que fez incisões sobre o texto, Kenneth Goldsmith aqui atua como um transcritor. Seu gesto é o da transcrição de um original. Kenneth diz que foi preciso tomar algumas decisões durante a escritura de *Day*, como por exemplo, o que fazer com as chamadas ao fim de algumas matérias, que dizem ao leitor “Continua na página 11”? As chamadas deveriam ser continuadas de onde pararam ou continuadas da página onde de fato o texto se completa? Uma decisão que mudaria os rumos do trabalho. No entanto, não parece ser uma alteração que gerasse grande diferença na potência do trabalho, visto que a potência deste trabalho não está na leitura do texto das mais de 800 páginas, mas no ato de levar aquele texto todo de um jornal a um lugar e contexto diferentes. Dessa forma, a obra de Kenneth pode ser classificada como um procedimento de escrita levado ao campo de pensamento da

arte conceitual, sendo assim considerado, como o próprio Kenneth a classifica, de escrita conceitual.



Figura 12. *Day*. Kenneth Goldsmith, 2003.

É importante ressaltar que o termo “escrita conceitual”, cunhado por Craig Dworkin, poeta e professor norte-americano afinado com a proposta de Kenneth Goldsmith, não se trata de um termo que aponta unicamente para obras feitas por meio de apropriação. Dentre as obras feitas por meio de apropriação na contemporaneidade, aquelas que se encaixam na linha de escrita conceitual são algumas das mais interessantes de serem debatidas. No entanto, a escrita conceitual como corrente artística envolve outros trabalhos em que a escrita acontece pela mão do autor, não através de apropriação, deslocamento ou outro tipo de pós-produção. Sobre o termo, Craig Dworkin diz: “Eu cunhei a expressão ‘escrita conceitual’ como uma maneira de assinalar escrita literária que poderia funcionar confortavelmente como arte conceitual e também para indicar o uso de texto em práticas de arte conceitual”. Assim, a categoria nasce híbrida (DWORKIN & GOLDSMITH, 2011, p.xxiii).

Day acaba por ressaltar a narratividade em discursos cotidianos, porém sem que Kenneth tenha a intenção de organizar ou reorganizar o texto, preocupação que está lá no meu trabalho MixLit, nos poemas com auxílio do Google de Angélica Freitas e, talvez em menor grau, em *Delírio de Damasco*, de Verônica Stigger. Enquanto eu, Angélica e Verônica trabalhamos com a coleta de material proveniente de fontes diferentes, Kenneth, Jen Bervin e Jonathan Safran Foer trabalham com uma fonte só. Porém, enquanto Bervin e Safran Foer criam percursos dentro do texto-fonte, buscando deles revelar um novo texto, Kenneth

não cria percursos, utiliza o material inteiro, “apenas” deslocando-o de lugar. Aqui, porém, entra a fisicalidade do ato da escrita. E então, o deslocamento e apropriação das notícias de um jornal para o formato de livro ressalta as propriedades ficcionais de um jornal.

Os surrealistas e William Burroughs acreditavam que os objetos do mundo possuem determinada intensidade, ainda que não identificável, banalizada pela utilização cotidiana. Eles desejavam reanimar essa intensidade adormecida, para pôr a mente mais uma vez em contato com a matéria do que era feito o mundo, assim como *Day* traz uma nova intensidade para fatos do cotidiano e registros de jornal. André Breton via beleza no “encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de operação” (LETHEM, 2012, p.123). Para ele, a simples reunião de objetos em um contexto inesperado já revigorava suas qualidades misteriosas ou despotencializadas pelo cotidiano.

Jonathan Lethem, em seu ensaio “O êxtase da influência”, diz que essa “crise do olhar” identificada pelos surrealistas já estava sendo diagnosticada por Martin Heidegger, que sustentava que a essência da modernidade é encontrada em determinada orientação tecnológica, que ele chamou de Gestel (enquadramento) (*ibid*). Essa seria uma tendência de funcionalização, uma tendência que nos leva a enxergar os objetos apenas da maneira como eles indicam que podem nos servir, da maneira como podem ser usados por nós. O que a arte cumpriria seria a tarefa de encontrar maneiras de nos reposicionar diante dos objetos, nos fazer enxergá-los como coisas destacadas – coisas em relevo – em relação ao fundo que é sua funcionalidade. Assim, a arte reanimaria certo objeto, conferindo um novo efeito. *Day*, ao dispor em mais de 800 páginas seguidas, num formato de livro, sugere – além de tudo já descrito – uma outra leitura, uma leitura em continuum de um jornal. Não por seções, como política, esportes, mundo, mas uma leitura continuada, não saltada, visto que não há divisão de capítulos e pausas, as notícias correm como um todo, página atrás de página, como uma grande odisseia informacional. E, no entanto, de certa maneira, entediante, visto que o texto original, do jornal, não foi pensando e escrito para ser lido em extensão, continuamente, e sim saltadamente, com pausas, e segundo o direcionamento dado pelo próprio jornal, por seções específicas categorizadas por assuntos. Além disso, dada a velocidade dos acontecimentos hoje, nada mais irrelevante do que notícias do dia anterior, não atualizadas, velhas, gastas.

A opção pelo formato livro se dá justamente por isso: contrapõe a duração do formato livro à efemeridade do jornal. A significação e potência latentes no deslocamento do texto do *The New York Times* para um formato livro não seria a mesma caso o texto fosse transcrito e levado para uma tela de cinema, por exemplo, ou outro tipo de projeção. O livro é um formato com prestígio, enquanto o jornal é um formato do cotidiano. Um se coloca na estante, o outro vai para o lixo. O livro traz uma capa com nome de autor. O formato de *Day* não traz nenhuma beleza ou estética visual mais elaborada – é o meio livro, como suporte, que conta: o fato de toda a informação de um jornal estar agora em um livro e com um nome de autor. O propósito aqui, como em outras obras que dialogam com esta, está relacionado ao interesse filosófico que pode haver na simples ideia de fazê-las.

Como já dito, obras como *Day*, *Traffic*, *Sports* ou *The Weather* não têm intenção de captar um leitor, à maneira que pensamos um leitor que gosta de ler romances, contos, poemas. porém todos são trabalhos que certamente podem ser lidos. É difícil imaginar alguém dizendo “não consigo parar de ler”, a curiosidade, que talvez faria um leitor pular páginas e ir direto ao final do livro, se dá não pelo “quero saber como acaba”, mas pelo “quero ver se o livro é realmente isso até o final”. Arthur Danto, em *A transfiguração do lugar-comum*, imagina um exemplar – sem que tenha recebido ainda a classificação de obra ou trabalho artístico ou literário ou qualquer categoria – do catálogo telefônico de Manhattan de 1980 . Diz ele que, ao se deparar com isso, o leitor se interessaria por se certificar de que o autor foi fiel à suposta intenção de concluir o épico com uma coluna de nomes iniciados pela letra Z (DANTO, 2005, p.197-8). Por isso, ficaríamos bastante surpresos de encontrar na última página uma fileira de Ms, quase como se descobríssemos que o culpado é o jardineiro e não o mordomo, ou que a heroína feminista finalmente preferiu o casamento a buscar uma realização pessoal por meio da cerâmica. O mesmo espanto nos assaltaria se, pensando termos chegado ao fim do primeiro volume, que normalmente vai do A ao M, encontrássemos Ms e Rs na última página. E certamente iríamos exigir que nos explicassem a presença dos Rs nessa página, explicação cuja forma deveria levar em conta a identificação do objeto como um romance, isto é, tomar por referência a ordem narrativa.

O que Danto diz é que num objeto como este, muito semelhante em procedimento a *Day* e à trilogia americana de Kenneth Goldsmith, há um suspense, há um apelo narrativo. O fato de *Day* terminar onde o jornal original termina, ou de *Sports* terminar onde termina a transmissão do jogo de baseball confere às obras a evocação de uma estrutura clássica de romance. É esse jogo entre uma forma clássica e um gesto e um conteúdo imprevistos que geram certa dissonância cognitiva ao depararmos com essas obras. É como se aquele texto não devesse estar ali apresentado sob aquela forma. E é como se aquela forma não fosse feita para dar suporte a tal texto. Há um vínculo entre texto e forma, como geralmente percebidos, que se quebra nesta obra. O texto de jornal não está em jornal, a forma livro não traz em si conteúdo de livro. Há uma desvinculação conceitual entre suporte e texto, a fim de criar um novo vínculo, vínculo este que nos surpreende, questionando percepções acomodadas. Isso nos leva a ver que *Day*, ou *Traffic*, ou *Sports*, ou *The Weather*, não se tratam de cópias ou imitações. Como diz Arthur Danto, o objetivo da imitação é ocultar do observador que se trata de uma imitação, e de forma alguma *Day* faz isso (DANTO, 2005, p.216).

A cópia é um exemplar que busca atingir o máximo de semelhança com uma outra obra, apesar de não se fazer passar por ela. A semelhança que *Day* busca é em fazer o seu texto equivaler ao discurso oral do locutor de rádio, mas isso apenas no conteúdo, não na forma e suporte, o que faz de *Day* uma nova obra, e não uma cópia. Tudo que há de semelhante é a grafia.

Nestas obras de Goldsmith, há um apelo de suspense: irá o autor manter-se fiel ao seu propósito até final? Ao seguirmos com a leitura, e vemos que sim, Kenneth se mantém fiel, não podemos deixar de sentir: “não, ele não fez isso, por favor, diga-me que não é verdade...”. É como se a existência dessas obras colocasse à prova certas noções que carregamos como verdades: um escritor escreve textos que vêm dele, um nome na capa indica a pessoa que gerou aquele texto, um jornal é um veículo informativo e imparcial... ao avançar, “o leitor sente-se maravilhado com a inquebrantável determinação narrativa do escritor” (DANTO, 2005, p.199).

Se *Sports* não terminasse onde termina originalmente a transmissão da partida, o leitor certamente se sentiria enganado. O término do livro antes da partida de fato terminar o frustraria assim como se, após o texto relativo à partida continuasse e passássemos a ler comerciais de sabão. A proposta não se manteria,

o encanto da restrição a um conceito se perderia. Percebe-se que narratividade é pertinente aqui.

Os trabalhos de Kenneth Goldsmith nos obrigam a pensar também no formato livro. Por que Kenneth desloca o conteúdo de uma transmissão de rádio para o formato livro? O livro é identificado com a alta cultura, é um suporte auratizado. O rádio e o jornal, ao contrário, simbolizam a cultura de massa. A transposição deste conteúdo para aquele suporte gera o choque, a provocação. Profana o suporte. A escolha de um jornal impresso a ser transportado para o meio livro ganha maior valor, poder simbólico. quando lembramos, com Walter Benjamin em “O autor como produtor”, que o jornal impresso foi o meio de massa que começou a embaralhar as figuras de autor e leitor (BENJAMIN, 2012, p.133-4). Por meio dos espaços reservados às “Cartas dos leitores”, os jornais trouxeram para dentro de si o texto daqueles que ficavam do lado de fora. O leitor de jornal que via uma carta sua publicada num jornal transformava-se, ele também, num autor daquela edição do jornal. Diversas notícias e pequenos artigos podiam não levar assinatura, mas a carta do leitor não: ela era ligada a um nome, um autor. Assim, o jornal se transformava num trabalho textual com dezenas, centenas de autorias, tanto aquelas pagas pelo jornal e reconhecidas no seu meio de trabalho, quanto aquelas autorias espontâneas, que escreviam sem qualquer retorno financeiro, apenas pelo desejo de se expressar. A questão de autoria fica realmente problemática em relação ao jornal. Para Benjamin, em 1934, “o jornal é o cenário dessa confusão literária” (BENJAMIN, 2012, p.134). Diz ele que para a imprensa burguesa ocidental, a indiscriminação entre leitores e autores nunca caiu muito bem, como podemos ver até hoje por livros como *O culto do amador*, lançado em 2007 pelo norte-americano Andrew Keen, para quem em nossa época o amadorismo domina a produção de informação, o que causaria uma série de prejuízos aos nossos valores. *Day* ganha ainda maior força simbólica ao levarmos esses fatos em conta – é como se Kenneth Goldsmith se colocasse como um nome que aglutina todas aquelas vozes do jornal, ao mesmo tempo em que ele não se responsabiliza pelo que elas dizem, no seguinte sentido: aquilo que elas dizem e com dizem não expressam exatamente nem sua opinião nem o seu estilo pessoal.

Os trabalhos de Goldsmith não apresentam uma enredo clássico e não buscam uma produção de linguagem que vise atrair um leitor, ou uma busca de um estilo pessoal de escrita manual, o que geralmente é que encontramos no

formato livro. Por isso, *Day* e a *Trilogia Americana* se posicionam numa lugar muito raro dentro do conceito de literatura e do que esperamos do conteúdo de um livro. Do outro lado, como artes plásticas, são trabalhos que lidam primariamente com a palavra, com o texto, não como desconstrução do texto, mas com seu deslocamento. Ou seja, distanciam-se das artes visuais, e até das artes plásticas, mais ligadas ao trabalho com objetos e materiais concretos, não textos e palavras. O que Kenneth faz é exatamente tratar textos como objetos e palavras como materiais concretos. Assim, seu trabalho cai num lugar ainda ausente de definições claras, lugar este que o próprio Kenneth Goldsmith trata como escrita conceitual.

Tratando-se de transcrições de conteúdos pré-existentes, se desconsiderarmos algumas decisões sobre a formatação, qualquer um poderia publicar este texto em livro, e assim fazer o mesmo trabalho Kenneth. No entanto, Kenneth já fez este trabalho. Qualquer outro exemplar, de outra pessoa, dialogaria com o trabalho de Kenneth. Seria impossível falar dessa nova obra sem remeter à obra anterior. Enquanto a obra de Kenneth existe como uma obra singular, uma replicação de uma obra de Kenneth seria sempre uma replicação de uma obra de Kenneth, apesar de despertar novas questões. Para que uma cópia de *Traffic*, por exemplo, deixasse de ser uma cópia de *Traffic* para se tornar uma nova obra de arte, ele (o artista) deveria não se limitar a reproduzir *Traffic* à semelhança do original, mas apresentar ela mesma uma ideia sobre *Traffic*. Mesmo assim, seria impossível se referir a esta nova obra sem se referir à original. O que não é problema algum, pois obras existem em diálogo com outras. Assim como no conto de Borges é impossível falar da intenção de Pierre Menard sem falar do Quixote original, sendo que o texto de Menard apresentaria não só o mesmíssimo texto que o Quixote de Cervantes, mas também uma ideia: o tempo muda um texto, porque as novas interpretações e contextos geram novas percepções sobre esse texto. Assim, o texto em si não precisaria ser diferente do original. O novo contexto gera o novo conteúdo.

Muitas vezes, críticos e estudiosos dizem para darmos atenção apenas à obra, isolando-a de seu contexto. O conto de Borges dá imensa contribuição aqui, ao sugerir uma diferença entre o Quixote de Menard e o Quixote de Cervantes, apesar de suas “congruências gráficas” (DANTO, 2005, p.67), como diz Danto, e acrescenta: “Não é só que os livros tenham sido escritos em épocas diferentes por

autores diferentes, com nacionalidades e intenções literárias diferentes: nenhum desses fatos é externo e todos servem para caracterizar as obras e evidentemente para particularizá-las” (DANTO, 2005, p.66). Por isso, uma obra não é a mesma quando sai do muro ou de placas de rua para as páginas de um livro. Não é possível isolar fatores que, por assim dizer, permeiam a “essência” da obra.

Ao final de *Traffic*, deparamos com o seguinte texto: “Existem 1.000 cópias desta edição, das quais 24 estão assinadas e numeradas pelo autor” (GOLDSMITH, 2007, p.117). Com isso, Kenneth Goldsmith aproxima sua obra mais do contexto de mercado artístico do que do contexto de mercado literário. No mercado literário, não há problema em se ter milhares de cópias de um livro. Seu valor artístico geralmente não tem relação com o número de exemplares produzidos. Como Arhur Danto nos lembra, você pode queimar um livro que não queimará o poema (DANTO, 2005, p.65). O poema, nesse caso, não é identificado com as páginas que você pode queimar. Já no mercado da arte, não. No mercado de arte – exceto o campo da arte conceitual, relacional e das performances, onde há ideia, situação e encenação – geralmente há um objeto original. A escultura, o quadro, a instalação, a gravura, a colagem. O fato de 24 edições de *Traffic* estarem assinadas pelo autor torna essas 24 mais especiais, conferem-lhe certa aura de importância. Essas 24 assinaturas fazem com que as mil impressões de *Traffic* não sejam iguais, tenham identidades diferentes. Não basta ter uma tiragem limitada a mil exemplares. Dentro destes mil, ainda há aqueles que detêm um toque aurático do autor, como se de alguma maneira aqueles fossem “mais originais” do que os outros novecentos e setenta e seis exemplares. Desta maneira, Kenneth Goldsmith joga tanto com o mercado de arte quanto com o mercado literário, numa espécie de contágio entre a lógica de um e a lógica de outro, não estando inserido completamente em nenhum dos dois, visto que para o mercado de arte seria mais comum que esta obra tivesse apenas suas 24 cópias assinadas, ou até mesmo uma só, se pensarmos nela como uma escultura de papel; e para o mercado literário o mais comum seria que o livro pudesse ser reproduzindo ilimitadamente, sem um teto de mil exemplares. De forma que Goldsmith dispõe seu livro num espaço de contágio, onde o contexto do mercado de arte contagia o contexto do mercado de literatura, levando a obra, em termos de posicionamento mercadológico, a frequentar um lugar que se apropria das duas categorias, não estando nem em uma nem em outra: um entrelugar.

Em relação ao conteúdo de *Traffic*, a transcrição de relatórios de tráfego, e o fato de qualquer um poder executar este trabalho, outra pergunta se põe: de quem é o conteúdo dos relatórios de tráfego? Da rádio que o veiculou, isto é quase certo. Mas o que a rádio veicula é som. Áudio. *Traffic* é um trabalho de texto. Kenneth Goldsmith se apropria de um conteúdo e o translada para outro meio, realizando uma operação de transcrição de arquivos de áudio. Não se trata de um plágio: a transmissão original não era uma obra, mas uma emissão radiofônica de caráter informativo. Os dois objetos (transmissão de áudio informacional e texto em livro artístico) pertencem a categorias distintas. Foram emitidos de maneiras diferentes. Nunca estaríamos falando desta transmissão da rádio WINS de Nova York se não houvesse *Traffic*. A única coisa que eles têm em comum é o conteúdo. No mais são diferentes, cada um com seu objetivo. O conteúdo, isolado de seus meios, suportes e intenção, não faz uma obra de arte.

Em 1969, o artista norte-americano Joseph Kosuth escreveu um ensaio chamado *Art after philosophy*. Neste ensaio, Kosuth defende que a obra de arte, hoje, não necessita de esmero técnico, mas de potência conceitual (KOSUTH, 1969, p.5). Força de ideia, intensidade de percepção. Essas dimensões são provenientes de seu conteúdo, de seu suporte e de sua intenção, claro. E por isso não podemos isolar o conteúdo, no sentido de que *Traffic* reproduz o mesmo conteúdo de uma transmissão de rádio. Se não levarmos em conta o suporte de cada um e as intenções, ficando apenas com o conteúdo, cegamo-nos para a arte. A obra de Goldsmith não requer grande esmero técnico, mas sua intenção, seu gesto, são de grande refinamento conceitual e geram uma mudança de percepção, ou seja: apresentam uma ideia. De acordo com a noção de arte apresentada por Kosuth, *Traffic* é arte.

Não esqueçamos que Joseph Kosuth é um dos maiores expoentes no universo da arte conceitual desde sua exposição chamada *Titled (Art as Idea as Idea)*, em 1968. Nesta exposição, Kosuth apresentou uma série de fotocópias ampliadas de diferentes definições de dicionário para a palavra “nada”. A multiplicidade de definições continha diferenças bastante significativas. Kosuth apontava exatamente para essa variedade de significados e sentidos que uma coisa pode adquirir dependendo da interpretação, do ponto de vista, da pessoa. Uma multidão de interpretações possíveis, uma potência positiva da ausência de definição única. Assim, Kosuth lançava um desafio característico da arte

conceitual: uma coleção de definições de dicionário pode ser arte? De novo, o artista, aqui, não deseja apresentar ao mundo uma certa habilidade sua, como um talento soberbo para a pintura, mas sim lançar uma questão. Ou várias: o que é arte?, como pensamos o nada?, será que o nada de fato existe?, como nos entendemos ao falar do nada se o nada pode significar tantas coisas diferentes para cada um?

Sobre a neovanguarda, como se costuma chamar certo grupo indefinido de artistas norte-americanos e europeus dos anos 1950 e 1960 que retomaram procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, Hal Foster diz que ela desviou sua prática

de um padrão disciplinar de qualidade, avaliado em relação a padrões artísticos do passado, para um valor vanguardista de *interesse*, provocado por um questionamento dos limites culturais no presente; pois esse desvio implícito trouxe um movimento parcial das formas intrínsecas da arte em direção aos problemas discursivos em torno da arte. (FOSTER, 2014, p.9)

Voltando ao debate sobre a reprodução de uma emissão radiofônica em *Traffic*, podemos dizer que *Traffic* não diz respeito apenas ao seu conteúdo. É o deslocamento do meio emissões radiofônicas para o meio livro impresso que gera toda sua potência artística e conceitual. Ao se ouvir uma transmissão de rádio, não pensamos “isto é uma transmissão de rádio”. Em meio à avalanche de informações, o meio fica opaco, ou até mesmo invisível. Não o levamos em conta. A transmissão, e seu conteúdo, surge como algo natural. Quando este mesmo conteúdo é deslocado para um livro, aí nos damos conta de que aquilo era uma transmissão radiofônica, justamente porque, ao ser deslocado para outro espaço, percebemos o meio original, agora já distanciados do conteúdo transmitido. Assim, *Traffic* é uma obra consciente dos meios. Ao contrário do rádio, não busca deixar o meio transparente, mas sim ressaltá-lo. Apesar de operar com outro tipo de percepção, *Tree of Codes* faz o mesmo: busca ressaltar que seu suporte é um livro. Um livro de papel. E se não fosse de papel, não existiria, pois seus buracos e recortes só podem existir num livro de papel. Impossível imaginar um *Tree of Codes* em versão digital para computador ou leitor eletrônico.

A escolha do objeto textual de *Traffic* não se dá à toa. Como dito anteriormente, *Traffic* (2007) é o segundo volume de uma batizada Trilogia Americana. O primeiro, *The Weather* (2005), transcreve todas as previsões de

tempo diárias da rádio WINS para três estados norte-americanos: Nova York, Nova Jérsei e Connecticut. *Traffic*, como já dito, registra o período de 24 horas de relatórios de tráfego a partir de uma das câmeras da rádio WINS, instalada em certo trecho de Nova York, sendo que os relatórios são emitidos – na realidade e no livro – a cada dez minutos. O terceiro, *Sports* (2008), contém uma transcrição de um jogo inteiro de beisebol, com duração real de cinco horas, entre os New York Yankees e o Boston Red Sox em agosto de 2006, narrado pelos comentaristas esportivos habituais dos jogos dos Yankees, John Sterling e Suzyn Waldman. A opção por criar obras em cima dos temas de clima, trânsito e esportes, e chamá-la de trilogia americana, não é gratuita. Esse conjunto de temas, aponta Kenneth, diz muito sobre a cultura e modo de viver norte-americano. É conhecido o gosto dos norte-americanos por estatísticas e informações que possam, por exemplo, ajudar a pegar uma via menos congestionada a fim de levar menos tempo no trânsito. Claro, é do gosto geral levar menos tempo no trânsito, mas a vontade de obter dados para isso, e para qualquer outro tipo de pequena melhora na vida cotidiana, é uma marca da cultura norte americana, como podemos ver também no contexto dos esportes, onde treinadores e suas equipes são obcecados por dados de performance de cada atleta, entendendo que assim serão auxiliados a tomarem melhores decisões. Fora *Sports*, que trabalha com o contexto onde a informação é importante, mas cujo conteúdo não é preditivo, as duas outras obras tratam de emissões de previsão. Previsão de tempo, previsão de melhor via para trafegar. De certa forma, elas falam do interesse, muito presente na cultura norte-americana, de se ter dados para orientar a performance da vida. Elas falam de previsibilidade e de planejamento, e da ação de manter-se informado.

As grandes cidades do mundo, como Nova York, Rio de Janeiro e São Paulo, atingiram hoje uma situação em que o trânsito engarrafado é a situação normal, é já algo dado, que existirá independente de eu ou você pegarmos nosso carro ou não. A ideia, hoje, é como contornar essa situação. Para isso, a lei do rodízio em São Paulo; para isso, a audição dos informes de trânsito. Aqui, *Traffic* encontra um lugar potente. Ele se insere num outro tipo de referencialidade, que não é o clássico da prosa referencial, mimética. *Traffic* é uma visão do trânsito muito mais próxima à realidade atual do que representações como a de Godard no filme *Week-end à francesa*, que mostrava o trânsito como algo infernal, e do que a

ideia do futurista Marinetti, que louvava as máquinas, o carro, a gasolina, como divinos. *Traffic* não saúda a velocidade dos automóveis de Marinetti, nem mostra o trânsito como um empecilho ao homem, ele o toma como um dado da vida, que está aí, como outros. Há emoção e suspense, como no horário 5:11, quando o locutor diz:

Tem um caminhão vazando óleo. As autoridades têm fechado e aberto a pista esporadicamente. No momento está fechada enquanto eles aterram a estrada. E o trecho mais lento na baixa Manhattan agora é no Midtown Tunnel com os atrasos começando a crescer. Diremos mais a vocês assim que chegar até nós.² (GOLDSMITH, 2007, p.21)

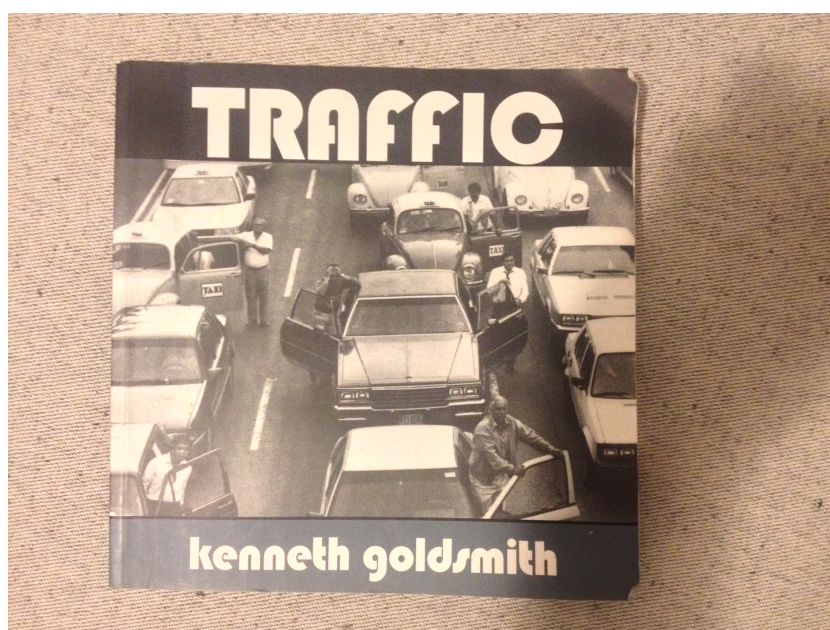


Figura 13. *Traffic*. Kenneth Goldsmith, 2007.

A última página do livro, a última entrada, completando 24 horas com um novo “12:00”, apresenta trechos como “O pior já passou, e chegou o fim de semana oficial do feriado. Gostaria de desejar a todos aí que tenham um final de semana feliz e seguro...”, “Olhando as pontes Williamsburg, Manhattan e Brooklyn, está tudo um grande sinal verde” e “Até a ponte GW, que andou afogada pelo que parece ter sido as últimas vinte e quatro horas, agora flui que nem água” (GOLDSMITH, 2007, p.115, tradução minha). Impossível não ver traços poéticos e narrativos nestes trechos. A imagem de três pontes com trânsito normalizado, sem engarrafamento, como “um grande sinal verde” é totalmente

² Tradução minha.

pertinente e tem sua beleza, unindo as três numa imagem só e trazendo o leitor quase para dentro de um carro, de dentro do qual sente-se relaxado ao passar por um sinal verde, sem ter de parar. A metáfora da ponte GW fluindo como água, na última frase do livro, joga um pouco de natureza em cima do que eram máquinas, joga alguma naturalidade em cima do que era controle. Já o trecho em que o locutor fala com seus ouvintes funciona como um narrador falando aos seus leitores, comunicando-se diretamente com eles que a história chega ao seu final. Tem-se, depois de tantos acontecimentos, o fim de um ciclo. Há começo, meio e fim, conforme a imagem da cidade de pesadelo cede espaço a uma visão momentânea da estrada livre – “um grande sinal verde” apontando para o futuro. À maneira de uma narrativa.

Contribui para isso a divisão do texto em capítulos. Cada hora tem o seu capítulo, cada um dividido em seções de tempo de dez minutos. É uma divisão ilusória, visto que os acontecimentos continuam sem qualquer mudança significativa de um capítulo para outro, afinal, do final do capítulo 09:00, com a entrada 09:51, para o início do capítulo 10:00, com a entrada 10:01, tudo que aconteceu foi a passagem de dez minutos. Apenas isso. Uma passagem igual, em tempo, a todas as outras do livro, incluindo as passagens entre as diferentes entradas de um mesmo capítulo.

Dessa maneira, não se pode dizer que a transcrição de Kenneth Goldsmith seja mera reciclagem passiva. Após selecionar o conteúdo a ser trabalhado, Goldsmith toma decisões sobre a forma como este será apresentado, e as decisões afetarão a perspectiva que se tem do trabalho. Um outro exemplo: apesar de seu método arquivístico, o relatório de Goldsmith, além de conter elementos que jogam com a ideia de narrativa, não contém diversas informações que um arquivo comum apresentaria. Não sabemos quais são os dias, qual “grande feriado de fim de semana” (GOLDSMITH, 2007, p.1) é aquele, por exemplo. Torna-se assim, um dia sem referencial dentro do calendário. Tudo que sabemos é que é um fim de semana, mas não sabemos se é sábado ou domingo, ou até mesmo sexta-feira, nem se a contagem começa ao meio dia ou à meia-noite (os horários são apresentados no esquema norte-americano, a.m., p.m., só que sem o a.m. ou p.m.), e nem se esse horário é o de sexta, de sábado ou de domingo. Assim, Goldsmith aponta para uma situação universal. A forma como Goldsmith trata o material de *Traffic* – os boletins de trânsito –, ou o material de *Day* – o texto presente num

jornal –, dividindo-os em capítulos e escolhendo onde cada tipo de notícia deve vir, demonstra, como dito acima, que ele não trabalha com mera reciclagem passiva. O autor Goldsmith é o veículo de um procedimento, autor-máquina, sim, mas não sem que isso inclua algum grau de interferência “autoral”, no sentido de que Goldsmith apresenta seu material à maneira própria de Goldsmith. Outra pessoa poderia, com o mesmo material em mãos, apresentá-lo, dividi-lo, dispô-lo de outra maneira, e isso resultaria numa obra diferente. De forma que há uma brecha onde a subjetividade de Goldsmith se expressa.

O fato de *Traffic* omitir tantas informações, se comparado a um relatório comum, aponta, como já dito, para uma situação universal. A intenção é operar um contexto mais aberto, apesar do conteúdo da emissão ser, como não poderia deixar de ser, extremamente ligado ao contexto norte-americano e nova-iorquino, muitas vezes dificultando a apreensão do leitor não familiarizado com o mapa rodoviário nova-iorquino e as siglas de trânsito norte-americanas. Como leitor, essas passagens tornam, para mim, o texto entediante. De fato, desafiam meus hábitos de leitura.

Marcel Duchamp buscava fazer arte não-retiniana, ou seja, arte que não tomasse como função agradar aos olhos ou, ainda, arte que não tomasse como alvo principal os olhos, a retina. Arte, por fim, que não fosse, em si, a imagem que apresenta. Perguntado sobre como escolhia os objetos que tornaria *ready-mades*, Duchamp, que durante toda sua vida fez menos de 20 trabalhos como *ready-mades*, disse que baseava suas escolhas nos quesitos de indiferença e na total ausência de bom ou mau gosto. Tinham de ser objetos que não lhe despertassem sentimentos intensos, ou até mesmo qualquer tipo de sentimento. Sobre a obra de Goldsmith, podemos dizer algo semelhante: o texto está lá e o autor não optou por um texto menos ou mais acessível ao “bom gosto” ou ao “mau gosto”. Os critérios são outros: com Duchamp, a obra “pode” ser olhada, vista, observada, só que os ser olhada, só que ela não trabalha com as noções de beleza e destreza manual, como um quadro de Van Gogh ou uma escultura de Rodin trabalham. Da mesma maneira, a arte de Goldsmith pode ser lida, só que ela não trabalha com a noção de qualidade literária. Tanto a arte de Duchamp não prima pelo esmero visual quanto a de Kenneth não prima pelo esmero textual – as duas não têm no prazer estético do olho ou da legibilidade o seu fim. Duchamp disse: “Tentei constantemente encontrar alguma coisa que não lembrasse o que já aconteceu

antes” (CABANNE, 2008, p.27) Ele se refere à sua obra anterior e também às obras de outros artistas, claro. Uma perspectiva que mostra o pensamento do artista acerca da arte: uma luta com seu passado imediato. Para Duchamp, este passado imediato era a arte retinal dos pós-impressionistas e cubistas. Como Marjorie Perloff diz: “Como não queria (ou não poderia) emular as técnicas de pintura de Picasso ou Matisse, Braque ou Girs, ele decidiu, num momento crítico, ‘fazer alguma outra coisa’”(PERLOFF, 2013, p.269) Essa parece ser uma premissa da escrita de apropriação: fazer alguma outra coisa, escrever de uma outra maneira, criar textos porém de um jeito diferente.

No gesto, os trabalhos de Goldsmith se relacionam com as outras obras mencionadas nesta pesquisa. Todos procuram “escrever sem escrever”. Quanto à poética citacional – usando a expressão de Perloff (PERLOFF, 2013, p.48) – que compartilham, há diferenças após estabelecermos esta semelhança inicial. Como vimos, *Traffic* tem traços de narrativa. No entanto, o desafio à leitura é maior em *Traffic* do que em MixLit ou nas Googlagens. O método citacional nestes não impede que adquiram um formato final perfeitamente legível de acordo com os hábitos tradicionais de leitura. Isso não acontece com *Traffic*. Enquanto MixLit, Googlagens, *Delírio de Damasco* e os trabalhos de Jen Bervin trilham percursos entre leituras, *Traffic*, *Day*, *The Weather* e *Sports* não traçam percursos, eles são, em si uma imensa citação. Ao citarmos, de um livro para outro livro, por exemplo, estamos reproduzindo o conteúdo de uma fonte numa outra fonte, trazendo-o para um novo contexto. O que *Traffic* faz, por exemplo, é citar não uma frase ou um parágrafo ou três acordes de uma canção, mas sim, toda uma transmissão radiofônica. É como uma grande citação, transcrita das ondas de áudio para ser realocada num contexto entre capa e contracapa.

Diferente dos outros trabalhos selecionados aqui, as obras de Goldsmith não operam com a absorção do leitor/espectador. Elas não pedem tempo de imersão e leitura. Parecem menos a chama de uma vela que nos faz imergir em seus detalhes e mais um espelho que nos faz virar para outras direções, criando novas associações. É por isso que podemos dizer que ela se aproxima mais da arte conceitual do que os outros trabalhos, que se aproximam mais da literatura. As obra de Goldsmith trabalham menos com a ideia de montagem, e mais com a de deslocamento total. Ao contrário das outras, não requerem leitores. No entanto, isso é uma verdade parcial. Pois, apesar de não requerer leitores, a leitura das

obras de Goldsmith, como demonstram os trechos de *Sports* e *Traffic* citados, as tornam mais interessantes, nos levando além do choque.

Todo o texto original da edição do *New York Times* de 1 de setembro de 2000, em sua maioria narrativas jornalísticas (excluindo publicidades), foi escrito desta forma sem que seus autores buscassem comprovar nenhuma ideia especial ao adotá-la. Já o autor de *Day* utilizou-se do formato jornalístico em sua obra levando em conta que aquele é um formato escolhido entre tantos outros que poderiam gerar uma obra. A opção pelo formato jornalístico diz algo, não é uma opção dada ou neutra como num jornal diário. Para Arthur Danto,

Qualquer representação que não seja uma obra de arte pode ter um correlato em outra que é arte, e a diferença está no fato de que a obra de arte usa a maneira como a não-obra de arte apresenta seu conteúdo para propor uma ideia relacionada com a maneira como esse conteúdo é apresentado. (DANTO, 2010, p.213)

Uma das intenções é ressaltar e nos fazer reparar na maneira como os fatos são escolhidos e apresentados neste mundo pautado por meios de comunicação de massa. O fato de colocá-los em livro ressalta a ficcionalidade que pode haver em textos jornalísticos, por mais que não sejam literatura. *Day* é, assim, uma não-ficção que contém graus de ficcionalidade, já que sabemos que o jornalismo é sempre uma versão, que depende do ponto de vista do jornalista, entre outros fatores. Kenneth Goldsmith repudiou a forma usual literária de representação ficcional. *Day* é não-ficcional, mas de modo algum não-literatura. Goldsmith tem consciência da estrutura da mídia e usa essa estrutura como recurso estilístico, fazendo da forma como a mensagem é transmitida o centro de atenção da sua obra. Falando sobre um fictício artista chamado M., que bem poderia ser Kenneth Goldsmith, Arthur Danto diz: “A forma da narrativa jornalística, à qual prestamos muito pouca atenção por ser tão banal em nossa cultura, foi escolhida por M exatamente por sua banalidade” (DANTO, 2005, p.210). E esta forma não é comum na literatura.

É esse espaço esburacado, com diversas vias de entrada para sua abordagem, que, para seu próprio autor, confirma o sucesso artístico de sua empreitada. Numa reportagem do jornal espanhol *El País*, ao ser perguntado sobre seus leitores, responde Kenneth:

Eu não tenho leitores. Não se trata disso. Meus livros são chatíssimos e lê-los seria uma experiência espantosa. Não se trata de ler, mas de pensar em coisas sobre as quais nunca pensamos. A medida do êxito de um livro como esse é a quantidade de debate que gera. E sobre meus livros se escreveram resenhas, comentaram em blogs, eles foram incluídos em programas de cursos universitários. Não nos enganemos, nisso não há diferença com as grandes obras da vanguarda. Quem lê os Cantos de Pound ou o Ulysses de James Joyce? São livros dos quais todo mundo fala, mas praticamente ninguém lê. Quando me dei conta, pareceu uma ideia genial e me apropriei dela. E funciona perfeitamente.³ (GOLDSMITH, 2014, não paginado)

As palavras de Goldsmith indicam um interesse mais por um público pensador do que um público leitor. A legibilidade, o prazer da leitura, não são metas do escritor conceitual, indica Kenneth. Num artigo em que se apropria de um ensaio de Sol Le Witt, ação sobre a qual falarei pouco mais adiante, Goldsmith chega a dizer: “A escrita conceitual só é boa quando a ideia é boa; muitas vezes, a ideia é muito mais interessante do que os textos resultantes” (DWORKIN & GOLDSMITH, 2011, p.xxii, tradução minha).

Uma das coisas que acho profundamente perturbadoras no trabalho de Kenneth é que o texto de seus livros aparentam ter pouquíssima relação com a subjetividade de seu autor. Na literatura tradicional, o texto de cada autor, seu estilo e suas histórias, é identificado com sua personalidade. Tendemos a pensar que o autor, quase sempre, expressa um pouco de si mesmo e de suas ideias no seu texto. Se não isso, todo autor tende a formular para si uma dicção, um ritmo de frase, um estilo que imprime ao seu texto, certos temas e conteúdos aos quais volta e meia retorna. No caso dos trabalhos de Kenneth, não podemos dizer que certa frase de um livro contém o seu estilo, a sua dicção. Kenneth não tem uma dicção textual que permeie seus livros. A literatura de Kenneth e a escrita conceitual, de certa forma, apagam o eu do autor. O texto não o traduz, não o reflete. O gesto, sim. O gesto deslocador, o gesto de transcrição, o gesto de corte e edição. Esta, no meu entender, é uma das maiores questões que obras como *Day*, *Sports* e *Traffic* lançam: como pensar a vinculação do seu texto com a ideia de expressão do eu do autor?

Sobre a ideia de não-intervenção criativa no trabalho, Sol LeWitt disse: “Trabalhar com um plano pré-estabelecido é uma maneira de evitar a subjetividade... quanto menos decisões forem tomadas enquanto a obra é feita,

³ Tradução minha.

melhor” (DWORKIN & GOLDSMITH, 2011, p.xxxiv, tradução minha). O artista, aqui, é um propositos. E, caso seja ele quem produz materialmente a obra, o artista é um seguidor de instruções, um autômato que segue as orientações que ele mesmo criou. Ele cria uma máquina que gera o texto por si mesmo – máquina que tem o escritor como meio. Esta máquina é o procedimento escolhido pelo autor. E assim se fundem, autor-máquina, um veículo para que a regra e método estabelecidos venham à tona.

Na escrita conceitual, a ausência de criatividade – a não interferência criativa no texto, no sentido de escrever novas palavras – apaga este ego. O escritor se transforma num gerenciador de informação, um processador de texto, um banco de dados em permanente arquivamento e catalogamento da linguagem como detrito: a fala cotidiana, a repetição mecânica, a linguagem da mídia e da propaganda, enfim, a linguagem mais preocupada com seleção dentro da quantidade do que com esmero para a qualidade. Em ensaios, Kenneth Goldsmith costuma filiar-se a Andy Warhol. Diz Goldsmith que “a obra inteira de Warhol é baseada na ideia da não-criatividade” (GOLDSMITH, 2011, p.139). Para ele, Warhol gerou uma

...produção insensata de pinturas mecânicas e filmes não-assistíveis nos quais literalmente nada acontece. Ele inventou novos gêneros de literatura: *a: a novel* era uma mera transcrição de dúzias de fitas cassetes, sem cortar nenhum erro de pronúncia, tropeço ou gagueira enquanto era realizada a digitação. Seus Diários, um tomo enorme, eram falados pelo telefone para uma assistente que transcrevia.... Nos termos de Marjorie Perloff, Andy Warhol era um “gênio não-original”.⁴ (GOLDSMITH, 2011, p.144.)

É notável como o trabalho de Andy Warhol busca uma espécie de ausência de emotividade, uma ausência de qualquer sentimento específico, ou subjetividade. São obras “chapadas”, sem profundidade emotiva. A expressão, em Warhol, parece vir, assim como em Goldsmith, pelo apagamento do ego. Warhol parece deixar com que a sociedade fale por ele, ao invés dele mesmo.

Num ensaio intitulado “Paragraphs on Conceptual Writing”, Goldsmith diz:

Na escrita conceitual, a ideia ou o conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando o autor usa uma forma conceitual de escrita, significa que todo o planejamento e as decisões são realizados de antemão, e a execução é um assunto

⁴ Tradução minha.

perfunctório. A ideia torna-se uma máquina que faz o texto.⁵ (GOLDSMITH, 2005, p.172)

A ideia torna-se uma máquina que faz o texto. Aqui, Kenneth toma o ensaio “Paragraphs on Conceptual Art”, escrito por Sol LeWitt e publicado em 1967, e troca, onde LeWitt usava, “artista” e “arte” por “autor” e “texto” ou “escrita”. É o que gera a frase, citada anteriormente: “A escrita conceitual só é boa quando a ideia é boa; muitas vezes, a ideia é muito mais interessante do que os textos resultantes” (DWORKIN & GOLDSMITH, 2011, p.xxii, tradução minha). Sol Le Witt diz o mesmo em seu texto original, apenas trocando a palavra “escrita” pela palavra “arte” (LEWITT, 1967, p.79-83).

Por esta via, o que Goldsmith demonstra é que o modo de produção do seu texto não está separado do que ele quer dizer. É curioso notar que aqui Kenneth se permite maior liberdade do que em seus obras literárias-artísticas, já que nestas ele não altera ou substitui palavras. De modo que Kenneth cria uma diferenciação entre suas obras artísticas e seus ensaios ou artigos. Cada um com seus objetivos. Suas obras sendo obras textuais, Kenneth utiliza-se do mesmo meio (palavras) para o trabalho artístico e para a expressão da ideia ou conceito que suas obras expõem. Esta é uma situação única no campo da literatura. Como diz Marjorie Perloff:

Ao contrário das artes visuais ou da música, a arquitetura ou dança, a fotografia ou vídeo – formas de arte que recorrem ao verbal para expressar a “ideia ou conceito” em questão –, a literatura é, por definição, quase sempre constituída de linguagem: de fato, ela é linguagem, sem dúvida desfamiliarizada e reconstruída, mas linguagem que usamos ainda assim. De acordo, a proeminência da linguagem no campo visual da obra de arte – uma situação central para os ready-mades de Duchamp, e, por volta de 1960, para a obra de Joseph Kosuth e Yoko Ono, Yves Klein e Lawrence Weiner, bem como as obras de dança de Yvonne Rainer – não tem um paralelo real na poesia. Duchamp foi capaz de pegar um pente comum de cachorro e fazê-lo contar como a “arte” ao dar-lhe a legenda “Classifique os pentes pelo número de dentes”. (PERLOFF, 2013, p.246)

Na escrita conceitual, diferente da arte conceitual onde se reúnem mídias diversas (por exemplo, palavra e objeto, ou palavra e ausência de objeto), a questão é relacionar o germe conceitual declarado (“esse livro reproduz todos os informes de trânsito sobre um local emitidos pela rádio X durante o final de

⁵ Tradução minha.

semana Y”), geralmente apresentado no formato texto, ao material (o livro no caso de Day, ou *The Weather*, ou *Sports...*) que também é constituído de texto.

Em 1968, Lawrence Weiner realizou uma exposição chamada *Statemets*. Nesta, ele apresentou duas dúzias de frases descritivas, como “dois minutos de tinta spray de uma lata padrão de aerosol direto no chão” (DWORKIN & GOLDSMITH, 2011, p.xxxiv). A frase incentiva a noção de que a ação/trabalho já existe, como se esse texto não passasse de uma informação do que a obra se constitui. No entanto a obra é o texto. Ou melhor, a obra é a ideia que aquele texto suscita, sem que haja obra material de fato. Assim, a obra de arte conceitual é a ideia. Não há objeto para além disso. De fato, Weiner formulou, no ano seguinte, sua “Declaração de Intenção” em três princípios: “O artista pode construir a obra; a obra pode ser fabricada; a obra não necessita ser montada” (*ibid*, p.xxxv). Ao usar o “pode” e o “não necessita”, Weiner descarta qualquer obrigação de existência física da obra. No entanto, ela “pode” existir fisicamente. Como também “pode” não existir. O trabalho de arte fica separado da sua apresentação material. Ele pode se realizar como abstração. Como ideia. Assim, a obra de arte conceitual ganha um texto, que suscita esta ideia, que é a obra. Portanto, nada de obra material para além das palavras. Temos aqui uma situação curiosa: a desmaterialização do objeto de arte é pago com a materialização da linguagem.

O florescimento da arte conceitual acontece nos anos 1960, assim com a eclosão de teorias sobre a morte do autor. Barthes proclamou: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1988, p.70). Os dois movimentos, tanto da arte conceitual quanto da teoria literária, caminham na mesma direção: a abertura para as múltiplas interpretações, a recusa de um significado dado, a desvalorização da obra fechada ou do ponto de vista único sobre uma obra. As duas áreas jogam luz sobre a recepção – o espectador/leitor – e mais, sobre a recepção como criação. Talvez tenhamos aí um ponto de contato, uma interseção de rumos, e que, anos depois, nos levariam à situação atual em que artes e literatura se contaminam incessantemente.

Retomando ao nosso ponto anterior: a obra de arte se desmaterializa, não há objeto, e o que há é um texto, uma frase, um estímulo textual que suscita uma ideia, e isto é a obra de arte conceitual. Já na escrita conceitual, o trabalho tem um texto a suscitar a ideia, a premissa, a intenção (por exemplo: “neste livro estão todos os boletins meteorológicos emitidos por uma rádio durante um fim de

semana inteiro”), e a obra é, assim como a premissa, texto. Mas este é um texto não convencional, um texto não escrito afim de engajar alguém em sua leitura. É um texto que pode cumprir certo efeito como ideia. Pensá-lo é efetuar o engajamento que a obra de arte estimula. Lê-lo já não é necessário. Pois o texto está lá mais como ideia do que como leitura. No entanto, ele pode ser lido. Assim, poderíamos dizer que a escrita conceitual quase equipara o texto à ideia. Não digo que equipara totalmente porque há o objeto – o trabalho em si: *Day, The Weather*, etc – que atua como uma prova de que aquela ideia foi realizada, já que, para a escrita conceitual, diferente da arte conceitual, a materialização é importante. Por haver uma matéria – um livro com texto dentro dele –, ela pode ser lida, claro, e assim o trabalho artístico-literário vai além da ideia. O importante aqui é o “pode”, que ressalta a não-obrigatoriedade. Se pudermos recorrer a alguma percentagem, poderia dizer que há uma percentagem do efeito da obra de escrita conceitual que se efetua por meio da leitura, ou pelo menos o início do processo de leitura, para além da ação de somente pensá-la. Por isso, de fato, a denominação de literatura conceitual. Ao que tudo indica, parece ser este um novo campo ou categoria de expressão artística.