

Luiza Ferreira de Souza Leite*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Artista ou escritor conceitual? Algumas convergências entre Kenneth Goldsmith e Ulises Carrión

Resumo: O escritor conceitual Kenneth Goldsmith é conhecido pela defesa da escrita não criativa como aquela que mais se adequaria à imensa oferta de textos disponíveis em diversos suportes no século XXI. Ao percorrermos o ingresso de Ulises Carrión no contexto da arte conceitual no início dos anos 1970, podemos perceber que o artista apresenta procedimentos de apropriação semelhantes aos efetuados por Goldsmith. Embora Carrión seja mais conhecido como artista conceitual, alguns dos princípios do seu manifesto *A nova arte de fazer livros*, publicado em 1975, convergem com a escrita conceitual de Goldsmith. Os procedimentos de ambos os artistas são relidos a partir da elaboração de uma publicação de artista e de uma performance, cujo processo de criação é relatado aqui.

Palavras-chave: arte conceitual, escrita conceitual, escrita não criativa, publicação de artista

Abstract: The conceptual writer Kenneth Goldsmith is known for his defense of non-creative writing as the one that would do most justice to the immense quantity of texts available in various media in the 21st century. By recalling the debut of Ulises Carrión in the art scene in the early 1970s, we notice that the artist already presented appropriation procedures put into practice by Goldsmith. Although Carrión is mostly known as a conceptual artist, some of the principles in his manifesto *The new art of making books*, published in 1975, converge with Goldsmith's conceptual writing. The procedures of both artists are seen through the elaboration of an artist publication and a performance whose creation process is presented here.

Keywords: conceptual art, conceptual writing, non-creative writing, artist's publication

1.

No livro *Unoriginal Genius. Poetry by other means in the new century*, a crítica estadunidense Marjorie Perloff reconhece na poesia do século XXI uma mudança da confissão e da criação para a reinvenção, citação e tradução. A imensa oferta de palavras e informação on-line, bem como as possibilidades de edição disponíveis nas mídias digitais, exigiriam hoje procedimentos de escrita que desafiam noções caras à literatura, como as de originalidade e de autoria. O poeta e performer Kenneth Goldsmith, criador do site colaborativo UbuWeb, projeto que reúne e disponibiliza um acervo de arte experimental, seria para Perloff um escritor contemporâneo exemplar na medida em que propõe uma escrita propositadamente não criativa, como forma de crítica à concepção de escrita criativa que se tornou lugar comum nas universidades dos EUA. Para Goldsmith, “com a banda larga, a torneira fica aberta 24 horas por dia, 7 dias por semana” (2016: 19) e a literatura ainda não foi capaz de gerar uma resposta à altura da revolução apresentada pela internet do modo como a pintura se modificou com o surgimento da fotografia. Excessivamente preocupados com a autoria e a dimensão original de suas obras, os escritores não explorariam o suficiente, segundo Goldsmith, as operações de copiar e colar, em que o deslocamento e a apropriação de matéria já escrita substituem o paradigma da criação *ex nihilo*.

A escrita conceitual obstinadamente não almeja a originalidade. Ao contrário, emprega intencionalmente táticas de apagamento do eu (*self*) e do ego por meio da não criatividade, não originalidade, ilegibilidade, apropriação, plágio, fraude, roubo e falsificação como seus preceitos; o manejo da informação, o processamento da palavra, o uso de base de dados e os processos extremos são suas metodologias (...). (Goldsmith *apud* Perloff 2010: 147)

Os livros de Goldsmith têm uma característica performativa, como boa parte da escrita em artes visuais, em especial aquela que começou a proliferar nos anos 1960/70. Aqui a palavra não é reflexo de uma expressividade lírica ou emotiva. Ao contrário, busca se efetivar como ação, em vez de mimetizar o mundo. *Fidget* (2000), por exemplo, é a transcrição de todos os movimentos corporais do autor ao longo de treze horas. Provocação ou não, Goldsmith insiste que sua escrita é entediante e que ninguém deveria ser obrigado a encarar seus livros parrudos repletos de descrições monótonas, como os boletins de trânsito da rádio *WINS* em um feriado na cidade de NY, que ele transcreve em *Traffic* (2007), ou o texto polifônico (matérias, anúncios, obituários etc.) de *Day* (2003), gerado pela transposição de toda palavra impressa em uma única edição do jornal *The New York Times* para um livro. Perloff chama atenção para a singularidade da proposta de Goldsmith, apontando que é justamente no jogo entre os mais variados suportes e linguagens (da oralidade, ação, jornal ou tela de computador para o livro), e no vínculo estreito da palavra com o tempo das atividades cotidianas aparentemente banais que reside o traço inovador dessas obras.

Sua premissa, Goldsmith já apontou, é que em um ambiente digital, a linguagem que uma vez esteve “presa à página”, se tornou completamente fluida; é retirada da página e portanto capaz de ser derramada em diferentes suportes e assumir diferentes formas e realmente ser moldada e esculpida de um modo não possível antes. (Perloff 2010: 164)

A leitura de *Traffic* é capaz de revelar tanto ou mais sobre uma cultura que gira em torno dos carros do que um estudo sociológico, uma vez que oferece ao leitor de modo performativo a própria experiência do trânsito “que rasteja” no “ritmo de um caramujo” (Goldsmith *apud* Perloff 2010: 157). O texto ainda mostra a incongruência das informações supostamente objetivas oferecidas pelos locutores que se contradizem ao longo do livro, mostrando as dissonâncias que compõem o que compreendemos como real. Além disso, um instante recordado de uma narração aparentemente banal pode também, quando impresso na página, e deslocado de sua função meramente informativa, figurar como um verso interessantíssimo sobre o impulso de vida: “(...) as pontes de Williamsburg, Manhattan e Brooklyn são um grande sinal verde” (*idem*: 159).

Na passagem entre linguagens, da oralidade para a palavra impressa, ou de um formato para outro, Goldsmith acaba suscitando uma reflexão sobre os limites da literatura e do que entendemos por autor. *Day* traz na capa o nome do escritor embora o texto seja uma grande polifonia de gêneros e estilos textuais, fato que nos interpela de modo irreverente sobre a própria noção de autoria. Quem faz uso de textos provenientes de outras fontes, quem copia e cola, ou desloca e cola, pode ser chamado de autor? O trabalho de Goldsmith se tornou canônico de uma literatura ancorada em procedimentos como a apropriação, a montagem e o sampleamento, encontrando eco na noção de arte da pós-produção de que fala Nicolas Bourriaud:

Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. [...] Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcadas pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos. (Bourriaud 2009: 8)

A arte da pós-produção e os procedimentos de sampleamento não trazem apenas ecos dos *ready-mades* do Marcel Duchamp, mas também dialogam com as partituras e os programas de escrita experimental dos quais o Oulipo, fundado por Raymond Queneau em 1960, é um dos precursores. O grupo francês, composto também por Georges Perec, Italo Calvino e François Le Lionnais, propunha experimentações literárias que partiam de instruções, sob a forma de *contraintes* (restrições), ou algoritmos matemáticos. *Tokyo Infra-ordinaire*, de Jacques Roubaud, resulta de um dos procedimentos propostos, em que versos ou poemas eram escritos a cada estação de metrô de uma metrópole.

Roubaud escreveu um poema por dia em cada uma das vinte e nove estações da linha Yamanote (Gache 2017: 12). As restrições definiam um modo de estruturar e iniciar uma obra sem depender de um estado de inspiração prévio, permitindo, por contraste, a incidência do acaso.

Embora timidamente, a escrita conceitual vem ultrapassando os limites das artes visuais e servindo de inspiração para escritores interessados em ancorar suas criações em procedimentos mais performativos. Por constituírem espécies de partituras, tais procedimentos articulam os campos da escrita e da performance, permitindo que algumas obras sejam reencenadas posteriormente por outrem, gerando novos acasos e ressaltando a especificidade de contextos diferentes daqueles em que as obras foram inicialmente produzidas. Um poema produzido no metrô em Tóquio não será o mesmo que aquele feito na Cidade do México ou no Rio de Janeiro. Aliás, foi isso que Marília Garcia e Leonardo Gandolfi mostraram quando transpuseram *Traffic*, do Goldsmith, de Nova York para São Paulo, transcrevendo três minutos a cada dez minutos das três horas de boletins de trânsito emitidos por uma estação de rádio na véspera de um feriado. *Trânsito* foi publicado pelos poetas e editores como uma “versão dublada” (Goldsmith 2018).

2.

Kenneth Goldsmith se diz poeta e escritor mesmo que seus livros não tenham nenhuma palavra escrita por ele. Ao fazer isso, força os limites das definições do gênero literário como aquele necessariamente vinculado à criação original. Há uma relação estreita entre o seu trabalho e o que propõe o artista conceitual mexicano Ulises Carrión, no manifesto *A nova arte de fazer livros* (2011). Publicado pela primeira vez na revista mexicana PLURAL, em 1975, o texto pretendia expandir a compreensão dos escritores quanto à possibilidade de criarem livros em que a linguagem pudesse ir além dos signos linguísticos. Paradoxalmente, em vez de atrair a atenção dos escritores, o manifesto se tornou referência para artistas visuais e pesquisadores interessados nas relações entre a arte conceitual e os trabalhos que de algum modo dialogam com o que se convencionou chamar de livro de artista. Carrión parece ter antecipado em algumas décadas os experimentos de escrita não criativa de Goldsmith ao propor, dentre outras operações, a apropriação e a performatividade como procedimentos de criação. Distanciou-se da sua formação inicial em literatura para ser reconhecido como artista visual, mas, na verdade, talvez nos moldes do que propõe Goldsmith, nunca tenha deixado de ser escritor. Um escritor cujo papel era questionar as fronteiras que demarcariam o que era compreendido como livro. Muitas discussões sobre livros de artista, isto é, aqueles em que a linguagem se estrutura como um todo feito de signos (linguísticos ou não) e o suporte, têm hoje o manifesto de Carrión como referência. Curiosamente, o próprio Carrión preferia se referir ao gênero livro de artista como *bookwork*, que poderíamos traduzir aqui como trabalho em livro. Interessa o fato de que Carrión parece dar mais ênfase ao caráter processual

da criação de um livro de artista do que afirmá-lo como substantivo. Não é um detalhe essa escolha uma vez que, movido por uma inquietação em relação aos meios utilizados em seus trabalhos, o artista fez experimentações com muitas linguagens disponíveis nos anos 1970, dentre as quais a fotografia, a performance, o vídeo, o filme, a Arte Postal, e, claro, os trabalhos em livro.

Ao fazer um panorama da produção que circulou nos últimos anos nas feiras de arte impressa em São Paulo, Fabio Moraes também assinala outro termo para designar o livro de artista, propondo publicação de artista em seu lugar. Em *Sabão*, Moraes mostra como a noção de livro de artista submete a história singular e multifacetada da produção brasileira de publicações ao crivo de uma história colonizadora e hegemônica centrada na Europa e mais tarde nos Estados Unidos. Como a nossa história da arte nunca “deu muita bola para o ‘livro de artista’” (Moraes, 2018: 4), Moraes prefere a palavra publicação porque há uma produção imensa e variada de trabalhos impressos e de arte gráfica que escapa ao formato códex. Interessa ao artista justamente o potencial subversivo de fazer publicações de modo inventivo, transgredindo assim uma história editorial repleta de proibições e interdições. A primeira tipografia foi recebida no Brasil em 1808 e a atividade era restrita ao âmbito da burocacia governamental:

aqui a tradição livresca lida com sua proibição estrutural e histórica de editar conjugada à dificuldade de fazer o conhecimento circular em um país onde o analfabetismo – real e funcional – é um projeto político aplicado pelas velhas oligarquias e onde livros custam absurdos 5% a 10% do salário mínimo. (Moraes 2018: 9)

Mais importante do que as peças gráficas em si, seria o modo como o cenário de publicação independente faz uso próprio dos meios de produção e de circulação. “O que se inscreveu na história da arte brasileira foi mais o ato gráfico-editorial que o livro de artista. O ato foi sempre urgente, não o objeto” (Moraes 2018: 15), fato atestado pela grande rede de colaboração da Arte Postal produzida pela arte conceitual nos anos 1970, estabelecendo uma história própria da publicação entre artistas da América Latina e de outros países não hegemônicos da Europa, que burlava a censura estatal promovida pelos regimes ditatoriais. A coleção de arte conceitual do MAC-USP é exemplar de um tipo de produção impressa diversificada que fez uso amplo de técnicas de reprodução baratas como a xerox, assim como procedimentos de apropriação, reutilizando fragmentos de texto e imagem disponíveis em panfletos publicitários, entre outros. Carrión é um dos artistas cujos trabalhos fazem parte desse acervo, que questiona não só o formato códex como interpela os modelos museológicos hegemônicos centrados na obra de arte como *commodity*. Na arte conceitual, a ênfase recai sobre o efêmero e o precário como traços da “autenticidade” em vez da permanência física da obra.

A nova arte de fazer livros (2011), célebre texto muito citado por pesquisadores de publicações de artista, marca uma transição decisiva no percurso de Carrión, de escritor

de contos e romances para artista conceitual interessado nas mais variadas formas de signos, veiculados em papel, vídeo ou filme. Embora o texto tenha sido publicado em 1975, as ideias contidas ali começam a se esboçar como projeto artístico já em 1972, ano em que Carrión passa a integrar o coletivo que fazia a gestão do espaço expositivo conhecido como In-Out Center, em Amsterdã. Com gestão colaborativa, ao lado dos artistas Michel Caderna, Raúl Marroquín, Hreinn Fridfinnsson, Sigurdur Gudmundsson, Kristján Gudmundsson, Hetty Huisman, Pieter Laurens Mol e Gerrit Jan de Rook, a galeria foi o lugar onde Carrión pôde tornar públicas as obras que marcariam sua ruptura com o campo da literatura, sua formação inicial. Com frequência transitórios, os trabalhos de arte conceitual percorriam caminhos alternativos de circulação, como crítica em relação às galerias e museus:

A obra conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico para o espectador. Frequentemente, a participação a que nos referimos é a atividade resultante desse incômodo. De qualquer maneira, seja através de intervenções no ambiente (dando a ver o contexto), seja através de projetos envolvendo a consciência do corpo, ou seja, ainda nos trabalhos envolvendo palavras (que têm o potencial de mesclar as proposições artísticas a outros e mais amplos contextos), o que importa ressaltar é o predomínio da ideia sobre o objeto. (Freire 1999: 29)

Em *A nova arte de fazer livros*, Carrión faz uma provocação para que os escritores se aproximem mais de uma concepção de livro que ultrapassa aquela de mero receptáculo para textos prontos. Segundo o artista, “um livro não é um mostruário de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador de palavras” (Carrión 2011: 5). A nova arte sugerida de forma programática no manifesto seria um livro entendido como uma sequência de espaços. Caberia ao escritor participar de toda a concepção da obra atentando para a relação entre os signos, textuais ou não, e o suporte. Diz Carrión: “o livro, considerado como uma realidade autônoma, pode conter qualquer linguagem (escrita), não somente a linguagem literária, até mesmo qualquer outro sistema de signos” (*idem*: 13).

É interessante que Carrión chame o autor da nova arte de fazer livros de escritor em vez de artista, porque se trata de ampliar a compreensão do que pode vir a ser um livro e consequentemente um escritor: “na velha arte o escritor escreve textos / na nova arte o escritor faz livros / fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam linguísticos ou não” (Carrión 2011: 15). Estivesse ele produzindo hoje talvez pudesse, como Goldsmith, continuar a se proclamar escritor. Interessa a Carrión o livro como uma estrutura e por isso ele insiste que o escritor da nova arte talvez escreva muito pouco. Uma vez compreendido o jogo proposto, feito do suporte e dos seus signos, o leitor pode inclusive abandonar a leitura. O livro como um todo importa mais do que o texto ou qualquer um dos seus elementos isoladamente: “a leitura pode parar no momento em que se comprehende a estrutura

total do livro” (*idem*: 65). Esta afirmação encontra ecos nas declarações de Goldsmith de que seus livros são enfadonhos e não é necessário lê-los por inteiro uma vez que se comprehende sua proposta.

Como o que importa é a estrutura, o texto pode ter a qualidade que for, pois o que interessa é sua relação com o suporte e a sequência de espaços. Esse texto não poderia, por exemplo, ser retirado do livro e ainda preservar o seu sentido. Sua compreensão depende de um arranjo específico. O escritor, em vez de ser reconhecido por um estilo literário próprio, passa a ser reconhecido pela capacidade de alinhar os signos linguísticos e o suporte para dar sentido à experiência de leitura, sempre única em função dessa singularidade. Se, naquele momento, Carrión marcava uma ruptura com a literatura, atualmente vemos a literatura atentar para procedimentos que à época foram propostos por Carrión e que chamaram a atenção dos artistas mais do que dos escritores. Na velha arte, todo livro seria lido da mesma forma enquanto na nova arte cada livro exigiria do leitor uma postura diferente em função de sua materialidade e do modo como os signos interagem com o suporte em determinada sequência de espaços. Como importa menos o estilo de escrita pessoal de um dado escritor, Carrión abre a possibilidade de se usar textos provenientes de várias origens. O texto “pode ser um romance ou uma única palavra, sonetos ou gracejos, cartas de amor ou boletins meteorológicos” (*idem*: 59). O fato abre precedente para que se faça uso de uma ampla gama de matéria textual proveniente do mundo. Decorre daí a ênfase de Carrión sobre a apropriação. Não à toa esse foi o tema do primeiro conjunto de trabalhos em livro que o escritor apresentou na abertura do IN-OUT Center em uma exposição coletiva. O trabalho consistia em seis livros dispostos na parede em duplas de célebres obras da literatura em que o nome do autor foi coberto com uma etiqueta em que constava outro nome, o de Ulises Carrión. Intitulado “Plágios Completos”, o conjunto lembra o caminho que Goldsmith viria a seguir com a escrita não criativa.

Dentre os experimentos expostos na época do In-Out Center, havia também a série de Carrión intitulada *Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are* [Mostre o seu papel de parede e eu direi quem você é] (1973). O artista fabricou alguns exemplares a partir de um catálogo com amostras de um fabricante de papeis de parede encontrado na rua. Os livros, feitos artesanalmente, traziam páginas que eram o próprio papel de parede sobre o qual Carrión imprimiu legendas tais como “Quarto da minha irmã”, “Quarto da minha tia”, “Quarto do meu professor”, “Meu quarto”, “Quarto dos meus pais”, e assim por diante. O sentido da obra se dá na relação entre a textura e as imagens dos papeis de parede e o texto. A relação entre esses dois elementos produz a possibilidade de compreensão da personalidade dos personagens citados. Após apenas algumas páginas, percebe-se a proposta da publicação. Segundo Carrión: “a nova arte apela para a faculdade que toda pessoa possui de entender e criar signos e sistemas de signos” (2011: 68).

Os trabalhos de Carrión são uma reflexão sobre como as estruturas da linguagem funcionam, como produzem sentido e efeitos. Por isso, o artista também tinha um interesse especial no arquivo como obra de arte. Além das atividades no In-Out Center, Carrión criou a primeira loja dedicada exclusivamente às publicações de artista, que funcionava também como galeria e arquivo. A Other Books and So, também localizada em Amsterdã, funcionou de 1975 a 1979 e trazia em seu convite de abertura uma lista bem humorada das obras que contemplaria: “não livros, anti livros, pseudo livros, meio que livros, livros concretos, livros visuais, livros conceituais, livros estruturais, livros-projeto, livros-manifesto, livros de instruções”. A loja-galeria era considerada também um trabalho de arte em si.

Na segunda metade da década de 1970, Carrión esteve muito ativo na troca com artistas do mundo todo por meio da Arte Postal, uma rede que permitiu que entre 1977 e 1978 ele publicasse a revista *Ephemera*, em que divulgava os trabalhos recebidos por meio dessa atividade. Inspirar também os artistas a serem portadores dessas obras, formando uma rede de distribuição autônoma, era uma parte importante desses esforços, descritos por Carrión no texto “Mail Art and the Big Monster” [A Arte Postal e o Grande Monstro]. Ao transportarem os trabalhos uns dos outros em suas viagens, os artistas estariam se engajando em uma forma guerrilheira de circulação e autonomia em relação à monstruosa burocracia dos correios. Em um texto intitulado *Autonomia crítica do artista*, Carrión diz:

Os artistas passam a publicar livros e resenhas, denunciar, dirigir galerias e centros de arte, organizar manifestações culturais que articulam especialistas e meios. Em outras palavras, eles deixaram o domínio do sagrado na arte para penetrar no domínio mais vasto e menos circunscrito da cultura. A arte pela arte torna-se vazia, arte quer se integrar a uma estratégia cultural. Essa estratégia se assentará, necessariamente, em princípios críticos” (apud Freire 1999: 128)

Além dos seus trabalhos em livro ou em papel, Carrión experimentou quase todas as mídias disponíveis em sua época, fazendo de sua inquietação em relação aos diferentes sistemas de linguagem e sua relação com a cultura um impulsionador de performances. Os experimentos com a arte impressa se expandem para além da página em outras modalidades conceituais de arte. Seu interesse recai sobre os sistemas culturais e a forma como os trabalhos em livro aliados a outras práticas são capazes de produzir circuitos de comunicação e sentido não só entre artistas, mas também entre as obras em si.

3.

Em 2017, fui convidada para fazer uma performance sobre a poética das publicações de artista na Mostra Hífen de Pesquisa-Cena – 3ª Edição: Modos-de-Produção, no Rio de Janeiro, com curadoria de Adriana Schneider e Diogo Liberano. Não havia nenhuma

restrição em termos de formato, apenas a proposta de traduzir uma pesquisa acadêmica para uma linguagem que um público mais amplo pudesse também acessar. Pretendo apresentar em seguida um breve relato da criação dessa performance, intitulada *Quem não ama um catatau?*, incluindo os fragmentos lidos em voz alta.

Assim como propunha Carrión, eu queria fazer um livro cuja estrutura pudesse ser compreendida como um sistema a partir de alguma de suas partes. Pretendia também fazer um trabalho com alguma matéria encontrada, como fez Carrión com o livro em que utilizou as amostras de papel de parede. A performance seria uma apresentação da publicação fabricada por mim e ao mesmo tempo um comentário sobre o seu processo de criação. A ideia era que de algum modo o processo fizesse referência às práticas de apropriação de Carrión e seu pressuposto de que uma publicação de artista pode ser uma sequência de espaço com signos, linguísticos ou não. Eu também buscava remeter o público à relação entre a cultura escriturística, segundo Michel de Certeau (1994), e os regimes de oralidade, uma tensão que faz parte de qualquer tentativa de veicular sentidos por meio do papel impresso e de uma performance.

O processo de criação se iniciou quando encontrei um pedaço grande de tapume pintado de vermelho numa caçamba de obras no campus da Praia Vermelha, onde é localizada a Escola de Comunicação da UFRJ. Deixando o acaso incidir sobre a performance, resolvi partir daquele pedaço de matéria para construir um texto que falasse sobre publicações de artista. O texto inicial da performance foi composto com uma série de reflexões coletadas ao longo da fabricação do livro e a partir de algumas leituras. Ao longo da apresentação, fui abrindo aos poucos as páginas da publicação que construí previamente em formato sanfona. A publicação trazia pequenos desenhos cujas formas surgiram quando tracei com lápis o contorno de fragmentos do pedaço de tapume, que quebrei com as mãos. Intercalei a abertura do livro com a leitura do texto e algumas ações que realizei com outros materiais que dispus diante do público, tais como cumbucas de louça, tinta vermelha e um livro volumoso de história da arte.

Ao terminar de ler o texto, pedi que integrantes do público escolhessem algumas frases que tivessem chamado a atenção e escrevi essas frases em páginas brancas que vinham intercaladas no livro entre as páginas com os desenhos. O livro tornou-se então uma obra coletiva, em que resquícios do texto lido em voz alta ganharam corpo no papel. Encadeadas de um modo inesperado, as frases compunham um poema imprevisto. A performance pôs em movimento um jogo entre a voz, a escrita, os gestos e as diversas matérias (textuais ou não) que compunham a apresentação. Segue o texto lido em voz alta:

- Um livro com poucas páginas
- Um livro sem texto
- Um livro só de imagens
- Um livro em que a imagem não é ilustração

Um livro em que a imagem não é supérflua
Um livro em que a escrita é imagem
Um livro em que a imagem é escrita
Um livro para ser lido de cima para baixo, de baixo pra cima
Um livro dentro de outro livro
Um livro feito em um dia, uma tarde, uma noite, um minuto
Um livro que se desfaz enquanto é lido
Um livro que é levado pelo vento
É um livro?

*

O escritor diz: “eu escrevo livros”
Para Ulises Carrión (2011), o escritor escreve textos
Os textos são publicados em livros
O escritor não se interessa (necessariamente) pelo livro
Os livros são receptáculos de textos finalizados muito antes de virarem livros
Na nova arte de fazer livros, diz Carrión, o texto é só o início
Na nova arte o escritor não escreve textos
O escritor faz livros
Sequências de espaço-tempo feitas de signos, linguísticos ou não

*

Quando chegou no Rio de Janeiro, em 1556, Jean de Léry fez um esforço constante de decifração dos Tupinambás. “O ‘progresso’ é de tipo escriturístico.” A oralidade deve ceder às práticas legítimas – escolar, científica, política etc. “Oral é aquilo que não contribui para o progresso, aquilo que se distingue do mundo mágico das vozes. ‘Aqui, trabalhar é escrever’ ou ‘Aqui só se comprehende aquilo que se escreve’”. (Certeau 1994: 224-25)

*

Quem não ama um catatau?

*

É impossível escrever um texto para o livro feito por um escritor que faz livros
Pode ser que o livro nem tenha texto
Flusser, o homem-rio diz que as imagens se abrem como flores sem epi-centro
É preciso encontrar o livro enquanto o procuramos
Só então descobriremos como ele será

*

Um livro que não cumpre sua função de receptáculo de textos seria um modo de retirar do livro o que ele tem de escriturístico? O que ele tem de utilitário? Não encadear as páginas. Desfazer o livro por meio de outro modo de fazer livros. É o que Carrión chama de trabalho em livro (*bookwork*).

*

O escritor que faz um trabalho em livro precisa descobrir muita coisa sobre o livro que ele ainda não sabe como vai ser

*

O escritor que faz livros precisa começar de algum lugar físico
Começar pelo corpo
Começar pelo som

*

Trabalhar com
as lascas
os cacos
os refugos
as sobras

Trabalhar com os resquícios
com as coisas que catastrofizam a comunicação
que não sucumbem ao esforço da coerência narrativa. (Carson 2013)

Trabalhar a partir do que existe
Subtrair mais do que adicionar
A suficiência como política

*

Ao ganharem facões, os povos indígenas produziam mais em menos tempo e então paravam de trabalhar. Bastava ter o suficiente. O suficiente bastava.

*

Para fabricar este livro, recolhi pedaços de tapume de uma caçamba de entulho no campus da Praia Vermelha, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Um gambá sem pelo no corpo passou por baixo da caçamba e me deu um susto. Os homens que trabalhavam na obra fizeram que sim com a cabeça quando perguntei se podia pegar os tapumes. Pareceram espantados.

*

Para fazer este livro foi preciso
abrir um espaço
dobrar os lençóis
pôr o colchão e a estrutura da cama na vertical
matar algumas traças
varrer o chão
passar um pano úmido
dobrar as roupas em cima da cômoda
guardá-las temporariamente em cima do sofá na sala
ver a janela de outro ângulo
tirar um quadro da parede
ver no prego que segurava o quadro pequenos tufos de poeira
caírem lentamente até o chão
reparar a moldura mais escura de poeira em torno do lugar onde estava o quadro
começar a desenhar com um lápis em torno da moldura
ouvir o barulho do grafite roçando a parede áspera
gravar e amplificar o grafite roçando a parede áspera
perceber ecocardiogramas no desenho do grafite na parede
lembrar que os hospitais se parecem com os aeroportos
ver que as planícies, os picos e os vales desenhados na parede se parecem com as bordas rasgadas dos tapumes recolhidos da caçamba na universidade
pôr os pedaços de tapume em cima do papel
traçar o seu contorno com um lápis
desenhar pelas bordas
pensar que a escala é outra, menor
quebrar os pedaços de tapume em pedacinhos cada vez mais miúdos
desenhar pelas bordas
pintar de vermelho cada desenho
reparar que os desenhos e os pedaços de tapume têm a mesma cor que a capa de um livro
chamado *História da Arte*, comprado de um camelô no Largo da Carioca por 2 reais

*

Uns dias atrás, um antropólogo contou durante uma palestra que voltou para o lugar onde fez pesquisa de campo após dezenove anos e levou de presente dois livros. Alguns indígenas Pirahã examinaram as páginas minuciosamente. No dia seguinte os livros sumiram. O antropólogo disse que podiam estar no fundo do rio, no meio do mato, ao lado de uma rede ou debaixo de uma pedra.

*

“Claro que já não creio no que penso. Duvido se existo. Quem sou eu se este tamanduá existe?”, disse Descartes quando os trópicos atravessaram seu corpo no outro Catatau, de Paulo Leminski (2010).

*

Algumas vezes, só algumas vezes, Jean de Léry se deixou levar pelo que não entendia, encantado pela voz do outro, se esqueceu de si.

*

Encadear o sentido pode deter todo o impulso de uma ideia muito interessante. Joana D’Arc recusava a exigência de encadeamento narrativo dos juízes inquisidores dizendo: “Pergunte-me de novo no sábado”. Joana queria comunicar o estremecimento dos nervos sem traduzi-lo num clichê (Carson 2013).

*

Não reproduzir a violência. Aprender incessantemente modos de interromper a frase. Abrir brechas e lacunas para escapar da solidez, da coisa monumental e maciça. Uma vírgula muda tudo. Quando a linguagem articulada desaba, algo acontece.

*

Se você não o desconhece, o livro não é seu







Créditos das fotografias: Anna Clara Carvalho

Considerações finais

A performance conjugou uma série de elementos que podemos atrelar ao pensamento de Ulises Carrión e Kenneth Goldsmith, na medida em que apresenta um texto performativo, isto é, aquele que comenta a sua própria construção, além de finalizar com um poema composto pelo público numa operação de apropriação. O livro não foi um receptáculo para um conteúdo, isto é, um texto escrito *a priori*. Ao contrário, decorreu de uma compilação feita por mim enquanto as questões postas pelo próprio processo foram emergindo. Atentar para a possibilidade de uma publicação ser feita de uma sequência de espaços com signos de várias naturezas também abre a possibilidade para a compreensão do livro em sua dimensão multifacetada. Isso inclui uma espécie de sinestesia e percepção dos aspectos táteis dentre outros, conduzindo o público/leitor para uma concepção de livro menos atrelada estritamente a uma cultura escriturística. Se, por um lado, a arte e a escrita conceitual põem em operação uma despersonalização, já que não se trata de manifestar a posição de um eu emotivo ou lírico, por outro lado, ancora o artista/escritor no presente, com uma atenção especial à particularidade do contexto em que se desdobram os processos de criação, contexto este que apresenta uma série de implicações entrelaçadas.

No artigo *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* [“Saberres Situados. A questão da ciência no feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”], Donna Haraway (1988) faz uma crítica ao pressuposto científico da objetividade calcado em uma suposta universalidade imparcial. A antropóloga propõe uma noção de objetividade, em uma perspectiva feminista, necessariamente ancorada em uma “radical multiplicidade de saberes locais” (Haraway 1988: 579). O conhecimento racional, em vez de resultar de uma posição universalizante, se torna para Haraway um reflexo dos aspectos concretos da experiência: “precisamos de uma rede de conexões, incluindo a habilidade de parcialmente traduzir conhecimentos entre comunidades singulares e com poderes muito diferenciados” (*idem*: 580). Os conhecimentos situados seriam modos de tecer redes de ideias que não intencionam um saber totalizante: “uma confusão de voz e silêncio, em vez das ideias claras e distintas se torna a metáfora para o ancoramento da racionalidade” (*idem*: 590). Podemos talvez considerar a construção de uma publicação de artista, a partir do que propõem Ulises Carrión e Donna Haraway, como uma espécie de experimentação que envolve saberes situados. Uma vez ampliada a perspectiva que se tem do livro, abre-se a possibilidade de uma criação poética a partir de uma rede de significações que implica o encontro entre diversos saberes e contextos. Permitir que o livro se desdobre a partir de pequenas instruções que envolvem a atenção ao instante presente e ao que acontece ao redor configura uma produção de saber que não opera por meio de conceitos universalizantes. Outras modalidades epistemológicas de criação resultam, portanto, desses procedimentos situados, podendo gerar, a cada vez que as instruções são postas em jogo, novas configurações de imagens e palavras.

NOTA

* Luiza Leite é escritora, editora e pesquisadora. Fez mestrado em antropologia (Museu Nacional/UFRJ) e doutorado em literatura comparada (UERJ). Criou a editora independente Fada inflada para experimentar a relação imagem e texto. Realizou pesquisa de pós-doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ), sobre escritas performativas na poesia e em publicações de artista. Organizou a revista *The Floating Bear*, com poemas da newsletter homônima, editada por Diane di Prima e LeRoi Jones na década de 1960, e publicou *Rasuras n'água* (Azougue), *Cavalo imóvel* (Zazie), *Tudo que se aproxima faz um som* (Garupa / Kza1), *Cineminha xangai* (Fictícia), *A superfície dos dias* (Círculo de Poemas / Fósforo) e *Adília vai à praia* (Fada inflada).

Bibliografia

- Bourriaud, Nicolas (2009), *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, São Paulo, Martins Fontes.
- Carrión, Ulises (2011), *A nova arte de fazer livros*, Belo Horizonte, Editora C/Arte.
- (1973), *Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are*. Edição de autor.
- Carson, Anne (2013), “Variations on the Right to Remain Silent”. In *Nay Rather*, Londres, Sylph Editions.
- Certeau, Michel de (1994), *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Freire, Cristina (1999), *Poéticas do Processo. Arte conceitual no museu*, São Paulo, Iluminuras/MAC-USP.
- Gache, Belén (2017), *Instruções de Uso. Partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas (a forma “partitura” e as novas formas literárias)*, Florianópolis, Par(ent)esis.
- Goldsmith, Kenneth (2003), *Day*, Castle Hill/Great Barrington, The Figures.
- (2000), *Fidget*, Toronto, Coach House Books.
- (2007), *Traffic*, Los Angeles, Make Now.
- (2016), “Por que escrita conceitual. Por que agora?”, *Hay en Português?*, n. 6, Florianópolis, Par(ent)esis.
- (2018), *Trânsito*, Versão de Marilia Garcia e Leonardo Gandolfi, São Paulo, Luna Parque.

Haraway, Donna (1988), “Situated Knowledges. The science question in feminism and the privilege of partial perspective”, *Feminist Studies*, vol. 14, n. 3: 575-599.

Leminski, Paulo (2010), *Catatau*, São Paulo, Iluminuras.

Morais, Fabio (2018), *Sabão*. Florianópolis, Editora Par(ent)esis.

Perloff, Marjorie (2010), *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new century*, Chicago, University of Chicago Press.