

Fabio Morais¹

E_CRITOR_S

E_CRITOR_S

E_CRITOR_S

Resumo

E_CRITOR_S é um ensaio que trata das diferentes formas que a escrita adota ao se adequar às materialidades e espaços da arte. Através da análise de variadas obras de arte contemporânea que têm o texto verbal como eixo, e também da tradução de um texto-obra, este ensaio mime-tiza uma deriva por um espaço expositivo e foca nas especificidades de uma escrita que pode ser pensada como “mover matérias linguísticas no espaço tridimensional”, além de registrar articulações de pensamentos ou narrativas no tecido verbal.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Texto-cbra. Escrita de artista. Escrita. Curadoria.

Resumen

E_CRITOR_S es un ensayo que aborda las diferentes formas que adopta la escritura a la hora de adaptarse a las materialidades y espacios del arte. A través del análisis de diversas obras de arte contemporáneo que tienen el texto verbal como eje, y también la traducción de un texto-obra, este ensayo imita una deriva por un espacio expositivo y se centra en las especificidades de una escritura que se puede considerar como “materiales lingüísticos en movimiento en un espacio tridimensional”, además de registrar articulaciones de pensamientos o narrativas en el tejido verbal.

Palabras clave Arte contemporáneo. Texto-obra. Escritura del artista. Escritura. Curaduría.

Abstract

E_CRITOR_S is an essay on the different forms that writing adopts when adapting to the materialities and spaces of art. Analyzing various works of contemporary art that have the verbal text as the axis and also translating a text-work, this essay is like a walk through an exhibition space, focusing on the specifics of a writing that can be considered as “moving linguistic matters in three-dimensional space”, in addition to register articulations of thoughts or narratives in the verbal texture.

Keywords: Contemporary art. Text-work. Artist’s writing. Writing. Curatorship.

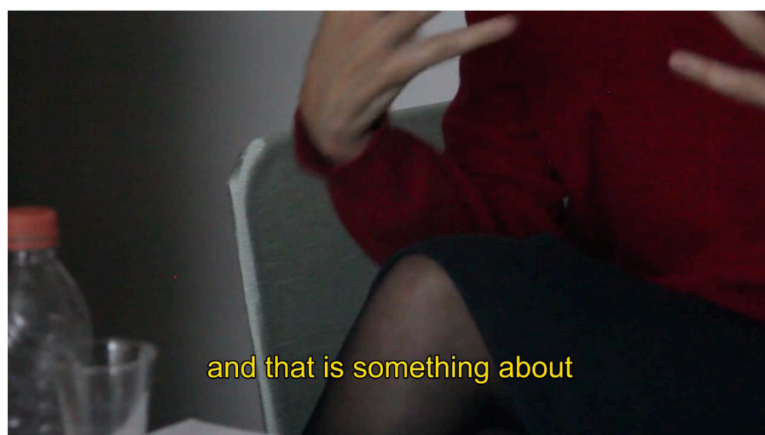
¹ Fabio Morais (São Paulo, 1975) é artista plástico. Atua entre os espaços expositivo e editorial fundindo visualidade e escrita ao experimentar a plasticidade e a espacialidade da linguagem na ficção, na história, nas estórias, na narrativa. Doutor em artes visuais pela UDESC, ministrou disciplinas e cursos sobre escrita nas artes visuais e publicações de artista em diversas instituições. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5548620400471646>. Orcid:<https://orcid.org/0000-0002-3016-0633>. e-mail: fabiomorais1975@yahoo.com.br.

A noção comum que se tem de “escrita” é a do discurso articulado em forma narrativa (prosa), lírica (poesia) ou dissertativa (teoria), sob práxis editoriais que marcam, arbitram e circulam socialmente diferentes registros vocais-autorais do “eu escrevo”. Tal noção é regrada por modelos bastante apertados para práticas artísticas que, fora dos espaços chancelados pela aura livresca e editorial, movem matérias linguísticas em estado sólido (signo imagético; impressão gráfica; inscrição tridimensional), líquido (fluidos verbais do corpo; interlocuções dialógicas; fluxos digitais de informação; algoritmos; ações ritmadas por palavras; enunciados prescritivos de performatividade) ou gasoso (som; cognição; eco; memória). Essas movências de matéria linguística tratam a linguagem como mais uma materialidade do mundo a ser processada, expressiva e esteticamente, na própria materialidade do mundo, e não apenas como um artefato verbal que significa, simboliza, narra, recria ou ficcionaliza esse mundo ao escrever a respeito dele, de forma distanciada. Na arte, o “eu, voz autoral de reflexão e pensamento, escrevo palavras destinadas à circulação editorial das vozes” é concomitante e simultâneo ao “eu, um corpo de circulação linguística, ajo (com, por, através de, sobre) palavras no espaço tridimensional da interação dos corpos.”

Cognição, discurso, escuta, *escrita*, escrita, etc., fala, inscrição, leitura, linguagem, palavra, som, texto, verbo: desse ecossistema em ordem alfabética, vazado no “etc.” que há no meio, pinço o termo *escrita*.

Neste ensaio, *escrita*, em itálico, refere-se à *escrita* praticada no campo da arte, considerada tanto mover matérias linguísticas por espaços e materialidades quanto empunhar lápis ou digitar teclas para registrar articulações de pensamento em uma tecitura verbal, como esta. Uma *escrita* desequilibrada para o lado porque se sujeita à gravidade, aos pesos e aos contrapesos da tridimensionalidade. *Escrita* torta porque destoa dos eixos verticalizados do normativo livresco-editorial. *Escrita* que, mesmo articulada em texto de cunho editorial, tem seu porquê, sua gênese, suas ferramentas de construção e sua razão de ser determinadas por questões que são da práxis e dos códigos da arte. *Escrita* inclinada porque movimenta-se a fim de se desenraizar da pauta, como a que sustenta estes caracteres, e lançar-se no abismo fora daqui—>

O acordo de significação do termo *escrita*, que proponho, serve apenas para facilitar as especulações deste ensaio. Depois, voltemos a considerar *escrita* apenas como a palavra “escrita” realçada em itálico, por algum motivo. *Escrita* é um corpo signico que está performando significado apenas no espaço de leitura e entendimento deste texto: um artifício conceitual para que nós, minha *escrita* e tua leitura, caminhemos por este ensaio-curadoria que move matérias linguísticas:



<http://mairadietrich.com/index.php/works/2019quoting/>
Quoting, 2019, Maíra Dietrich

Ao explodir a *escrita* em detritos gráficos, audiovisuais, objetuais e instalativos incrustados no espaço expositivo (como caracteres-hieróglifos), Quoting pratica um *escrever* que é inscrição de significados e significantes no tecido que trama a tridimensionalidade do espaço, a bidimensionalidade dos grafismos em papel e a dimensão audiovisual. Essa trama oferece-se a uma leitura que não tem nem a temporalidade e nem a frontalidade do texto livresco, mas sim a mobilidade do corpo que caminha a leitura e a afina, ou modula, sob variados estímulos. Alheio à artesanaria sintático-dramatúrgica de um texto tradicional, Quoting expõe a palavra e o texto às relações tridimensionais de tempo-espaço que esgarçam a pureza linguística da literatura, exatamente o campo que gerou a obra.

Em seus vídeos, Quoting dubla corpos de escritoras e escritores que, em entrevistas, espasmam nas mãos gestos que esticam suas falas. Preferir subprodutos de linguagem de corpos especializados em escrita parece insinuar que obras literárias são demasiado artificiais (editoriais) para um interesse de leitura (e *escrita*) que se espraia para além dos livros escritos por esses corpos autores. Usando várias linguagens emitidas pelo corpo (os gestos dos escritores, os grafismos dos desenhos, os objetos esculpidos), Quoting não lida com modelos já chancelados de recombinação de códigos, sejam visuais sejam linguísticos, que constitua sentido, mas com a produção de artefatos espaço-audioverbovisuais estranhos que demandam, do leitor-observador, a aventura de produzir códigos pessoais para uma leitura (ou auto-afetação) também pessoal. A crença de que a interface dos códigos comuns sempre garante relação e interlocução pretensamente universal é posta em xeque em Quoting, que não parece se importar com o modo como a humanidade, a cultura, a época etc. leem a obra, mas como cada pessoa, em sua singularidade, lê a seu modo ao criar um modelo de leitura válido apenas para o aqui-agora do corpo dentro da instalação/exposição. A obra parece afirmar que códigos pré-estabelecidos frustrariam a aventura lúdica de (re)criar sentidos por conta e risco, e não por decodificação. Frente à linguagem, trata-se de fenomenologia, não de glossário. Arriscar sentidos pode ser um bom exercício de liberdade em um momento de hiper-regulação da vida no qual o bombardeio

24/7 de linguagem visa a informação (decalcada em códigos hiper-saturados) e não a afetação, ou afecção, que a linguagem ainda pode estrear no corpo, ritualizando-o mais que o informando.

Ao arriscar-se, Quoting parece usar as sucatas do circuito literário (o *marketing* de entrevistas online) para criar artefatos de significação sem qualquer possibilidade literária, mas com toda possibilidade de *escrita*. Trata-se de usar o avesso de um cenário (o da literatura) para expô-lo ainda mais do avesso (no espaço expositivo).

<https://www.adrianaaranha.com/Pedras-Cantadas-da-serie-Acontecimento-2016-Audio-1-30-em-loop>

Pedras Cantadas, 2016, Adriana Aranha

Em Pedras Cantadas, o uso literal de uma cartela de bingo (o resquício gráfico de algo que foi cantado; o lírico-estéril de um jogo social; o descartável de algo que esgotou sua função) torna-se partitura-roteiro para uma leitura que pontua sentidos sem articulá-los em narrativa. Se, para o senso comum, escrever significa articular pensamentos em palavras alinhadas em discurso (um romance, uma peça de teatro, um roteiro de cinema, um ensaio), *escrever*, em Pedras Cantadas, é um verbo que se subdivide em uma série de outros: *detectar* e *usar* a anotação de um fato (uma marcação banal de dados, a cartela de bingo) para *reescrevê-la*, ou *reinscrevê-la*, em um outro contexto e materialidade, ao lê-la em voz alta. O ato transmuta anotação descartável em voz, amplifica a notação gráfica (sólida) no espaço sonoro (gasoso) e dá à escuta, distante do espaço contextual da anotação, liberdade fabuladora. Sem saber do título da obra, ou de sua descrição, o que se imagina ao ouvir “43 saiu”?

Sem deixar claro se o texto foi pré-escrito ou improvisado na voz, Pedras Cantadas tem pouca variedade de palavras, magra construção sintática, estrutura simétrica, ritmo repetitivo e falta de complementos sintáticos (quem saiu? o que saiu? por que saiu? saiu de onde?). Em um texto pontuado por informações desprovidas de qualquer desvio que desenvolva e contextualize narrativa, cabe a quem ouve, além de fixar-se na sonoridade mântica (locução e dicção padronizadas no ritmo simétrico das frases), imaginar e fabular o entorno cênico-factual de cada informação cantada. É a escuta que cria os sentidos latentes da *escrita*. A oralização é o trampolim para que a escuta seja o arremate final de sentido, e portanto de *escrita*, e não uma armadilha persuasiva que captura e guia a escuta através de sentidos organizados, dramatizados e figurados pela autoria no próprio texto. Tal arremate é também a última das movências de matéria verbal que, ao ser deslocada de um contexto (a anotação no bingo) para outro (a oralização; os códigos da arte), tem, nesse deslocamento, o ato de *reescrita* textual e contextual que se completa na escuta.

Para as movências de matérias verbais, é recorrente o uso que artistas fazem de dados ordinários e descartáveis que, na circulação geral e cotidiana da linguagem, a todo momento transpassam o corpo.



<https://vimeo.com/146152548>

Diário, 2015, Marilá Dardot.

Manchetes que interceptam o corpo que as lê instam esse corpo a *escrevê-las* com água no muro. Se o senso comum da escrita visa o livro como materialidade do marco vocal-autoral “eu escrevo”, a *escrita*, em *Diário*, acontece sob o marco performático-corporal “eu ajo-atuo palavras”, mantendo a *escrita* no espaço cotidiano (muro) e estabelecendo o registro audiovisual da ação como a materialidade que fará essa *escrita* circular e ser lida-assistida.

Especulando sobre espaços de *escrita*: seria possível ler a locução das cartelas de Pedras Cantadas ou as manchetes de *Diário* transcritas em uma *escrita* conceitual impressa em papel pólen e encadernada em formato códex, fato que reivindicaria não apenas forma, mas chancela livresca. Porém, a experimentação tridimensional da *escrita* (muro; voz) é mais complexa que uma possível inflexão para lógicas e materialidades literárias que achatariam em platitude algo que é relevo acidentado e encruzilhada de linguagens.

Assistir a um corpo que *escreve*, e ler na velocidade da *escrita*, em *Diário*, espelha e engata o ato de ler (presente) no ato de *escrever* (passado), fundindo temporalidades. O tempo de leitura dilata-se porque ler não é decodificar imediatamente uma palavra dada, mas vê-la surgir letra a letra no tempo da *escrita*, que vai revelando, também sem pressa, significado e sentido. Transcritas e publicadas em livro, as manchetes de *Diário* não ocupariam mais que duas páginas e as palavras seriam trilhos por onde a leitura correria rápida. Encarnadas na ação registrada em sintaxe audiovisual, em *Diário* as palavras eclodem junto com a leitura, em uma relação de cumplicidade temporal que atrasa o ritmo do corpo que lê para que ele se adapte ao ritmo do corpo que *escreve*.



Arte Panfletária, 2019, Elilson.

Atravessei a rua ao ser chamado por um panfleteiro que carregava uma placa enorme da loja. Antes de colocar o seu, certificou-se: “Mas esse trabalho aí que você faz é pra denunciar a poluição e discutir a reciclagem? Não vai tirar nosso trampo, maluco”. O acalmei, detalhando argumentos do meu trabalho, e ele me apontou para os demais: “Olha só como ele convence. Dava pra ser um bom puxador!”. Puxador? “Ué, passou o dia conversando com puxador e não sabe o que é? Puxador é o nome do nosso serviço. Nosso trabalho é entregar o panfleto e puxar o cliente pra comprar na loja”.

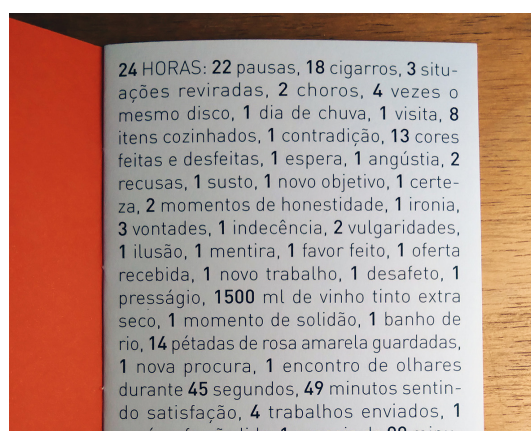
“Mobilidade (inter)urbana-performativa”, 2019, edição do autor, página 168.

Em Arte Panfletária, ler a *escrita* do corpo em um livro e ver/ler o corpo nas fotografias que registram o ato gerador dessa *escrita* também é uma cumplicidade entre tempos e registros. Em embate direto com o banal cotidiano, em Arte Panfletária o corpo apresenta-se como reagente sobre a substância viva da rua. Pedir a panfleteiros que espetem um panfleto na roupa é o reagente² sobre uma amostra do tecido urbano que produz, entre outras substâncias, interações, falas, conversas e memórias diluídas nas linguagens performativa, verbal e plástica. A camada verbal, ao mesmo tempo que sustenta o diálogo das conversas, grava na memória (esse relógio de ficções) fragmentos de textos-acontecimentos que, por fim, alinham-se em relato em primeira pessoa. Esse relato posterior surge de uma ação geradora de matéria-prima verbal (interações sociais na rua; conversas improvisadas; memória) e não de uma vontade grau zero de *escrita*: não há página em branco inicial, seu equivalente está sendo preenchido na ação da rua. *Escreve-se* porque o *escrito* foi antes vivido e o vivido sabia que seria *escrito*. Círculo fechado de intensões e desejos, em Moebius.

Como entidade (talvez, a maior) do discurso, a primeira pessoa pode ser tanto explícita (textos com verbos flexionados e ponto de vista perspectivado na primeira pessoa) quanto implícita (mesmo um texto teórico pretensamente impessoal, como este, articula ideias a partir de um “eu” pouco neutro). Na *escrita*, o corpo (eu) movendo matéria linguística é primeira pessoa. Mesmo não flexionado no pronome “eu”, o texto oralizado a partir das cartelas de bingo, em Pedras Cantadas, é uma leitura

² Flávio de Carvalho. Esse é o termo com o qual ele denomina a Experiência no 2.

em primeira pessoa, já que afirma as escolhas e procedimentos dessa primeira pessoa frente àqueles dados, usando, inclusive, sua voz: uma primeira pessoa que canta o acaso e a sorte, que aposta no jogo de forma melancólica ao ler uma cartela que provavelmente não foi premiada. Lê-se o fracasso. Em relação às manchetes de Diário, elas são pintadas no muro pela primeira pessoa da ação, que as escolheu: uma primeira pessoa que submerge de dentro do fluxo impessoal de informação *online* e, de forma solitária, põe em destaque uma notícia que será esquecida em horas, através de um ato que será apagado em segundos. Lê-se e se escreve no fluxo do apagamento da História. Já o corpo que imanta panfletos na rua, em Arte Panfletária, põe o entorno em uma perspectiva centrípeta cujos vetores apontam para essa primeira pessoa que, como um ímã movendo-se no tecido urbano, atrai a franja varejista que fixa em seu corpo panfletos que, como iscas, servem para capturar o desejo de consumo constituinte da primeira pessoa de uma realidade hiper-capitalista.



24 HORAS, 2012-13, MAÍRA FLAMÍNIO, EDIÇÃO DA AUTORA.

Na arte, o sujeito da *escrita*, como marco autoral, não parece responder apenas ao “quem escreve?”, mas também ao “o que escreve?”, “qual procedimento escreve?”, cabendo ao “quem” agenciar “o quês” e “quais”, ou seja, mecanismos (apropriativos, sampleadores, performativos, algorítmicos etc.) geradores de escrita.

Texto contábil sem qualquer técnica dramático-narrativa em primeira pessoa, 24 HORAS é, paradoxalmente, uma texto encharcado de intimidade pessoal. A contabilidade da vida diária sistematiza e simplifica algo que é pura complexidade, aplainando, em uma espécie de *check list*, devires, temporalidades e espacialidades. No plano da materialidade *escrita*, a listagem contábil ergue uma estrutura que abdica da construção sujeito-verbo-predicado que garantiria uma sintaxe de orações condutoras de sentido. Sem sintaxe, o acúmulo sucessivo de informação dispensa floreios e arremates estéticos. 24 HORAS é da ordem de uma *escrita minimal*, desidratada, mais semântica que sintático-discursiva, na qual a palavra dispensa orações e às vezes está sozinha, é frase em si, fincada em seu significado imediato e fora de qualquer fluxo discursivo onde seria um dos elementos sintáticos que comporiam sentido. Um possível fluxo narrativo e qualquer função estetizante e de (re)significação cabem à leitura, que descompacta e dissecas os números contábeis ao imaginar os sujeitos, os

verbos e os predicados latentes que possam fabular a cena de, por exemplo, “2 vulgaridades”.

Ler 24 HORAS lembra a permanente captação de dados pessoais que, sob o atual complexo de vigilância econômico-militar global, são gerados e lidos pelos mega-computadores do Vale do Silício que calculam as estatísticas gerenciadoras da economia do comportamento. Quem lê 24 HORAS pode sentir-se como uma espécie de *software* de leitura que decodifica e cruza dados para, de maneira *voyeur* (ou vigilante, conforme o paradigma século 21), acessar e mapear o comportamento de alguém, mais por estatísticas, projeções e probabilidades do que por narrativa. Observar e anotar a experiência de si não gera mais romances ou poesia (século 19), mas dados (século 21). Porém, em meio à falsa frieza da obra, a última página do livro revela uma virada lírica que muda o objetivo contábil: “24 HORAS: nem uma ligação recebida, nem uma mensagem, nem um e-mail novo, nem uma carta recebida, nem uma visita inesperada, nenhuma visita marcada (...)”. A torção para a contabilidade zerada troca a anotação do que aconteceu pela anotação das expectativas frustradas, desvelando aí a subjetividade autoral por trás do procedimento mecânico gerador da *escrita*. Mesmo ensaiando certa lírica velada, 24 HORAS é uma obra estranha às belas-letas, ainda que, pelo formato livro, território literário por excelência, ela reivindique o mesmo engajamento de leitura de qualquer modelo de narrativa em primeira pessoa. Através desse objeto analógico, o livro, o leitor de 24 HORAS torna-se um *software* de leitura e cruzamento de dados, típico do século 21.

Há um corpo que sintetiza o próprio dia sob linguagem contábil de dados, em 24 HORAS, e há um corpo que relata uma experiência em primeira pessoa, na outra camada verbal de Arte Panfletária, a dos relatos publicados em livro. Ambos performam algo (o cotidiano da vida; a ação na rua) que, no final, gera texto. Tanto em 24 HORAS como em Arte Panfletária, o natural desajuste entre a experiência vivida e o texto por ela gerado configura-se como o espaço ambíguo que tanto fronteiriza quanto põe em contaminação as camadas performativas e verbais das obras. Ciente da impossibilidade de abarcar a totalidade da experiência, a *escrita* instaura outra experiência, a que move o vivido para o *escrito* e depois para o lido, transcribando o vivido para a fria lista contábil, em 24 HORAS, e para a forma de relato que costura fragmentos de memória, em Arte Panfletária.

) worked every day and I was thinking of buying this page myself if kenneth goldsmith was not going to buy :
 asked from knees down on the grass there are breads and fruits to eat a red pepper giant sword leaning behin

 ipira is fingered by delicate fingers the sun caresses our skins happy someone steps on a tomato that turns
 FROM \$1125 AMSTERDAM FROM \$1135 BARCELONA FROM \$1138 GENEVA FROM \$1151 ROME FROM \$1188 rosalind e. krauss
 open to the attack of the yellow as is the page of newspaper in the course of a week under one's very eyes
 nit/ who likes me this is it/ who likes this it's me/ lollipop that hit hit/ lollipop that already hit/ th
 : says someone said to me I'M GOING AWAY TO THE SEA TO MAKE LIFE WITH LITTLE FISHES BECAUSE IN THIS WORLD TH
 duty to publish on twitter "I love haiti so I think about haiti and I pray for haiti HAITI IS HERE" donald
 stings - engravings - diplomas - bubble gum cards - comic ballons with bang! - comic balloons with pow! - w
 : in purchase and sale agreement - calligraphy by donald trump - the making of americans by gertrude stein
 ter songs - signals of wireless helmet communication systems for motor motorbike and skiing - et al. (since
 is raging? CONGRATULATIONS! YOU LEFT THE SYSTEM!!!) pick a poetic action a chocolate secret lid box 32
 nest sweets from the heart of europe has lightning 1 instead of a creative drawing and church and palace
 und solidarische like a up-and-down game - - - - - personality - - - - - a diagonal left-right-right
 : holiday sings god bless the child florine stetheimer paints a violent shrub lines 17-19 estamira's striko
 jorge guinle son in july 1981 line 25 gertrude stein decides to buy my work line 27 a german cooking word l
 one reads on line 25 line 36 lygia pape walks with jean-michel basquiat line 37 aracy de almeida's voice li
 carbotype argentine industry no more ashamed line 65 ASCII snappy in an anti-capital protest line 67 maria
 it opens line 78 a butterfly appears arrested line 83 macgyver's miracle line 85 a soap bubble with your ty
 with this page and is hit by a solo arrow of sax cupid kenny g line 95 tim maia sings if the tire stuck tur
 re 106-107 kenneth goldsmith lends \$3000 from gertrude stein to buy this page in a picnic line 108
 line 123 aracy sings with olga line 126 kenny g plays tim maia line 127 a third up-and-down game line 128 a
 : any typing since it was written so badly that it was obligatory to type type by type slowly of a slow cou
 r the beautiful and round letter of the beloved "designer" boss so as to speak in the language "draw in and
 regular oiling is essential to keep a running smoothly and flaming language) and that (three) this past ins
 : Kkk kiss in impatience dumb and in bad mood Oro it's midnight and an alice from wikipedia the free encyc.
 : play a bloody almanack a recollection of the times a defunct video game developer an interactionist socio.
 : can rock and an american river an another name for a small tree or shrub of new zealand a code name for an
 : old french an overdrive guitar pedal with exclusive circuits classic effects chorus flanger phaser tremolo
 : psychedelic alternative shoegaze punk samba bolero lambada and many more styles with an at a reasonable pr
 in subject You, your main subject She, her main subject (he, his) We, our main subject ((e, s)) the quest
 : ed this in portuguese with the help of a french woman who the modern graphology of 1933 taught us to ident
 : become next to oral language (speech writing) in file of similarities: ~~see like the small top of the ocean~~
 : the small tip of the iceberg visible on the surface of the sea compared to the powerful un underwater mas
 : erratic rose sélay in new york and to all paragraphs that pluge into my eyes I ask AND HOW IS GERTRUDE st

The Large Page, 2019, João Reynaldo.

<https://erratica.com.br/opus/135/index.html>

Já em um texto datilografado sobre uma folha de 100 x 68 cm, o vivo, no sentido performático de 24 HORAS e de Arte Panfletária, é o próprio ato de escrever. O objetivo da *escrita* não é construir um texto cuja medida seria estabelecida pelas demandas formais da própria obra, mas preencher um espaço físico de 100 x 68 cm. Esse é o protocolo performativo em The Large Page, um protocolo espacial, instalativo e obsessivo: a mancha de texto deve preencher plasticamente a folha retangular. Atuar em um espaço pré-definido, seguindo uma determinação do espaço físico e não do espaço literário, define também o tempo da *escrita*, que é o do preenchimento da página, e não o necessário para o texto ficar literariamente pronto.

As inclinações imagéticas da *escrita*, em The Large Page, como nos momentos em que o datiloscrito desvia-se em desenho ou mesmo rasura palavras, ou ainda no preenchimento total que impossibilita inclusive o branco da página (esse clássico modernista), reforçam a *escrita* como algo físico e plástico. As ambiguidades entre o espaço físico-imagético e o espaço literário tornam a obra, mais que página (termo apontado no título), uma espécie de gravura, desenho ou pôster, além de espaço gráfico de performance.

Evocando a cena de um escritor exercendo seu ofício em uma máquina de escrever, esse clichê é reconfigurado em The Large Page pelo fato de o tamanho da máquina e da folha instalarem um protocolo e um espaço físico e performativo tão importantes, para a natureza da obra, quanto o espaço literário. Aliás, é no espaço físico performativo que a leitura terá de se engajar também, já que o corpo leitor terá de abandonar o costume de ler no pequeno quadrilátero entre as mãos e as retinas para reconfigurar a posição e os procedimentos corporais em uma leitura que solicitará gestos mais alargados para os 100 x 68 cm do texto. Fluxo cacofônico de assuntos e narrativas em um texto fragmentado, prolixo, multitemporal e levado ao limite do *nonsense* (se é que o *nonsense* tem limite), The Large Page exige elasticidade também cognitiva

para a leitura, não só corporal.

A *escrita*, como um processo que aciona o corpo todo, lembra que a origem do escrever aconteceu em imensas paredes de cavernas e templos que convocavam o corpo de quem escrevia (cavando matéria, abaixando-se e se esticando) e de quem lia (caminhando, abaixando-se, esticando-se e girando a cabeça). Escrever era manufaturar e ler era se deslocar. A diminuição do suporte escrito rumo à relação mãos-retinas (placas de argila, livro, *smartphone*), deu portabilidade à escrita mas também contribuiu para separar o escrever e o ler do resto do corpo (para deleite do “penso, logo existo”). Essa ergonomia fechada entre as mãos e as retinas reforça a atenção no espaço abstrato e mental, desligado do entorno. Já a *escrita*, muitas vezes expande a ergonomia pelo espaço físico e nele abre a fissura para o espaço mental, onde a leitura suja-se de vida, de corpo, de companhias indesejadas e perturbações que interferem na possibilidade de uma atenção exclusiva. Assim, ler as *escritas* praticadas nos espaços da arte é, muitas vezes, não conseguir estar só e praticar uma leitura que não tem cem por cento de atenção exclusiva para si pois, ao final de uma frase lida, pode haver uma porta, como ponto final, ou o som de conversas no espaço expositivo. Para ler as *escritas*, não é preciso estar só.

Escrever é só. Depois de escrever um texto, o corpo é abandonado. Não é acolhido em noites de apresentação, como os corpos de cantores, atores, bailarinos e performers. Passados anos, quem escreve ainda ouve pessoas falarem sobre coisas que escreveu. O escrito continua performando, sendo lido, enquanto o corpo que escreveu permanece abandonado. Empregar o corpo todo na *escrita* talvez seja uma tentativa de contornar essa solidão, ludibria-la pelo cansaço corporal de *escrever* e sentir-se atuando. Talvez por isso artistas se metam a escrever nos espaços maiores que seu corpo, movendo matérias verbais também maiores, pesadas, massudas, em escalas, muitas vezes, não humanas: para sentir-se atuando e fingir acolhimento (aplausos ou vaia) do alguémninguém que assiste à atuação do corpo *escrevendo*. *Escrever* pode ser atuar. Mas é claro que isso é apenas uma especulação. Ensaios, como este, instigam desvios que salvam prazeres, ainda que envergonhem a lógica, a verdade, o fato.

Você ainda está aí, comigo? São 6h18 da manhã e retomo a tradução na qual trabalho há dois dias. Ontem, no final da tarde, consegui “fechar” uma primeira versão do texto. Após várias revisões, detectei três erros combinatórios que deixei destacados em vermelho, para hoje. Para arrumá-los, tentarei mapear a cadeia de desconfigurações que esses ajustes causarão e quais gestos precisarei esticar, nos músculos do texto e da diagramação, para arrumá-las. Desde as últimas revisões de ontem, também quero substituir um termo mal traduzido, na primeira linha. Isso aumentará o número de letras e jogará parte da sentença para a linha de baixo, alterando em cascata toda a estrutura combinatória do texto.

Não sei se primeiro resolvo os três erros em vermelho ou se substituo o trecho que penso estar mal traduzido. Na substituição, o aumento de letras irá desencadear outros erros de combinação que se juntarão aos três que já tenho marcados. Porém, ao

consertar cada um desses três, isso também irá mudar a configuração combinatória geral e provocará ainda mais erros. Qualquer decisão que eu tome nessa manhã gerará problemas que me tomarão o dia. Não sei quais serão, em que lugar do texto aparecerão e que graus de complexidade terão para o reencaixe geral das combinações.

Após anos adiando, decidi traduzir o texto que mais me intriga de Vito Acconci. Enquanto traduzo, sinto o cansaço de Acconci no meu cansaço, sua atenção atenta na minha atenção, sua irritação irritando-se na minha irritação, seu medo de não conseguir temendo o meu medo de não conseguir, minha vontade de desistir traindo sua persistência. Desde anteontem, quando comecei a traduzir, tenho a sensação (talvez alucinação) de viver o corpo de Acconci. Seu corpo é um clichê que as retinas da arte do século 20 acostumaram-se a ver nu, sexualizado ou dessexualizado, mordido, machucado, dessubjetivado, ritmado, experimentado, vendado, caminhando, seguindo, sendo atingido. Um corpo que, como um Cristo crucificado em qualquer pintura do século 16, é uma imagem-chave para a história da arte ocidental hegemônica, ainda que ninguém mais se atenha a ela pois o excesso de referências que a história faz a certas obras as taxidermiza. O amor que tenho pelo corpo historicizado e *loser* de Acconci também o suga, o banaliza e o faz desaparecer, fatiado dentro do *Diary of a Body 1969-73*, fechado e esquecido sobre a estante.

Datilografado em uma máquina de escrever, o texto de Acconci descreve a própria estrutura instalada na folha de papel, cruzando performance, *minimal art* e escrita conceitual. A autorreferência faz do texto um redemoinho, uma estrutura-ralo por onde escoar e desaparece tudo o que a linguagem atrai de supérfluo: subjetividades, figuras de linguagem, pensamentos abstratos, temas, líricas. O corpo que escreve é o instrumento que fixa o instante no espaço do texto tanto quanto a máquina de escrever e o papel, todos atraídos pelo redemoinho autorreferente onde debatem-se para não se afogar. Atrás do texto técnico e pragmático, imagino a dificuldade de Acconci em fechar a estrutura de combinações que, à medida que era datilografada, mudava a si mesma desde a primeira linha, como uma contaminação que se espalha infecciosamente pelo tecido do texto, invalidando o que acaba de ser datilografado.

Meu antigo desejo de traduzir essa obra veio da vontade de tê-la em português. Em momento algum eu quis emular a dificuldade de Acconci, mais condizente com as éticas e estéticas dos anos 1960-70, de levar o corpo ao limite de sua resistência, do que com as de 2021, bem mais cínicas, simuladas e dissimuladas. Não quero sofrer, não sei o que é o corpo no século 21, não arbitro em mim a diferença entre resistência e desistência. Há tempos o corpo parece já ter ultrapassado seus limites, tornando-se prótese de algo que talvez não reconheça-se mais humano e seja apenas a terceira prótese de uma segunda. Um *apud*, como é essa tradução que faço.

Traduzo o texto de Acconci direto no *indesign* que, além dos *copy, paste, delete, undo* etc., me dá mobilidade de digitação e diagramação, facilidades que Acconci não teve na máquina de escrever. Mas, nesses dois dias, percebi que as facilidades do *indesign*

resolveram apenas questões físico-operacionais. A dificuldade de conseguir que a linguagem se autodescreva em relação à folha de papel e seja seu próprio encaixe na estrutura dessa descrição, é a mesma. Depois de ultrapassar as questões entre máquina de escrever e *indesign*, é ao lidar com a linguagem que eu e Acconci tocamos nossos corpos parecidos, agora sem interfaces entre nossas interfaces, como um *touch screen* que toca o liso de outro *touch screen*.

Pelo fato de estar em um computador, e não em uma máquina de escrever, não sei exatamente o que minha prótese pós-humana estabelece de diferente em relação à prótese pós-revolução industrial de Acconci. Imagino que a cada letra batida à máquina, que alterava toda a estrutura, Acconci arrancava a folha, estudava-a, rascunhava algo, talvez à mão, e iniciava outra. Quantas foram? Cem? Quinhentas folhas? Não tenho ideia. No *indesign*, a cada ato que desencaixa a estrutura, eu tenho um sentimento de acidente fatal de onde saí com vida e assisto à cena sentado no meio-fio do texto. Paro e fico muito tempo olhando para a tela do computador com toda minha atenção, tentando a todo custo achar um modo de consertar o desencaixe sem provocar outros. Até que chega o momento em que abstraio o pensamento e divago o olhar, penso em outras coisas, canto o refrão da música que toca e esqueço do meu corpo preenchido pelo corpo taxidermizado de Acconci.

São 8h46 da manhã. Agora tive certeza de algo que ontem eu havia desconfiado. A estrutura do texto tem uma lógica que, penso eu, uma pessoa mais lógico-racional que eu poderia logo mapear e então traduzir a obra rapidamente. Alguém da engenharia? Da física? Mas o corpo empregado nesse desafio é o meu, com minhas lógicas fracas, então assumo que preciso percorrer todas essas dificuldades com as minhas próprias dificuldades usadas como instrumento de vida, como sempre fiz. O que percebo desde ontem é que às vezes, por *insight*, desconfio que o que alterei em determinado lugar irá alterar exatamente um outro lugar que, se não me falha a memória (uma memória que vai formando-se pela práxis do meu corpo, e não por cognição e raciocínio), está diretamente ligado a um terceiro que, estruturalmente, acaba sendo alterado também. Sem pensar ou tentar entender esse encadeamento lógico que intuí, confio nesse instinto e saio alterando o que determina esse desenho estrutural que de repente enxergo (ou, mais que enxergar, sinto). Em vários momentos isso deu certo. Acabou de dar agora há pouco. Parece que, em segundos, avancei horas. Ficou a sensação de que a confiança instintiva de ter intuído uma lógica me poupou uma tarde inteira dando murro em ponta de faca.

Pouco, ou nada, planejei na vida. Agi sempre por impulso. Talvez, penso agora, isso venha da reação de enxergar a estrutura de futuro do mundo passando pelo meu corpo. Então, deixo-me levar por esse fluxo que, sendo do mundo, me dá, se não segurança, desejo.

Esses momentos de instinto lógico têm fôlego curto, acontecem rápido. Aproveito-os enquanto consigo, até que perco o fio da meada, não enxergo mais além de onde estou, tudo fica turvo, como se a lâmpada tivesse se apagado. Então, desconfio que,

no escuro das últimas decisões, fiz alguma bobagem. Volto ao início do texto para conferir sua estrutura pela enésima vez e, sim, nas últimas ações comecei a descombinar vários pontos. Não sei explicar o que é essa espécie de relâmpago de instinto, nem suas durações e extensões, e nem sei se Acconci também passou por isso ou se para ele as descobertas pessoais foram outras. Nem sei também se é a lógica de seu texto ou se são os gestos do seu corpo que eu experiencio aqui, dublados no meu corpo (Quoting). Nem se estamos, eu e Acconci, fundindo o tempo de sua escrita, quando eu não era nascido, com o tempo de minha tradução, agora que ele é morto. Nem sei se posso dizer que eu, que jamais coloquei meu corpo como eixo experimental e figurativo da minha obra, estou performando Acconci no corpo de Acconci, ou ele no meu, ou se somos apenas próteses em uma prateleira de próteses.

As margens neste papel são definidas, à esquerda, com uma polegada entre a borda e o e, -, , n, w, e, r, u, d, o, p, e, -, d, e, a, d, e, e, -, u, e, e, -, e, , m, ç, e, e, m, e, o, o, à direita, irregularmente, em a, , , e, -, , , m, -, , a, t, a, s, , , , , , , , , , , , , , , , e, , , e na , , no alto, com uma polegada -- ou cinco espaços em uma Olivetti Underwood lettera 31 -- da borda ao topo de A, s, m, a, r, g, e, n, s, n, e, s, t, e, p, a, p, e, l, s, ã, o, d, e, f, i, n, i, d, a, s, , à, e, s, q, u, e, r, d, a, , c, o, m, u, m, a, p, o, l, e, g, a, d, e, a, e, embaixo, com uma polegada -- ou oito espaços em uma Olivetti Underwood lettera 31 -- da borda até a base de o, d, l, e, t, t, e, r, a, 3, l, -, -, d, a, b, o, r, d, a, a, o, t, o, p, o, e, d, a, , .

O recuo de parágrafo neste papel tem meia polegada -- ou quatro espaços -- a partir da margem esquerda, acima de e, n, t, r, e, d, o, e, acima de p, a, r, t, e, d, o, i, e, acima de -, -, o, e, d, o, u.

Entre cada linha neste papel há um espaço de um oitavo de polegada -- ou dois espaços em uma Olivetti Underwood lettera 31 -- entre as bases de A, s, m, a, r, g, e, n, s, n, e, s, t, e, p, a, p, e, l, s, ã, o, d, e, f, i, n, i, d, a, s, , à, e, s, q, u, e, r, d, a, , c, o, m, u, m, a, p, o, l, e, g, a, d, e, d, o, a, e os topos de e, n, t, r, e, a, b, o, r, d, a, e, o, e, -, , n, w, e, r, u, d, o, p, e, -, d, e, a, d, e, e, e, d, a, , e entre as bases de e, n, t, r, e, a, b, o, r, d, a, e, o, e, -, , n, w, e, r, u, d, o, p, e, -, d, e, a, d, e, e, e, d, a, , e os topos de -, u, e, e, -, e, , m, ç, e, e, m, e, o, o, , à, d, i, r, e, i, t, a, , i, r, r, e, g, u, l, a, r, m, e, n, t, e, , e, m, a, e, d, a, , e entre as bases de -, u, e, e, -, e, , m, ç, e, e, m, e, o, o, , à, d, i, r, e, i, t, a, , i, r, r, e, e, g, u, l, a, r, m, e, n, t, e, , e, m, a, e, d, a, , e os topos de , , e, -, , , m, -, , a, t, a, s, , , , , , , , , , , , e, , , e do e, e entre as bases de , , e, -, , , m, -, , a, t, a, s, , , , , , , , , , , , , , , e, , , e do e, e os topos de n, a, , , n, o, a, l, t, o, , c, o, m, u, m, a, p, o, l, e, g, a, d, a, -, -, o, u, c, i, n, c, o, e, s, p, a, ç, o, s, e, m, u, m, a, o, l, i, v, e, t, t, i, U, n, d, e, r, e, d, o, -, e entre as bases de n, a, , , n, o, a, l, t, o, , c, o, m, u, m, a, p, o, l, e, g, a, d, a, -, -, o, u, c, i, n, c, o, e, s, p, a, ç, o, s, e, m, u, m, a, o, l, i, v, e, t, t, i, U, n, d, e, r, e, d, o, -, e os topos de w, o, o, d, l, e, t, t, e, r, a, 3, l, -, -, d, a, b, o, r, d, a, a, o, t, o, p, o,

sem título, Vito Acconci, em "Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci", editado por The MIT Press, março de 2006, página 120. Traduzido pelo autor deste ensaio.