



# Poética do sensor: a transcrição do espaço no tempo

*Cristobal Sciutto Rodríguez, Guilherme Wisnik*

**Cristobal SCIUTTO RODRÍGUEZ** 

Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,  
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Mestrado,  
no grupo Projeto, Espaço e Cultura;  
cristobal.sciutto@gmail.com

**Guilherme WISNIK** 

Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,  
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo;  
gwisnik@usp.br

---

SCIUTTO RODRÍGUEZ, Cristobal; WISNIK, Guilherme. Poética do sensor: a transcrição do espaço no tempo. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, e 652, jun. 2026

---

data de submissão: 18/04/2026  
data de aceite: 22/05/2026

DOI: 10.51924/revthesis.2026.v11.652

---

**Contribuição de autoria:** Supervisão: Concepção; Curadoria de dados; Metodologia; Validação; Visualização; SCIUTTO RODRÍGUEZ, C.; WISNIK, G. Redação – rascunho original; Redação - revisão e edição: SCIUTTO RODRÍGUEZ, C.; Software: WISNIK, G.

---

**Conflitos de interesse:** Os autores certificam que não há conflito de interesse.

---

**Financiamento:** Não possui.

---

**Uso de I.A.:** Claude Code, apenas no processo de formatação do artigo, escrito originalmente em Latex e convertido programaticamente em .docx

---

**Editores responsáveis:** Isis Pitanga e Rodrigo Scheeren

---



**Resumo**

Partindo de escritos não-ficcionais de Georges Perec e dos poemas *não-originais* de Kenneth Goldsmith, busca-se costurar uma linha comum entre práticas de escrita e de representação visual que constroem visibilidade a partir do registro minucioso e repetitivo da cidade. Sugere-se uma poética do sensor, isto é, uma modo de fazer que, partindo da fotografia como índice, dá continuidade às práticas de escrita *não-originais* e a arte contemporânea preocupada com a *imagem operacional*, isto é, imagens produzidas para um uso técnico, até a arquitetura forense. Em particular, mostra-se como essa poética sensorial não é apenas um registro "realista," mas a revelação de uma verdade latente dentro da paisagem, uma verdade que é construída através da temporalização do espaço. Partindo da concepção de Jacques Rancière da partilha do sensível como a elaboração daquilo que pode ser percebido, argumenta-se que a poética sensorial opera politicamente ao tornar visíveis agentes marginalizados e não-humanos da cidade.

**Palavras-chave:** índice, sensor, Georges Perec, Kenneth Goldsmith, arquitetura forense

**Abstract**

*Drawing on the non-fictional writings of Georges Perec and the unoriginal poems of Kenneth Goldsmith, this article traces a common thread between writing practices and visual representation that construct visibility through the meticulous, repetitive recording of the city. It proposes a "sensor poetics," a mode of making that, departing from photography as index, extends unoriginal writing practices and contemporary art concerned with the operational image — images produced for technical use — to forensic architecture. In particular, it shows how this poetics is not merely a "realist" record but the revelation of a latent truth within the landscape, one constructed through the temporalization of space. Drawing on Jacques Rancière's conception of the distribution of the sensible as the elaboration of what can be perceived, it argues that sensor poetics operates politically by making visible marginalized and non-human agents of the city.*

**Keywords:** index, sensor, Georges Perec, Kenneth Goldsmith, forensic architecture

**Resumen**

*A partir de los escritos no ficcionales de Georges Perec y de los poemas no-originales de Kenneth Goldsmith, se busca trazar una línea común entre prácticas de escritura y de representación visual que construyen visibilidad a partir del registro minucioso y repetitivo de la ciudad. Se propone una "poética del sensor," es decir, un modo de hacer que, partiendo de la fotografía como índice, da continuidad a las prácticas de escritura no-originales y al arte contemporáneo preocupado por la imagen operacional — imágenes producidas para un uso técnico — hasta la arquitectura forense. En particular, se muestra cómo esta poética no es apenas un registro "realista," sino la revelación de una verdad latente en el paisaje, una verdad que se construye a través de la temporalización del espacio. Partiendo de la concepción de Jacques Rancière del reparto de lo sensible como la elaboración de aquello que puede ser percibido, se argumenta que la poética del sensor opera políticamente al hacer visibles agentes marginalizados y no humanos de la ciudad.*

**Palabras-clave:** índice, sensor, Georges Perec, Kenneth Goldsmith, arquitectura forense

## Uma espécie de burrice

**N**uma entrevista na Kelly Writer's House,<sup>1</sup> o escritor Tom McCarthy reflete sobre a simplicidade da metodologia dos escritos não-ficcionais de Georges Perec. Em *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*, Perec senta numa praça da cidade para registrar minuciosamente o processo que se desenvolve na sua frente. McCarthy destaca que, neste processo paciente, surge uma verdade latente, algo inscrito na paisagem, mas não imediatamente aparente. Essa verdade seria representável a partir de processos específicos de produção associados à captação: a descrição disciplinada daquilo que o escritor vê, executada na maneira da arte processual.

Não se trata de ser inteligente. É uma espécie de burrice. Ele simplesmente senta na praça e anota o que acontece, e nada acontece. [...] Nessa praça, quando um ônibus passa, e ficando lá por três dias, você vai conhecendo o ritmo da praça, há uma poesia incrivelmente bela em simplesmente registrar: o 76 passa, o 22 passa, o 76 passa, o vendedor de flores se move assim, o 76 passa. Mas é quando há um erro de continuidade que surge o momento de epifania. É como aquela cena em Matrix onde de repente há uma falha, e você percebe, ah, isso está errado. Quando você vê o rasgo no tecido, de repente consegue enxergar o tecido inteiro — mas isso só é possível quando está se olhando no nível micro. (MCCARTHY, 2015)

Esta fé na descrição não pode ser separada da virada crítica na literatura que é inaugurada com o surgimento, primeiro, da fotografia e, logo, do cinema. O escritor se torna um sensor, registrando impressões de uma maneira "realista," isto é, se aproximando de uma câmera. É uma técnica e um compromisso formal que ressoa com o *Nouveau Roman* francês, de escritores como Alain Robbe-Grillet, que desenfocizam a narração em troca da descrição fotográfica da configuração do espaço. No conto *O Manequim de Costureira* se constrói o espaço narrado do conto, um único quarto, através de linhas de visão que se refletem por espelhos. O conto consiste quase inteiramente na descrição textual do espaço, mas, justamente através desses novos métodos descritivos, se problematiza o conceito de realismo. Embora o espaço esteja narrado, cabe ao narrador explicitar que algo ficou de fora, um excesso não representado, os dois olhos de coruja na base de cerâmica, cobertos pela cafeteira. (ROBBE-GRILLET, 1986)

<sup>1</sup> A entrevista é feita por Kenneth Goldsmith, professor da Universidade da Pensilvânia, no centro comunitário e de pesquisa dedicado à poesia. Além de eventos, a Kelly Writer's House se destaca pela publicação da revista acadêmica *Jackpot2*, com Marjorie Perloff como contribuidora chave, entre outros.

A disposição formal dos objetos, especialmente quando algo traumático aconteceu, faz com que tudo se torne quase como o monte Calvário, [...] cada espaço mais trivial se enche de significado. Acho que há uma poesia intensa já presente nos lugares mais entediantes. (MCCARTHY, 2015)

Esta composição de cena na escrita se aproxima à composição de uma fotografia, tanto ao fixar os elementos em um lugar quanto ao dispô-los dentro do espaço delimitado do enquadramento. A intuição de que este processo de ancoragem e espacialização tem sua própria estética, isto é, inaugura uma nova percepção, é antecipada por Walter Benjamin em *A Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. A câmera, “com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações [...] nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional.” (BENJAMIN, 1987, p. 189) Contudo, para Benjamin, o sujeito é o homem e seus gestos inconscientes desvelados pela câmera. McCarthy, via Perec, dá um passo a mais ao dar voz a uma cidade que parece querer falar, uma voz que implica não só os habitantes do espaço, mas outros agentes não-humanos que também estão operando. Pareceria uma inversão da famosa anedota de Leminski, PQNA VOLTE! Não “usou a cidade como livro, as paredes e muros página a página, para verter seu amor na pele da cidade,” mas leu a cidade como livro, as paredes e muros página a página, para decifrar seu amor da pele da cidade.

Na técnica de Perec, se temporaliza esta espacialização fixa do conto de Robbe-Grillet através da descrição repetitiva, num passo análogo à extensão da imagem ao cinema. Esta manobra é explicitada por Marjorie Perloff na análise de duas obras do poeta Kenneth Goldsmith, aquele que entrevistava McCarthy. Em *Fidget*, Goldsmith transcreve todos os movimentos feitos pelo seu corpo num dia, levando a descrição mecânica ao extremo: “Pálpebras abrem. Língua corre pelo lábio superior mexendo do lado esquerdo da boca ao lado direito da boca seguindo o arco do lábio. Trago. Mandíbulas trincam. [...]” (GOLDSMITH, 1998) Repete-se a ideia do escrito como sensor e a descrição minuciosa como tática de revelação, porém radicalizada na forma de uma transcrição que busca ser íntegra. Perloff nota que, embora o poeta destaque a importância da poesia concreta na sua obra, em particular do Grupo Noigandres,<sup>2</sup> estes poemas “não possuem a aparência nem a configuração estrutural de um poema concreto: pelo contrário, a espacialização é substituída pela for-

<sup>2</sup> Goldsmith expõe seu encontro com o Grupo Noigandres no texto *From (Command) Line to (Iconic) Constellation*, ocorrido num encontro da Society of the Americas em homenagem ao Décio Pignatari, em que apresentaria sua biblioteca online UbuWeb. (GOLDSMITH, 2001)

ma temporal.” (PERLOFF, 2002) Goldsmith repete este tipo de procedimento em *Soliloquy*, todas as palavras ditas pelo autor em uma semana, gravadas e transcritas na página, sem censura das falhas, dos erros ou das fofocas, uma exuberância de fala que chega às centenas de páginas.

Cabe interrogar então: Qual a maneira de configurar a experiência que a fotografia, isto é, o sensor, inaugura? Como esses procedimentos são devolvidos então para a literatura, em particular, na tradição de “escritor como sensor,” passando pelo *OuLiPo*, *Nouveau Roman*, e *Escrita Não-Original*? Que tipos de sujeitos e, portanto, subjetividades políticas se tornam visíveis neste processo? Este tipo de investigação segue as linhas de Jacques Rancière, que entende a política como uma disputa sobre a visibilidade: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e do tempo.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17) Cada regime de arte — Rancière destaca três, o ético, representativo, e estético — estaria associado a um suporte técnico, seja o teatro cívico grego, a pintura acadêmica, ou então a página livre mallarmiana, que definem então a *partilha do sensível*. Nossa hipótese é que a imagem técnica (filme, vídeo, transcrição) é um novo suporte técnico do regime estético, em que “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro,” (RANCIÈRE, 2005, p. 50) que define uma nova forma de fazer visível, dando voz a atores marginalizados e não-humanos.

A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas. (RANCIÈRE, 2005, p. 57)

Para entendermos de que maneira o sensor opera formalmente, devemos retornar ao conceito de índice, da teoria semiótica de Charles Peirce. Partindo das *Notas sobre o índice* de Rosalind Krauss, que por sua vez se vê influenciada por Roland Barthes, poderemos ver como a lógica indicial opera, primeiro na fotografia e depois nas artes visuais. Sob o cabeçalho de *poesia não-original* da Marjorie Perloff, estas premissas serão levadas à poesia e literatura, mas já com a mirada na era digital e as suas imagens técnicas. Por fim,

elaboraremos a poética do sensor no contexto da arquitetura através da prática de arquitetura forense, um estudo de caso que acentua a dimensão política desta forma de ver ao operar decisivamente em disputas políticas do contemporâneo. Este último passo é a contribuição principal do texto: mostrar como intervenções na distribuição do sensível inaugurada nas artes voltam a tomar forma em outros campos.

## Entre ícone e índice

Começar pela semiótica, o estudo da comunicação por signos, nos permite ser preciso ao falar do “indicial,” fazendo uma distinção entre algumas técnicas de comunicação. O índice é um tipo especial de signo, considerando a tríade definida pelo semiótico Charles Sanders Peirce: símbolo, ícone, e índice. O símbolo — a palavra “árvore” ou o numeral “1” são exemplos — está associado por convenção ao objeto ao qual se refere. Embora não se refira a nenhum objeto em específico, nos comunicamos majoritariamente e efetivamente com símbolos. O ícone replica o objeto numa espécie de símile visual, os emojis sendo um exemplo contemporâneo, que reproduzem em baixa fidelidade gestos e expressões humanas. Trata-se de algo primariamente visual, em contraponto ao símbolo oralizado. Já o índice é algo que indica, ou aponta, para outro lugar. Geralmente pensamos nestes tipos de signos dentro do espaço tipográfico, símbolos numa página, e de fato o índice de um livro é um excelente exemplo de como o índice aponta para outro lugar.

Contudo, as três formas não são categorias disjuntas—um ideograma chinês como o 森 (sēn) é tanto símbolo quanto ícone, ao representar três 木 (mù) ou árvores na sua composição tipográfica—contudo a tríade ainda permite diferenciarmos a maneira pela qual diferentes signos operam. Em particular, a relação dos tipos de signo com seu objeto difere. O símbolo age independentemente do seu objeto, dependendo apenas de um interpretador. Quando falamos de “árvore,” não há um objeto particular em mente, mas uma categoria abstrata sobre a qual podemos falar. O ícone aproxima um objeto, operando como um substituto, e dessa maneira já depende de algo ainda mais concreto para ser construído. O índice, por fim, é inseparável do objeto que o originou. Diferente do ícone, o índice não subsume seu objeto.

Estender o entendimento de índice para além da página abre espaço para um campo maior de registros: Trata-se, amplamente, de toda marca que é consequência de um objeto do qual deriva, isto é, onde há

uma causalidade explícita. Uma pegada de um animal é um índice, um sinal de que o animal passou por ali. Um termômetro registra a temperatura do ambiente analogicamente, sendo um índice desse valor. O calor na testa de uma criança é um índice de sua temperatura corporal, uma potencial febre, e portanto sintoma de uma doença. A metáfora de sintoma sugere que há uma doença por trás do signo, aquele objeto do qual deriva e do qual é inseparável. Porém, justamente por ser apenas um sintoma, não se trata de um registro completo. Dessa maneira, cabe entendermos o índice como um sensor, algo que produz informação (dados representáveis) de um objeto que entendemos, implicitamente, como oculto.

A fotografia opera entre ícone e índice: a foto é uma representação do espaço definido por um ponto de origem e uma compressão através da perspectiva, gerando uma miniatura do espaço, um ícone. Chegamos a acreditar que a fotografia é a cena retratada. Contudo, também deriva diretamente da cena numa causalidade física e assim gera-se a dúvida em relação àquilo que sobra, um excesso. Ressaltando a origem física da fotografia, Roland Barthes no seu texto-ensaio *Camera Lúcida* dá à fotografia uma característica jornalística de afirmação de existência, *isso-foi*, tensionando a relação da fotografia com seu objeto:

Pois o *noema* "isso-foi" só foi possível no dia em que uma circunstância científica (a descoberta de que os halletos de prata eram sensíveis à luz) tornou possível recuperar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto variadamente iluminado. A fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, procedem radiações que finalmente me tocam, a mim que estou aqui. (BARTHES, 1981, p.80)

Podemos recorrer a duas versões de um objeto contemporâneo para esclarecer a tensão entre iconicidade e indicialidade: o livro digital, tanto na sua versão escaneada oticamente, geralmente apresentado como *pdf*, quanto na sua versão *epub*, ou seja, transcrito a uma sequência de caracteres.<sup>3</sup> Ao fazer esta redução de imagem de página a caracteres, o *epub* reduz radicalmente a quantidade de informação necessária para transmitir o conteúdo de um livro: o arquivo *epub* requer menos bytes para representar o livro e portanto se adequa bem à internet, uma rede de mídias na qual cada vez que se abre um livro online deve ser retransmitido ao leitor. Além disso, ao desconstruir a página, o livro pode ser representado em variadas tipografias e facilmente "re-flowed," i.e. pode-se restabelecer as quebras de linhas para se adaptar a tamanhos de telas diferentes, aumentando a acessibilidade do conteúdo.

<sup>3</sup> A distinção entre uma sequência de caracteres e uma sequência de imagens se faz metonimicamente com os tipos de arquivo *epub* e *pdf* por operarem no imaginário como as duas opções de livros digitais. Contudo, vale ressaltar que o formato particular de arquivo digital é contingente e que suas diferenças em termos de materialidade digital estão numa camada mais baixa de abstração, isto é, em quais dados são representados: caracteres ou pixels.

Contudo, ao se voltar mais para o lado da iconicidade do que da indicialidade, o livro digital perde seu referente e, com isso, algumas vantagens. O *pdf*, isto é, uma sequência de imagens de cada página do livro, traz consigo sua tipografia original, as marcas na página, anotações do dono, isto é, toda a materialidade do livro. Assim, o *pdf* se mostra uma representação mais estável e adequada ao arquivamento, registrando dentro de si, implicitamente, sua história de produção.<sup>4</sup> A popularidade do *screenshot*, ou captura de tela, evidencia a estabilidade da imagem. O *screenshot* é uma espécie de barata digital, invencível até em catástrofes nucleares. Ao contrário do livro, o referente do *screenshot* é instável: um aplicativo de celular pode precisar de conectividade à internet, pode mudar de versão e se tornar incompatível, gasta bateria do dispositivo ao ser usado. Ao dissociar a formação de seu substrato digital, capturar a tela é se assegurar de que o registro sobreviverá.

<sup>4</sup> Destaca-se também a facilidade de citar um livro em *pdf* por preservar as páginas originais do texto. Contudo, isso é mais uma consequência das normas do que da materialidade da representação. Este problema poderia ser facilmente resolvido se, por exemplo, se citasse pelo número do parágrafo como se faz com alguns textos clássicos. Isso não só resolveria o problema do *epub*, mas também das diferenças entre edições de livros físicos.

Esta tensão entre registro e objeto, manifesta no eixo que estabelecemos como ícone-índice, é sujeito de um ensaio central da crítica de arte Rosalind Krauss. Em suas *Notas sobre o índice*, Krauss parte do conceito para organizar a variedade de práticas artísticas que se encontravam nos anos 70, desde o "Land Art" de Robert Smithson até os experimentos entre linguagem e performance do grupo Fluxus. Mostra-se como a obra *Tu M'* de Duchamp é explicitamente indicial: sombras traçadas de uma bicicleta e um abridor de vinhos em perspectivas exageradas, amostras de cor de natureza comercial transpostas para tela, um prego martelado na tela, e uma mão com dedo indicador apontando. Cada elemento colapsa a distinção entre objeto e referente. Não são representações, mas consequências diretas de seus referentes. Para Krauss, o efeito central é o curto-circuito na ordem simbólica:

[A diferença do índice] dos verdadeiros ícones é sentida através da absolutidão desta gênese física, uma que parece fazer curto-circuito ou impedir aqueles processos de esquematização ou intervenção simbólica que operam dentro das representações gráficas da maioria das pinturas. (KRAUSS, 1977, p.75)

Krauss relaciona os índices ao conceito de *shifters*, isto é, pronomes dêiticos que dependem do contexto de enunciação para serem definidos. "Eu" e "você," os pronomes que compõem o título da obra de Duchamp, são termos vazios de significado até serem apontados para algo no momento de enunciação. Numa conversa, o mesmo pronome pode ser usado, cada vez se referindo a outro objeto. Assim como o *shifter*, o significado dos elementos está fixado pelo momento

específico de enunciação: estas cores, esta sombra, este prego, este lugar. Não se trata de um símbolo com sentido próprio abstrato, nem de um ícone que representa algo visualmente. Ao tensionar a brecha entre objeto e registro através do índice, faz-se uma crítica da representação da ordem simbólica. O índice é tanto a coisa (causalidade física) quanto não a coisa (não-identidade), identificação e alienação. Isto seria, para Krauss, uma operação que em termos psicanalíticos seria um retorno ao estágio do espelho, onde o eu e você, a reflexão, ainda não estão organizados com a ajuda da linguagem e códigos sociais. Inaugura-se assim uma arte que se interessa não por representação, mas sim por processo e pela presença bruta do referente.

Esta presença bruta do referente se destaca no movimento *Arte Povera*, organizado sob este título no catálogo retrospectivo de Germano Celant, que conta com o uso de materiais descartados ou naturais: lixo, pedras, e barro. Contudo, reduzir o movimento ao uso de "materiais pobres" é um erro de leitura. Claro, a pobreza seria uma rejeição de hierarquias de arte, o academicismo que apenas entende óleo, mármore, e bronze como arte. O salto mais radical, articulado por um texto de Hans Haacke dentro do catálogo, é o pulo de objeto para sistema:

A "escultura" que reage fisicamente ao seu ambiente e/ou afeta seu redor não deve ser considerada um objeto. A variedade de fatores externos que a influenciam, assim como seu próprio raio de ação, atinge além do espaço que ocupa materialmente. Assim, se une ao ambiente numa relação melhor compreendida como um "sistema" de processos interdependentes. (CELANT, 1969, p.179)

Antecipando Rosalind Krauss, Haacke destaca a obra de arte como sensor, um traço de algo maior que se deixa explícito formalmente. Rejeita-se a teorização por uma volta à percepção: "[o artista pobre] abole sua função de artista, intelectual, pintor, ou escritor e aprende novamente a perceber, sentir, respirar, andar, entender, e se fazer homem." (CELANT, 1969, p.227) Para Giulio Paolini, a produção da arte seria uma espécie de tradução, uma elaboração de técnicas e processos que dariam legibilidade a algo que já estaria presente. (CELANT, 1969, p.145) Douglas Huebler, na mesma chave, nos diz que ele buscaria realçar as relações de interdependência que já estariam presentes no mundo, nos objetos que já existiriam. Não se trataria de criar novos objetos, mas de documentar aqueles que já existem: "fotografias, mapas, desenhos, linguagem descritiva." (CELANT, 1969, p.43)

No singelo texto *Aproximações do quê?*, Georges Perec espelha este questionamento do oficial, espetacular, histórico, relevante, etc., perguntando: “Como podemos tomar conta de, questionar, descrever o que ocorre todos os dias e recorre todo dia: o banal, o cotidiano, o óbvio, o comum, o ordinário, o infra-ordinário, o ruído de fundo, o habitual?” (PEREC, 1997, p. 210) A rotina do dia a dia nos teria tornado cegos àquilo ao nosso redor, os espaços e objetos que constituem a vida ordinária. Contudo, havia formas de torná-los visíveis: “Descreve sua rua. Descreve outra rua. Compare. Faz um inventário de seus bolsos, de sua bolsa.” (PEREC, 1997, p. 210) É aquele processo “burro” destacado por McCarthy, uma antropologia do cotidiano que dá aos objetos “um significado, uma língua, para que falem, finalmente, digam do que é, do que somos.” (PEREC, 1997, p. 210)

## O que nos é comum

Transcrição e citação são duas estratégias centrais para procurar esta linguagem e são usadas por Marjorie Perloff em seu livro *Gênio não-original* para propor uma espécie de cânone retrospectivo na maneira de Borges em *Kafka e Seus Precursores*. Perloff traça um legado desde as citações da poesia moderna anglófona, de Pound e Eliot, passando pelo concretismo brasileiro e o OuLiPo, e chegando à poesia de Kenneth Goldsmith e seus contemporâneos que seria própria para a era digital. Em contraponto à hierarquia de originalidade, da expressão de uma interioridade singular que Perloff associa a um cânone mais tradicional (e.g. Bishop, Plath, Ginsberg, entre outros), a poesia *não-original* se destaca pelo deslocamento do texto, isto é, a obra constrói um contexto no qual texto existente é (re-)situado. O gênio dessa poesia está na escolha, na curadoria, saber “o que incluir e-- mais importante--o que deixar de fora [...] aquele que recontextualiza palavras da maneira mais carregada e convincente será julgado o melhor.” (GOLDSMITH, 2011, p. 10)

Este processo se torna crítico na era digital justamente pela proliferação de texto. O entusiasmo moderno pelo texto desencorporado nas placas e cartazes das ruas é sucessivamente exponenciado--xerox, email, blogs, e por fim LLMs--levando a uma torrente de palavras que devem ser processadas, organizadas, e redisseminadas. Para Perloff, esta realidade material traz a necessidade de um escritor que “se assemelha mais a um programador do que a um gênio atormentado, brilhantemente conceitualizando, construindo, executando, e mantendo uma máquina de escrita.”

(Perloff apud GOLDSMITH, 2011, p. 2) É este foco que diferencia a *poesia não-original* de outras reações à verborragia maquínica, com os poetas associados à revista L=A=N=G=U=A=G=E, que se destaca pela rejeição da coerência e sentido através de distorções sintáticas, numa “originalidade verbal” que “tira seu motivo do que Adorno denominou *resistência*: a resistência do poema individual ao campo cultural de commodificação capitalista em que a linguagem se tornou meramente instrumental.” (PERLOFF, 2010, p. 9)

A *poesia não-original* marca uma transição de “uma competência linguística chomskiana, em que o sujeito é capaz de produzir infinitas orações originais da estrutura profunda de regras linguísticas, ao discurso pragmático que apropria e renova aquele dado num discurso que constitui um mundo social e cultura.” (Gerald Bruns apud PERLOFF, 2010, p. 9-10) Em *243 Postais em Cores Reais*, Perec nos apresenta 243 saudações de viagem, cada uma com um formato parecido — “Viajamos sem pressa pela Illyria. Praias lindas. Andamos em mula. Mil beijos.” (PEREC, 1997, p. 236) Ao iniciar a leitura, parece uma divertida e simples crítica da linguagem genérica e comercial dos postais, marcada pela banalização da linguagem. Contudo, a extensão do texto, chegando a dezenas de páginas, torna a leitura num processo hipnótico. Entende-se que há algo que se repete, mas não está claro o que. Uma análise astuta mostra que se trata de um caso de “literatura combinatória,” em que Perec permuta tabelas de locais, atividades, sentimentos, detalhes, e saudações a partir de regras específicas de composição, para gerar 243 postais distintos. (BONCH-OSMOLOVSKAYA, 2018) Contudo, este entendimento formal da composição não exaure a poética do texto. Nesta hipnose, os clichês desvanecem e a leitura se despega das literalidades do texto, pulando para um espaço linguístico para além daquele contido dentro do seu sistema rigoroso de construção. Quase que de graça, já que não é explicitado pelo autor, outras potencialidades se dobram na narrativa, justamente pela própria linguagem estar implicada no campo dos seus usos.

Este mundo social e cultural não é original; é um mundo comum. Implícita nas citações livres e nas transcrições há uma defesa daquilo que é considerado a maior ofensa da escrita, o plágio. Kenneth Goldsmith cita o texto *O Êxtase de Influência: Um Plágio* do autor Jonathan Lethem, “uma longa defesa e história de como ideias na literatura foram compartilhadas, reelaboradas, selecionadas, reutilizadas, recicladas, emprestadas, roubadas, citadas, extraídas, duplica-

das, presenteadas, apropriadas, imitadas e pirateadas desde que a literatura existe.” (GOLDSMITH, 2011, p. 2) Em contraponto à originalidade, segue a ideia do compartilhado, de estar imerso dentro de um campo de linguagem comum. A ética do plágio, não como malícia, mas como técnica, está em nos lembrar de como “as economias de dádiva, culturas de código aberto e bens comuns públicos foram fundamentais para a criação de novas obras [...]” (GOLDSMITH, 2011, p. 2). Dessa maneira, a não-originalidade dá continuidade ao foco da Arte Povera, da rejeição do rico, aqui estendida para a ideia do gênio original, e retorna o foco para sistemas existentes do mundo no qual estamos imersos e dos quais dependemos. Não é à toa que Goldsmith espelha na escrita aquelas técnicas indiciais (a citação e transcrição) que exploramos não só na prática de Georges Perec, mas também nas pinturas e esculturas que seriam o objeto de Rosalind Krauss nas suas notas. Apesar de o substrato físico dessas obras ser do mais variado, Goldsmith na sua defesa do escritor como programador de uma máquina de escrita, organizando e distribuindo informação, se articula explicitamente como um sensor.

Em particular, Goldsmith dá continuidade ao projeto de Perec do infra-ordinário, o “vínculo estreito da palavra com o tempo das atividades cotidianas aparentemente banais [no] que reside o traço inovador dessas obras.” (LEITE, 2025, p. 150) No texto *Rue Vilin*, Perec temporaliza a descrição, isto é, faz uma transcrição da rua de sua infância seis vezes ao longo de sete anos, usando os números das casas como âncoras para dar continuidade, ao mesmo tempo que a descrição mostra a mudança. A escrita é técnica ao ponto de se poder construir uma maquete da rua apenas pelas descrições da inclinação da topografia, a disposição das casas, e os moradores e as lojas que ocupam cada número: cabeleireiros, loja de vinhos, padarias, etc. Embora a rua tenha peso pessoal, a memória íntima de Perec é austera, optando por apenas declarar, em parêntesis, “(esta é a casa onde eu morava)” (PEREC, 1997, p. 214), ou então que em certa casa moravam os pais de sua mãe. Ao longo do texto ressaltam-se as reformas e demolições, o surgimento de habitação social, e a presença de imigração árabe, em particular argelina. São realidades materiais que, ao descrever a cidade desta maneira indicial, não conseguem não ser registradas. Ao longo do tempo, vira um texto sobre a forma pela qual a cidade retém e perde sua memória, em particular no contexto dos anos 60 franceses. A diferença entre *243 Postais* e os textos de descrição urbana é que Perec deixa de lado a construção formal, regular, matemática, para introduzir a cidade como o

agente que “joga os dados” e extrai um sintagma de uma estrutura implícita, mas nunca se desvelando por completo.

No texto *Traffic*, Goldsmith transcreve um dia inteiro de relatórios de trânsito da rádio WINS 1010AM, no primeiro dia de um feriado. Pareceria, em primeira instância, ser um texto na linhagem de *A Auto-estrada do Sul* de Julio Cortázar, depois tornado no filme *Week-End* de Jean-Luc Godard, isto é, uma crítica ao consumo e ao capitalismo, à poluição, que em última instância leva a uma brutalidade encorpada na própria pessoa que é obrigada a viver dessa maneira. Contudo, em seu livro, Perloff destaca como a repetição dos reportes do estado das diversas pontes e túneis que entram e saem da ilha de Manhattan gera uma intriga: “uma representação vívida da vida urbana contemporânea em todo seu ritual, tédio, nervosismo, frustração, medo, apatia--e também seu prazer.” (PERLOFF, 2010, p. 156) Nos perguntamos a respeito dos âncoras do rádio, proferindo esses reportes de trânsito, da linguagem provinciana e portanto sintética na qual é escrita, e no desafio de navegar o trânsito e o êxtase do “singular sinal verde” quando achamos a saída. (PERLOFF, 2010, p. 159) Não é que a crítica não esteja presente, da mesma maneira que há uma crítica evidente ao conflito entre França e Argélia no texto de Perec. Contudo, a transcrição traz consigo muito mais complexidade, ambiguidade, e até diversão, “de graça,” isto é, na sua construção como transcrição. A centralidade deste processo maquinal nos dá uma resposta curiosa à pergunta: como traduzir *Traffic*? A resposta certa de Marília Garcia e Leonardo Gandolfi é o livro *Trânsito*, não uma tradução no sentido literal, mas um deslocamento do mesmo processo à metrópole de São Paulo, transcrevendo desta vez uma rádio paulistana às vésperas de um feriado. Em vez da George Washington Bridge e da Lincoln Tunnel temos a Bandeirantes e a Imigrantes, e todas as particularidades do léxico paulistano.

Neste trabalho, busca-se tornar visível algo fora da consciência individual, algo que está inscrito na paisagem e que pode ser lido direto dela, mas que não deixa de ser pessoal. “O segredo: suprimir a expressão pessoal é impossível.” (GOLDSMITH, 2011, p. 9) Aqui está a contradição da poética do sensor: embora parta de um processo técnico de transcrição, nunca consegue deixar de implicar o autor. Contudo, isso não deve ser visto como uma falta, a impossibilidade de atingir uma espécie de registro técnico, puro, total. A presença do autor se dá de maneira indireta, tortuosa, mediada pela realidade material do mundo no qual

não se pode deixar de observar o legado de processos históricos. A história se inscreve concretamente no mundo e, se revelando através desse mundo, o autor se mostra construído de contingências. Não há um autor singular que extrai do mundo uma verdade sintética, mas um mundo singular que, através de cortes sucessivos, revela um autor particular. Assim, as contingências históricas se tornam necessárias e essenciais ao sujeito, independentemente se são ou não incorporadas à sua fala, à sua subjetividade, na maneira da arte do regime representativo, preocupado com um sujeito fechado e coerente.

## Da poesia à imagem técnica

A tradução como um deslocamento de procedimento evidencia que é o modo de fazer, a poética, que é determinante na obra, e não o material de entrada per se. Esta primazia do processo é o que permite estender a escrita não-original de volta ao campo das imagens. As intuições de Kenneth Goldsmith a respeito do texto na era digital têm continuidade no campo das “imagens operacionais” de Harun Farocki, isto é, as imagens criadas antecipando um uso funcional, por exemplo, transmissões ao vivo que servem como registro de um acontecimento por motivos jurídicos, ou então imagens de vigilância. O filme *Um Monte de Perguntas e Nenhuma Resposta* dos artistas Alex Reynolds e Robert Ochshorn é exemplar neste sentido, ao estender a discussão para o audiovisual. (OCHSHORN, 2025) Frustrado com as reportagens dos meios tradicionais sobre a guerra que começara entre Israel e Palestina, a dupla buscava fontes alternativas de informação. Perceberam que, embora as coletivas de imprensa do Departamento do Estado dos EUA fossem evasivas, motivadas pelo alinhamento dos EUA com o estado de Israel, o grupo de jornalistas que se encontravam na sala para questionar Matthew Miller, o porta-voz do departamento, reuniam as mais atualizadas informações da guerra. Como cada reunião era gravada e disponibilizada no site oficial do governo, surgiu a ideia de filtrar as reuniões e disponibilizá-las como um vídeo editado numa newsletter.

A máquina de escrita era programática: puxar a última transmissão do governo, transcrever as falas a texto, filtrar apenas aquelas que se referiam ao conflito, cortar todas as respostas do porta-voz evasivo sobrando apenas “um monte de perguntas,” e recomilar a partir desses cortes uma nova transmissão. Este procedimento segue o que Goldsmith descreve em *Sentenças sobre Escrita Conceitual*, seu manifesto-plágio do texto de Sol LeWitt, em que “todo pla-

nejamento e decisões são feitos de antemão, a execução sendo um assunto executado às cegas. A ideia se torna uma máquina que faz o texto.” (Goldsmith apud PERLOFF, 2010, p. 148) Sendo um programador, Ochshorn leva o conceito literalmente ao seu fim, um sistema computacional que uma vez construído, opera autonomamente como um sensor ao longo de 16 meses, do dia 3 de Outubro de 2023, a última sessão antes da irrupção da guerra até o fim do governo de Biden. Terminado o projeto, foram compilados todos os vídeos produzidos, gerando um único filme de 23 horas, que então teve uma distribuição em uma variedade de festivais e museus.<sup>5</sup>

A obra produzida se assemelha a outras discutidas no contexto de *poesia não-original* por, em primeira instância, parecer impossível de ser consumida. Assim como *Traffic*, se extrai de uma transmissão técnica um texto da ordem poética, e da mesma maneira, ao ser visto, o leitor se assombra primeiro com o volume de informação, e segundo com a eficácia desse procedimento. Assim como os âncoras da WINS 1010AM, os jornalistas se tornam heróis, personagens recorrentes, presentes na sala de imprensa todos os dias, que imprimem nas suas interrogações a urgência do momento, cada um da sua maneira. A repetição radical (de fato, é um filme de 23 horas) torna material para o espectador a tamanha evasão do porta-voz, que dia após dia é feita a mesma pergunta que parecera nunca ser respondida. Assim como em *Rue Vilin*, a dimensão crítica e política da obra fica evidente, apesar da mecanicidade do procedimento dos autores. Não é necessária uma subjetividade pessoal de um autor quando a realidade já está inscrita no mundo, inescapável, concentrada processualmente de maneira a gerar um artefato carregado com significado: o horror do genocídio palestino.

Vale comparar o filme com outro, *Domingo no Golpe* de Giselle Beiguelman e Lucas Bambozzi, um documentário sobre a tentativa de golpe de estado ocorrida em 8 de Janeiro de 2023 em Brasília. (BEIGUELMAN, 2024) Os autores também partem de imagens técnicas, neste caso, imagens de vigilância dos prédios do planalto disponibilizadas por ordem do Supremo Tribunal Federal, chamando o projeto de “ready media,” assim se colocando explicitamente dentro do discurso da não-originalidade. As quase 800 horas de vídeo, de 33 câmeras distintas, são reduzidas a meros 22 minutos, acompanhados por uma narração, também ready-made, de trechos da CPMI dos Atos de 8 de Janeiro, lidos pela senadora Eliziane Gama. A montagem opta por momentos de visível agressão física por

<sup>5</sup> Os detalhes a respeito da produção do filme foram procurados numa conversa diretamente com um dos autores, Robert Ochshorn, com o qual o autor do texto tem uma relação profissional.

parte dos manifestantes, ou então momentos cômicos em que se mostram ridículos. Embora os autores queiram se declarar não-originais, é nestas decisões formais que o filme se torna didático e clichê. Parecem não confiar que o material pode falar por si só, necessitando não só da narração, mas também de uma trilha sonora não-diegética que torna o documentário em uma espécie de filme de suspense. A evidência da tentativa de golpe e seu caráter antidemocrático, os danos ao patrimônio público, e até mesmo o humor do filme já estão inscritos no material, bastando apenas confiar no espectador. O que se perde nesse didatismo, a subjugação do material indicial ao simbólico, é entender a motivação por trás da manifestação, levado a cabo, não por caricaturas, mas cidadãos. O filme não revela nada novo a respeito das perguntas mais urgentes que surgem desse momento, servindo mais como um autoelogio endereçado a uma audiência que já está de acordo com a conclusão que se encontra no próprio título.

Claro, uma obra pode-se valer de diversas maneiras de fazer. A poética do sensor não é uma teoria prescritiva de como se produzir arte, mas apenas uma descrição da forma e defesa da eficácia de alguns procedimentos “não-originais” na produção de algumas obras. Essa metodologia, embora levada ao extremo nas suas instâncias de escrita poética, muitas vezes são entrelaçadas em narrativas mais convencionais. Este é o caso do romance *Satin Island* de Tom McCarthy, o autor com o qual começamos a discussão e que discute esses procedimentos em conversa com Kenneth Goldsmith. O caso de *Não Espere Muito do Fim do Mundo*, filme do cineasta romeno Radu Jude, é exemplar na mistura de elementos não-originais com técnicas mais convencionais, cortando entre uma narrativa do dia-a-dia de Angela, uma assistente de produção de cinema, clips de TikTok produzidos pela protagonista, imagens de arquivo do filme *Angela merge mai departe* de Lucian Bratu, produzido em 1981 durante a ditadura de Ceaușescu, uma montagem de cruzeiros à beira de estrada, e por fim, um plano-sequência de 40 minutos meta-textual. Jude nos revela suas influências explicitamente, colocando o livro *Capital* de Goldsmith, por si uma reescrita do projeto *Passagens* de Walter Benjamin, como adereço central de uma cena do filme.

Destacamos três momentos distintos que pontuam a narrativa com esta poética do sensor: Nos cortes entre a vida da protagonista Angela e seu par do filme de Lucian Bratu temos um temporalização do espaço através da repetição, os mesmos lugares sendo refil-

mados quarenta anos depois. O filme de Bratu serve como guia para a nova produção, tanto instrumentalmente para focalizar a mirada do espectador nas mudanças da cidade, quanto como chave para a construção do novo filme, servindo intertextualmente como uma espécie de citação ou reescrita. Depois, dos trechos de arquivo, Jude opta por desacelerar a imagem radicalmente, desnaturalizando o material à maneira de Benjamin. Passando frame por frame, busca-se exacerbar momentos de agressividade no inconsciente ótico que teriam escapado a censura do governo, mas que ficaram registrados na imagem. Contudo, a poética do sensor encontra sua forma mais explícita na montagem de cruzeiros à beira da estrada que encerra a primeira parte do filme, uma transição repentina da narrativa convencional para uma sequência crua de planos fixos frontais, sem áudio ou narração. As quase 600 cruzeiros foram filmadas pelo diretor *burramente*, à maneira da Percec, optando por mostrar pouco mais que uma centena, cada uma recebendo dois segundos de tratamento. Os quatro minutos de montagem se estendem no tempo, exacerbado pelo silêncio que é preenchido pela farfalhada nos espectadores no cinema e o som dos sistemas de ventilação do espaço.<sup>6</sup> A discussão prévia entre a protagonista e sua chefe sobre a brutalidade das ruas romenas ganha uma potência material ao se expor diretamente estas homenagens cotidianas, cada uma decorada com o nome do falecido, flores e ornamentos.

## A construção do sensível

A poética, isto é, o modo de fazer, do sensor não se trata apenas de usar texto existente ou imagens técnicas para construir um artefato artístico, mas de construir um artefato que aglomera este material, o condensa, e o carrega de significado. É uma forma particular de revelar o mundo, uma estética, definindo aquele comum que argumentamos é o objeto tanto da Arte Povera, quanto das obras de Georges Percec e Kenneth Goldsmith, um sistema existente e vivo, independente do autor que os descreve, mas acessível através da descrição minuciosa do espaço ao longo do tempo. Esta poética ganha potência política ao tornar visíveis sujeitos que estariam até então invisibilizados. Esses sujeitos não deixam de estar inscritos no mundo e portanto presentes materialmente, mas são ilegíveis por não fazer parte do que Jacques Rancière denomina a partilha do sensível: “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2005, p. 15) Novas práticas artísticas reconfiguram a dis-

<sup>6</sup> Naturalmente, cabe a referência à performance icônica 4'33" de John Cage, que usufrui do silêncio como objeto de sua produção. Infelizmente, vale notar que a montagem do filme de Jude é de 4'03".

tribuição do sensível ao rejeitarem proposições que seriam essenciais para regimes anteriores de arte, no nosso caso, a rejeição da narrativa, da escolha das particularidades de uma obra (as palavras, as cores, etc). Dessa maneira operam politicamente.

Este procedimento encontra sua forma mais explicitamente política no trabalho de arquitetura forense, como explorado pelo estúdio liderado por Eyal Weizman. O estúdio dá auxílio técnico em casos legais, geralmente de violação de direitos humanos, a partir de técnicas de representação originalmente na arquitetura. Busca-se integrar diversos índices do espaço--imagens de vigilância, mapas de satélite, vídeos de celular, transmissões de rádio, plantas arquitetônicas, e testemunhas, entre outros materiais-- para construir representações do espaço que dão forma às evidências de maneira a trazer luz ao acontecido. Por exemplo, desde 2011 trabalham em parceria com a Amnesty International na reconstrução da prisão secreta Saydnaya na Síria, local de tortura do regime Assad, a partir de memórias de prisioneiros, buscando representações que dessem forma à ambiguidade das testemunhas e auxiliasse no processo de levar o caso a cortes internacionais de justiça. Ou então, em 2023 o estúdio ajuda numa ação civil de 800 requerentes em resposta ao incêndio ocorrido em 2017 na Torre de Grenfell em Londres, usando de modelos 3D das torres para situar as memórias dos sobreviventes e as testemunhas.

O poder do estúdio de arquitetura forense é que “o arquiteto, o fotógrafo, o videógrafo são pessoas capazes de ver algo que especialistas científicos não podem ou não querem,” (BOIS, 2016, p. 122) já que podem decifrar aquilo que está inscrito materialmente no mundo. Não seria o caso de estética como manipulação ou ilusão, mas como a forma básica com a qual percebemos o mundo, mediado por representações. A prática de arquitetura forense parte de um princípio estético, isto é, da percepção:

Estética material é a forma com a qual coisas se relacionam umas com as outras, porque a matéria muda de acordo com todo tipo de coisa ao seu redor, que essas coisas gravam. [...] O princípio da matéria como um sensor estranho é a base da ciência forense. Assim como o negativo fotográfico grava a proximidade de objetos, outras superfícies materiais, como a superfície da mesa na qual estamos sentados, responde, grava, e esquece [...] (Weizman apud BOIS, 2016, p. 121)

O grupo entende o investigador de maneira análoga ao entendimento de Perloff e Goldsmith do artista não-o-

riginal, que organiza informação, já que “percepção é um tipo de construção que é conceitualmente e culturalmente condicionado, [e] portanto não dispensa da sensibilidade artística.” (Weizman apud BOIS, 2016, p. 122) O resultado das investigações não é um artefato fechado, numa síntese positivista definitiva e universal. Assim como em *Rue Vilin*, em que os números da rua temporalizam as descrições sincrônicas de cada dia, a arquitetura forense procura pontes entre os materiais distintos, âncoras que permitem juntar material: o formato de uma nuvem no céu que é visível em todos os vídeos de uma explosão, ou então um som distinguível, um claquete autóctone, que permite fazer um alinhamento temporal de materiais. Nesse processo busca-se, novamente, revelar algo latente no material, mas nunca definitivo. “[De] uma grande bagunça de contradições e incognoscíveis, somos capazes de agregar, com grandes esforços, um fragmento vago de uma narrativa--não uma grande narrativa, mas algo frágil, uma construção ciente do problema da verdade.” (BOIS, 2016, p. 129)

A poética do sensor é, no fundo, aquela mesma “espécie de burrice” do Georges Perec com a qual começamos: sentar, registrar, transcrever. Burra, do mesmo jeito que é pobre, por rejeitar uma autoria singular e pessoal em troca de um registro amplo que revela. Da praça parisiense de Perec ao trânsito nova-iorquino de Goldsmith, das coletivas de imprensa de Reynolds e Ochshorn às testemunhas e ruínas da arquitetura forense, formalmente o gesto é inequívoco: a temporalização do espaço através do registro minucioso daquilo que já está inscrito no mundo. Se Rancière nos aponta que a revolução do estético está na dissolução entre o empírico e o poético, entre “o que sucedeu” e “o que poderia suceder,” a poética do sensor leva essa dissolução ao seu máximo, fazendo arte de materiais banais--relatórios de trânsito, transmissões oficiais, imagens de vigilância. Nessa construção, conceitual, mecânica, constrói-se visibilidade a partir do existente. O infra-ordinário de Perec, os agentes não-humanos da cidade, as vítimas cujas testemunhas não cabiam nas representações oficiais passam a ser legíveis. Se a matéria é um sensor que grava, responde, e esquece, cabe ao artista, ao poeta, ao investigador decifrá-la.

## Referências

BARTHES, R. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Tradução: Richard Howard. New York: Hill; Wang, 1981.

BEIGUELMAN, G.; BAMBOZZI, L. Domingo no Golpe. Documentário. Acervos Digitais FAU

USP,, 2024. Disponível em: <<https://www.acervosdigitais.fau.usp.br/domingo-no-golpe-documentario/>>

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1

BOIS, Y.-A. et al. On Forensic Architecture: A Conversation with Eyal Weizman. *October*, v. 156, p. 116–140, 2016.

BONCH-OSMOLOVSKAYA, T. Combinatorial Greetings from Georges Perec. *Proceedings of bridges 2018: Mathematics, art, music, architecture, education, culture*. Anais...2018.

CELANT, G. (ED.). *Art Povera*. 1. ed. [s.l.] Praeger Publishers, 1969. p. 240

GOLDSMITH, K. From (Command) Line to (Iconic) Constellation. *E-Poetry 2001*. Anais...2001. Disponível em: <[https://www.ubu.com/papers/goldsmith\\_command.html](https://www.ubu.com/papers/goldsmith_command.html)>

GOLDSMITH, K. 10:00. *Deluxe Rubber Chicken*, v. 1, maio 1998.

GOLDSMITH, K. *Uncreative writing*. New York, NY: Columbia University Press, 2011.

KRAUSS, R. Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, v. 3, p. 68–81, 1977.

LEITE, L. F. DE S. Artista ou escritor conceitual? Algumas convergências entre Kenneth Goldsmith e Ulises Carrión. *eLyra*, v. 25, p. 149–167, jun. 2025.

MCCARTHY, T. A Reading by Novelist Tom McCarthy. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A5OsI-c27bA>>.

OCHSHORN, R. M.; REYNOLDS, A. A Bunch of Questions with No Answers. HD video, 23 hours 10 minutes,, 2025. Disponível em: <<https://abunchofquestionswithnoanswers.com/>>

PEREC, G. *Species of Spaces and Other Pieces*. Tradução: John Sturrock. London: Penguin Books, 1997.

PERLOFF, M. *Uma conversa com Kenneth Goldsmith*. Sibila, 2002.

PERLOFF, M. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. 1st. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005. p. 72

ROBBE-GRILLET, A. *The Dressmaker's Dummy*. In: *Snapshots*. Tradução: Bruce Morrisette. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1986.