

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE ARTES

**Ações plástico-performáticas, políticas e filosóficas da
poesia brasileira contemporânea**

Renato de Azevedo Rezende Neto

Rio de Janeiro
2009

Renato de Azevedo Rezende Neto

**Ações plástico-performáticas, políticas e filosóficas da
poesia brasileira contemporânea**

Projeto de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos

Renato de Azevedo Rezende Neto

2009

**Ações plástico-performáticas, políticas e filosóficas da
poesia brasileira contemporânea**

Orientador: Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos

Aprovada em: _____

Banca Examinadora:

Leila Maria Brasil Danziger
Professora Doutora do Instituto de Artes da UERJ

Cláudio Oliveira
Professor Doutor do Departamento de Filosofia da UFF

Jorge Cruz
Professor Doutor do Instituto de Artes da UERJ
(suplente)

Agradeço a Adriana Farah e Renata Rezende, sempre, por nortearem minha vida.

Agradeço aos meus queridos amigos, Alberto Pucheu, Caio Meira, Claudio Oliveira e Francisco Bosco, pelo apoio, pela presença e pela alegre disposição em participar da feitura do vídeo.

Agradeço a Stefania Fernandes e Mnu, pela amizade e pela filmagem e edição do vídeo.

Agradeço ao meu editor Sergio Cohn, que acreditou no *Noiva*.

Agradeço aos professores do Instituto de Artes da UERJ, que me acolheram com os braços abertos. E a FAPERJ, pela bolsa.

Agradeço especialmente a Roberto Corrêa dos Santos, pela inestimável amizade e pela orientação sábia, generosa e precisa.

Índice

1. A questão / p. 6
2. Alguma rotação / p. 15
3. O artista plural / p. 27
4. O ambiente: o campo e o meio / p. 38
5. Poesia: ações plástico-performáticas / p. 50
6. Poesia: ações em vídeo-arte / p. 63
7. Poesia: ações filosóficas / p. 78
8. Poesia: ações políticas / p. 93
9. *Noiva* (ações plásticas) / p. 113
10. Bibliografia / p. 131

1. A questão

O Brasil por muito tempo demonstrou ser um país com forte tradição poética. Apesar do alto grau de analfabetismo, de um sistema educacional precário e de um mercado editorial restrito e excludente, as tradições poéticas tanto genuinamente “populares” (como o cordel) quanto “eruditas” sobreviveram mais ou menos às margens da engrenagem da cultura de massas.¹ Historicamente, o Brasil conhece e reconhece seus poetas. Poetas românticos como Castro Alves, Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo foram, em seu tempo e durante muitas décadas após suas mortes, presença palpável em nossa cultura, admirados, citados, recitados em saraus e estudados em salas de aula. Seu legado continua vivo em nossas tradições literárias e culturais.² O mesmo pode ser dito dos parnasianos, especialmente de Olavo Bilac, apelidado de “príncipe dos poetas” e figura influente na sociedade carioca na virada do século XIX para o XX. Os modernos – pelo menos os melhores entre eles – não tiveram sorte diferente. Versos de Drummond, Bandeira, Cecília Meireles, João Cabral, Vinícius de Moraes e Gullar estão “na boca do povo” e circulam no nosso dia a dia.³ Citando apenas de memória, em 1983, poemas de Affonso Romano de Sant’Anna foram lidos no *Jornal Nacional*, e depois repetidos no *Fantástico*.⁴ No dia da morte de

¹ Uso aqui o conceito de ‘cultura de massas’ no sentido dado por Edgar Morin: “A corrente média triunfa e nivela, mistura e homogeneiza.... Favorece as estéticas médias, as poesias médias, os talentos médios, as inteligências médias, as bobagens médias... a cultura de massa é média em sua inspiração e seu objetivo, porque ela é a cultura do denominador comum entre as idades, os sexos, as classes, os povos, porque ela está ligada a seu meio natural de formação, a sociedade na qual se desenvolve sua humanidade média, de níveis de vida médios, de tipo de vida médio.” MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

² Apenas para citar um exemplo, em seu CD *Livro* (Polygram, 1997) Caetano Veloso regrava o poema abolicionista “Navio Negreiro” de Castro Alves.

³ “E agora, José?”, “é o que me cabe deste latifúndio”, “que seja eterno enquanto dure”, “vou-me embora pra Pasárgada”, são apenas alguns exemplos de versos modernistas incorporados ao nosso idioma. Não seria difícil identificar outros.

⁴ Affonso Romano de Sant’Anna descreve suas inúmeras interações com veículos de comunicação de massa no seu artigo “Poesia e comunicação audiovisual: depoimento”, incluído no seu livro *Que fazer de Ezra*

Tancredo Neves, em 1985, a mesma rede Globo interrompeu sua transmissão para que o poeta Ferreira Gullar lesse no ar e ao vivo um poema inédito em homenagem ao ex-(quase)-presidente. Em 1989, o poema “Canção amiga”, de Drummond, ao lado da efígie do poeta, foi impresso numa cédula de 50 cruzados e circulou durante anos. Poemas de Bandeira foram utilizados em campanhas publicitárias na televisão e no rádio. Exemplos dessa ordem são abundantes, mas talvez o que mais tenha contribuído para a popularização da poesia brasileira tenham sido as gravações feitas por nossos músicos: Além do já mencionado exemplo Caetano/Castro Alves, novamente citando de memória e sem nem de longe querer esgotar o assunto, lembro as gravações de Chico Buarque de *Romanceiro da Inconfidência* e *Morte e vida severina*, e os poemas musicados por Fagner (Gullar, Cecília Meireles), Belchior (Olavo Bilac), Adriana Calcanhoto (Antonio Cícero, Augusto de Campos, Haroldo de Campos), etc., além, é claro, dos poemas de Vinícius musicados por Toquinho.

No entanto, o mercado de livros de poesia no país é quase nulo. Como nota o jornalista Nilto Maciel, publicam-se “todo ano no Brasil milhares de livros de poesia e prosa de ficção, quase sempre à custa dos próprios autores e em pequenas tiragens. A maioria desses livros não chega às livrarias”.⁵ Em sua pesquisa, “Poetas brasileiros, quantos somos?”, Leila Mícolis registrou até agora 9.897 poetas.⁶ Creio que poderíamos contar nos dedos aqueles que entre eles publicam seus livros *sem bancarem a edição parcial ou integralmente*.⁷

Pound (Rio de Janeiro: Imago, 2003).

⁵ “Literatura e mídia”, matéria publicada na Revista *Literatura*. Brasília, setembro de 1998 e disponibilizada na internet em 01/06/2000 no endereço <http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=54&rv=Literatura>.

⁶ <http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pquantos/index.htm> © pesquisa de Leila Mícolis. Talvez esse número seja pequeno se comparado percentualmente com a população nacional, mas é relevante se levarmos em conta ao ainda restrito segmento da população brasileira que tem acesso a um nível cultural superior, e que Mícolis considera em sua pesquisa apenas aqueles nomes já publicados em “livros individuais, antologias, jornais e revistas especializadas”.

⁷ Num país onde até mesmo Manuel Bandeira precisou pagar suas edições até *Estrela vespertina*, esse não é um fato vergonhoso, embora sintomático.

Uma vez publicado o livro, há o problema da distribuição, do espaço de estante nas livrarias (freqüentemente negado à poesia) e da falta de uma crítica especializada e idônea que possa orientar o leitor. Na forma de resenhas em cadernos culturais ou revistas especializadas, a crítica, quando existe, é também freqüentemente exercida pelos próprios poetas, criando um circuito fechado e pouco saudável: são as mesmas pessoas que produzem e que consomem poesia.⁸ No entanto, a questão não é simplesmente uma falta de leitores, que a reversão dos sintomas listados acima poderia eventualmente suprir. Ao contrário: a situação precária da poesia contemporânea (pelo menos aquela apresentada em suporte *livro*) está na sua inabilidade de fazer-se interessar até mesmo por aqueles que, no entanto, se interessam por outras formas artísticas contemporâneas.⁹

⁸ São reveladores os depoimentos de Sérgio Cohn (poeta e editor da Azougue Editorial), Jorge Viveiros de Castro (editor da 7Letras) e Rachel Bertol (editora assistente do *Prosa&Verso*, suplemento literário do jornal O Globo) sobre a questão. Diz Rachel sobre sua rotina diária: “A cada dia, são uns três, quatro – às vezes dez – novos livros e, como o armário sempre está cheio, resta-nos tentar organizá-los sobre a mesa de trabalho. [...] A poesia se mantém presente, mas certamente não está em posição central no giro do mercado editorial. O jornal não deixa de espelhar esta realidade, embora também não deva se eximir de querer transformá-la. [...] Estaria o livro, com suporte da expressão poética, enfrentando uma crise?” Sérgio: “Os poetas enviam seus livros para os colegas e esperam retribuição. Essa é uma das causas do estranho fenômeno de haver maior número de lançamentos que vendas de livros de poesia no Brasil. [...] Essa falta de referência [sobre os autores mais jovens] é agravada pelo fato de ser sabido que os jovens poetas costumam financiar seus próprios livros. Como confiar na qualidade de uma edição que não foi, pelo menos a priori, uma aposta sincera da editora? [...] Com as edições já previamente pagas, e muitas vezes lucrativas, as editoras não precisam se esforçar para inseri-las no mercado e na mídia”. Jorge: “Em dez anos de trabalho, perdi a conta de quantos livros de poesia foram editados na 7Letras. Muitos deles em tiragens mínimas, de no máximo 200 exemplares – os que tiveram tiragens mais “comerciais” abarrotam até hoje as prateleiras da falta de espaço do escritório. Alguns mofaram com a umidade do Jardim Botânico, outros se estragaram viajando pelo Brasil, em consignação. [...] Semanalmente recebo pelo menos quatro ou cinco novos originais de poesia, e mais outros tantos poetas em contatos telefônicos, explicando o valor de sua obra. [...] Muitas vezes, o livreiro não quer um exemplar nem sob consignação.” BERTOL, Rachel. “Não existe poesia best-seller”, COHN, Sérgio. “Os dois lados da moeda sem a moeda”, VIVEIROS DE CASTRO, Jorge. “Esse negócio da poesia”. In: PUCHEU, Alberto (ed.) *Terceira Margem*. “Poesia brasileira e seus entornos interventivos”. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano VIII, n. 11, 2004.

⁹ Percebendo a mesma situação na Alemanha, onde vive, o também poeta Ricardo Domeneck pode afirmar: “Pois, veja bem, não estou me referindo ao problema educacional sério em que vivemos, num país em que o número de leitores de qualquer gênero é limitadíssimo. A situação é mais ampla. O hábito de não ler poesia, a falta de vontade de sequer conhecê-la cresce mesmo entre o público que lê, sim, com freqüência e atenção. Não se trata apenas de uma falta geral de leitores. Simplesmente, mais e mais deixa-se de ler poesia”. Domeneck aponta algumas tendências difundidas pelo influente movimento defendido pelo grupo Noigrandes nos anos 1950 como um dos principais fatores da alienação contemporânea entre público e poesia no Brasil, e propõe algumas saídas. DOMENECK, Ricardo. “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”. In: *Inimigo Rumor* n. 18, 2º semestre de 2005/ 1º semestre de 2006, pp.

Em seu ensaio “O destino da pintura moderna”, o crítico britânico Herbert Read parafraseia o poeta Robert Graves e afirma que “quadros deviam ser pintados para os pintores”. Read assinala as mudanças da estrutura econômica da sociedade nos últimos três séculos, que fez com que o mecenato desaparecesse, e ironiza a então demanda dos artistas plásticos por um patrocínio estatal:

Não vejo qualquer diferença *cívica* entre o poeta e o pintor: cada um deles expressa individualmente uma visão, que pode ter ou não uma grande importância social; num dos casos, porém, a sociedade pode impunemente ignorar a criação, e no outro é agora compelida a aceitá-la e a pagar por ela um preço, com o dinheiro do próprio rendimento público.¹⁰

Embora Read esteja se referindo a uma outra época (o período pós-segunda guerra) e a um outro país (a Inglaterra), seria interessante sob essa luz comparar o circuito das artes visuais contemporâneas com o da poesia contemporânea no Brasil, assim como analisar a razão das diferentes políticas de patrocínio público ou empresarial entre as artes.¹¹ Em ambos, existe a versatilidade dos papéis do artista (artistas curadores, artistas críticos de arte, artistas donos de galeria, artistas colecionadores, etc. equiparam-se a poetas editores, poetas críticos de literatura, poetas donos de editoras); em ambos a distância entre a obra de arte e o “grande público”, mas, no caso da poesia,

175-217. Outro artigo de interesse que aborda a herança concretista sob o ângulo de tal alienação é “Poesia e memória”, de Paulo Henriques Britto (In: Pedrosa, Célia (org.) *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000). pp. 124-131.

¹⁰ READ, Herbert. *A filosofia da arte moderna*. Tradução de Maria José Miranda. Ulisseia: Lisboa, s/d. pp. 61-75.

¹¹ Chacal, um dos poetas fundadores do CEP 20000, costuma dizer que todo o projeto do CEP (patrocinado pela prefeitura do Rio desde 1990), que há 18 anos vem difundindo, promovendo e democratizando a criação poética no Rio de Janeiro, custou menos do que um curta de mercado. Caríssimos produtos culturais de massa, como o cinema, grandes exposições de artes e shows de música são patrocinados por estatais, enquanto outras formas de criação são sistematicamente mantidas fora da equação.

uma falta fundamental: não há mercado, não há retorno financeiro, não há verdadeira circulação. Se o assim chamado circuito de arte contemporânea, financiado pelas elites internacionais do capitalismo globalizado, flutua, em suas redes semi-autônomas e processos de auto-nominação,¹² acima e além das necessidades e vicissitudes do mercado da cultura de massas, não precisando nem do dinheiro nem da *compreensão* da classe média para sobreviver, a poesia, ao contrário, situa-se abaixo e aquém desse mercado. Ambos se identificam no fato de ocuparem pólos extremos (e opostos) na hierarquia. Se as artes visuais – e voltarei mais tarde a este ponto – são as artes dominantes, teria a poesia, em sua marginalidade, se tornado no contexto contemporâneo uma forma de expressão anacrônica, e, portanto, incapaz de dialogar com seu tempo?

Para Affonso Romano de Sant’Anna – um crítico ferrenho e nem sempre lúcido da arte contemporânea, mas um arguto crítico da cultura –, o duplo fenômeno da proliferação dos poetas e da diminuição da circulação da poesia é global. Em seu estudo “O desemprego do poeta”, ARS afirma que “a história do poeta enquanto indivíduo social é a história de seu desemprego”, devido aos “fatores da vida moderna que vieram lhe alterar a *função* dentro da nossa sociedade burguesa”. Discordando de João Cabral de Melo Neto, que no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954, havia identificado o recuo da importância social da poesia na incapacidade dos poetas de valorizar e dominar os meios de comunicação em massa, como o rádio e a TV, para a criação e a disseminação de seus poemas, Romano de Sant’Anna acredita que o problema não está nem na poesia nem nos poetas, mas na própria sociedade capitalista burguesa, que tudo industrializa e transforma em capital e trabalho

¹² Para uma interessante análise do circuito de arte contemporânea, ver *Arte contemporânea – uma introdução*, da filósofa francesa Anne Cauquelin. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Tradução de Rejane Janowitz.

– tudo, menos a poesia, que, devido à sua própria natureza, resiste a este processo e, desta forma, teria se alienado do sistema e se tornado uma atividade socialmente intransitiva.¹³ Ao contrário de anacrônica, seria a poesia justamente o último bastião de *resistência* entre as artes?¹⁴

No caso específico do Brasil, talvez exista mais um elemento de comparação entre a poesia e as artes visuais. Num artigo publicado na revista *Bravo!*, o crítico e curador paulista Teixeira Coelho levanta a hipótese de que as artes visuais brasileiras só ganharam terreno e prestígio no circuito internacional da arte contemporânea depois de terem desistido do conceito de identidade, de brasilidade, em suma, depois de terem aberto mão do *projeto nacional* do modernismo.¹⁵ Teria a poesia brasileira, que desde os seus primórdios e até recentemente (até o modernismo), lidava também principalmente com a construção de uma identidade nacional,¹⁶ perdido o público interno depois de ter, no mesmo movimento, abandonado esta questão e passado a majoritariamente versar sobre a própria linguagem e a rede tecida pela literatura?¹⁷ Mas, ao contrário da arte visual contemporânea – que no

¹³ ROMANO DE SANT’ANNA, Affonso. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Eldorado: Rio, 1977. Grifo do autor. No vídeo/performance *Garganta com texto*, apresentado pela primeira vez no Programa “Entrelinhas” da TV Cultura, em 20/12/2006, Ricardo Domeneck diz que a poesia perdeu-se ao atrelar-se à literatura: “poesia não é literatura”. <http://www.youtube.com/watch?v=sZwFos5meBU&feature=related>.

¹⁴ Como veremos adiante, há uma profunda relação entre o estético e o político. Ao resistir à máquina improfanável do capitalismo (para usar um termo cunhado por Agamben em “Elogio da profanação”) a resistência da poesia – se de fato existe – é, antes de mais nada, uma resistência política. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

¹⁵ COELHO, Teixeira. “A contemporaneidade comum”. Revista *Bravo!*, junho de 2007, pp. 76-77. Segundo o autor, enquanto nosso modernismo “esteve largamente preso ao paradigma político-ideológico do *projeto nacional*”, “a partir dos anos 50, a arte feita aqui atualizou-se ou, no termo maldito, globalizou-se”.

¹⁶ Apenas para citar exemplos modernos, os maiores monumentos literários, tanto na poesia quanto na prosa – os que alcançaram a maior repercussão de público e de crítica – lidam exatamente com a questão da nacionalidade: *Macunaima* e *Grande Sertão: Veredas* estão ao lado dos já citados *Romanceiro da Inconfidência* e *Morte e vida severina* e do *Poema sujo* de Ferreira Gullar (talvez o último grande poeta desta tradição). A própria obra de nosso poeta maior, Carlos Drummond de Andrade, em grande parte reflete a difícil passagem de um país rural e agrário para um urbano e industrial.

¹⁷ Remito novamente o leitor a um ensaio já citado: BRITTO, Paulo Henrique. “Poesia e memória”. In: Pedrosa, Célia (org.) *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. pp. 124-131. Um poeta contemporâneo que escapa em parte destes temas (sem, no entanto, ignorá-lo) – e daí talvez sua popularidade – é Manoel de Barros.

Brasil compartilha com a poesia de uma forte raiz concretista – que adquiriu uma linguagem globalizada, e que criou um mercado nacional graças à sua inserção no circuito internacional (naturalmente concomitante com a inserção do Brasil no mundo neoliberal), a poesia livresca¹⁸ brasileira contemporânea não ficou nem com o primeiro, nem conquistou o outro.

Por outro lado, como aponta Francisco Bosco, a canção popular brasileira nunca precisou se preocupar com a questão da procura ou da formação de uma identidade nacional, por ser, desde o início – e sem poder deixar de sê-lo – intrinsecamente brasileira, devido ao seu caráter e origem fundamental e irredutivelmente popular.¹⁹ Por outro lado, e coerentemente com essa tradição, é indubitável que muitos dos nossos melhores letristas de música são também poetas *strictu sensu* – o lançamento do livro *Letra só* de Caetano Veloso, organizado por Eucanaã Ferraz²⁰, é apenas um bom exemplo disso. Não é minha intenção, nesta introdução, discorrer sobre a complexa, rica e bastante debatida relação entre letra de música e poesia na cultura brasileira.²¹ Mas teria a canção popular, principalmente depois da difusão em massa de discos e cds, tomado para si a função de debater o país e suas

¹⁸ Que o termo “poesia livresca” não seja lido de forma alguma como referindo-se a algo ultrapassado ou com qualquer conotação pejorativa. Como observa Antonio Cícero, discorrendo sobre o fim das vanguardas: “Não é, por exemplo, necessário que um poeta que produza poesia livresca esteja a par do que se passa no campo da poesia cinética.” CICERO, Antonio. “Poesia e paisagens urbanas”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Livresca significa simplesmente a poesia publicada em livro, que tem como suporte a página.

¹⁹ “Assim, se é talvez possível dizer que a canção popular não se coloca a questão Brasil nas primeiras décadas do século 20 – quando todas as demais linguagens se colocavam –, isso se explica primordialmente porque para a canção o problema *não* se coloca desde o início, uma vez que desde o início aquela linguagem não poderia ser outra coisa que brasileira, em sentido estrito, isto é, produtora de formas imediatamente ligadas à realidade brasileira e inexistentes em qualquer outra cultura”. BOSCO, Francisco. “A questão Brasil”. Mimeo.

²⁰ VELOSO, Caetano. *Letra só Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

²¹ O mesmo Francisco Bosco, poeta e letrista de música, além de ensaísta, possui um curto mas definitivo ensaio sobre o assunto. Segundo ele: “A poesia é uma potência, atualizada ou não, da letra. A letra, sem deixar de ser letra, pode ao mesmo tempo tornar-se poesia.” BOSCO, Francisco. “Letra de música é poesia?”. In: *Banalogias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

mazelas²² enquanto que a poesia (e também as artes visuais) se tornava mais cosmopolita, mais voltada às questões da própria linguagem, e mais removida da “realidade”²³

Seja como for, a poesia perdeu prestígio cultural, e o poeta se tornou um ser anacrônico, um tanto quanto risível.²⁴ Em seu ensaio “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”, Ricardo Domeneck escreve:

Não se trata de competição. Não me incomoda particularmente que, a partir da década de 60, tenha recaído sobre artistas como Andy Warhol e Joseph Beuys ou Jean-Luc Godard e Glauber Rocha o papel privilegiado de “inventar a realidade”, mas quando aos poetas tenha-se reservado pouco a pouco a mudez ou a escrita de frases para cartões de aniversário e dia dos namorados, como praticante da atividade vejo-me impelido a entender o porquê.²⁵

²² Os exemplos abundam e são desnecessários: o Tropicalismo, as canções políticas de Geraldo Vandré e Chico Buarque, entre muitos outros, o brock de Cazuza, os Racionais MCs, etc.

²³ O poeta e tradutor Paulo Henriques Britto conclui desta forma seu artigo “Poesia e memória”, no qual faz uma distinção entre a poesia lírica (moderna) e a pós-lírica (pós-moderna) no Brasil: “O poeta pós-lírico já não pode dizer: nada que é humano me é alheio. Boa parte da experiência humana de que tratavam a poesia lírica e a épica é eliminada de antemão; alguns poetas pós-líricos dão a impressão de que a condição humana – as contingências da carne, as paixões, a mortalidade – são temas que só devem ser tocados com as pontas dos dedos, se não evitados de todo e relegados à canção popular ou ao cinema. Para esses poetas, a poesia, ou a literatura em geral, estaria acima de tais coisas, pairando numa esfera mais elevada, uma espécie de mundo platônico onde a forma pura, a palavra reduzida à condição de significante desvinculado do referente, se ocupa de si própria, para o deleite de sensibilidades refinadas. Seria exagero detectar nessa atitude uma nova versão do decadentismo que, há exatamente um século, pretendeu libertar a arte dos vínculos que a prendiam à insuportável vulgaridade do real?” BRITTO, Paulo Henriques. “Poesia e memória”. In: Pedrosa, Célia (org.) *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 131.

²⁴ Tal incômodo é sentido e abordado por poetas brasileiros contemporâneos das mais diversas filiações, como exemplifica o desabafo de Alexei Bueno, talvez um dos poetas de maior êxito de sua geração: “A aura meio apalhçada da poesia existe pelo menos desde o século 19. É uma coisa que não existe em relação ao prosador. Tenho horror que me apresentem no meio da rua como poeta. Isso me dá uma angústia terrível porque tem muito poeta ruim. [...] O poeta é a metáfora de todos os artistas. Picasso é um poeta; Beethoven é poeta. Isso é um saco. O poético está em todas as artes, obviamente também na poesia, mas a poesia não tem nada a ver com a generalização do poético. Todo mundo é poeta e o poeta fica a ver navios”. BUENO, Alexei. “Eu sinto uma angústia terrível quando alguém lê os meus poemas na minha frente”. Texto publicado na revista *Rascunho*, ano 7, Curitiba, outubro de 2007, editado a partir de sua fala no projeto *Paiol Literário*, temporada 2007, realizado pelo *Rascunho* em parceria com o Sesi Paraná e a Fundação Cultura de Curitiba.

²⁵ DOMENECK, Ricardo. “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”. In: *Inimigo Rumor* n. 18, 2º semestre de 2005/ 1º semestre de 2006. p. 178.

A dissertação “Ações plástico-performáticas, políticas e filosóficas da poesia brasileira contemporânea”, desenvolvida no âmbito de um Programa de Pós-Graduação em Artes, é uma tentativa de, enquanto poeta, não apenas responder a essa questão, mas também de exercer e afirmar a poesia que se produz hoje no Brasil para além das zonas fronteiriças entre gêneros artísticos, disciplinas acadêmicas e ativismo.

2. Alguma rotação²⁶

O *Novo Dicionário Aurélio* define “poesia” da seguinte forma: “[Do gr. *poíesis*, ‘ação de fazer algo’, pelo lat. *poese* + *-ia*] 1. Arte de escrever em verso.” O poeta “[do gr. *poietés*, ‘aquele que faz’, pelo lat. *poeta*]”, portanto, é “1. Aquele que tem faculdades poéticas e se consagra à poesia; aquele que faz versos.” O poema, então, necessariamente é “[do gr. *poíema*, ‘o que se faz’, pelo lat. *poema*] 1. Obra em verso”.²⁷ A palavra ‘poeta’ poderia ser substituída por ‘artista’ (que, como a palavra ‘arte’, é um termo posterior). Assim sendo, o artista seria “aquele que faz”: aquele que faz (a obra de) arte. No caso do poeta, no entanto, o que se faz é o poema, ou seja, “uma obra em verso”, um objeto de linguagem (verbal) – ou melhor, um objeto feito daquilo que para muitos constitui a tessitura estrutural da própria condição humana. Não é à toa que, distanciado da conotação expandida da *poíesis* grega por muitos séculos – praticamente por toda a história da arte ocidental – Greenberg tenha encontrado grandes dificuldades em definir qual seria a especificidade da poesia:

O poeta escreve não tanto para *expressar* como para criar algo que vai operar sobre a consciência do leitor, não o que comunica. E a emoção do leitor derivaria do poema como um objeto único e não dos referentes externos ao poema. [...] No caso das artes plásticas, é mais fácil isolar o meio e, por conseguinte, pode-se dizer que a pintura e a escultura de vanguarda atingiram uma pureza muito mais radical do que

²⁶ Este título faz referência ao livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, e também – como se tornará evidente – ao ensaio “Signos em rotação”, de Octavio Paz. O capítulo procura apenas apontar para algumas possíveis definições de “poesia”, “poema” e “poeta”, conceitos maleáveis na história da cultura ocidental. Para a resumida apresentação das idéias de Giorgio Agamben sobre o assunto, que fecha o capítulo, sou devedor aos textos ainda inéditos que Alberto Pucheu está escrevendo sobre o italiano, bem como ao grupo de estudo sobre a obra do filósofo, de que faço parte, que ele promove em sua casa.

²⁷ BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2º edição, 33ª impressão, 1996.

a poesia de vanguarda. [...] A pintura ou a estátua se esgota na sensação visual que produz. Não há nada para identificar, associar ou pensar, mas tudo a sentir. A poesia pura luta pela sugestão infinita; as artes plásticas puras, pela mínima.²⁸

Se, como quer Greenberg, a poesia “luta pela sugestão infinita”, do que ela se constitui materialmente, e que tipo de objeto ela pode ser? Poucos pensadores investigaram a essência do objeto (o que faz uma coisa ser uma coisa?), do ser, da arte e do pensamento com tanto rigor e profundidade quanto Heidegger. Ancorado pelos versos de Hölderlin – possivelmente seu poeta de predileção – em seu ensaio “...Poeticamente o homem habita...” Heidegger afirma que o habitar humano (no mundo) é fundado no poético, é, portanto, a poesia que permite o habitar ser um habitar: “poesia é deixar-habitar”, “é a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar”.²⁹ Assim sendo, a poesia é um construir, é uma tomada de medida – uma medida privilegiada.³⁰ É a poesia que dá medida ao homem – e a medida da poesia é a fisionomia do céu, o deus desconhecido. Desta forma, para Heidegger, a poesia é o dizer do desvelamento dos entes.

*

Júlio Cortazar em “Para uma poética”³¹ elogia o vigor da linguagem analógica (vivamente metafórica), pré-racional e pré-lógica, na qual nomear é

²⁸ GREENBERG, Clement. “Rumo a mais um novo Laocoonte”. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. In: FERREIRA, Glória e COTRIM DE MELLO, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. pp. 54-55.

²⁹ HEIDEGGER, Martin. “...Poeticamente o homem habita...”. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: *Ensaio e conferências*, Petrópolis: Vozes, 2002. p. 165-181.

³⁰ “A poesia não é [...] nenhum construir no sentido de instauração e edificação de coisas construídas. Todavia, enquanto medição propriamente dita da dimensão do habitar, a poesia é um construir em sentido inaugural. É a poesia que permite ao homem habitar sua essência. A poesia deixa habitar em sentido originário.” Ibidem, p. 178.

³¹ CORTAZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

tomar posse, e associa o poeta ao “mago” das sociedades arcaicas, ou seja, não exatamente um primitivo, mas uma pessoa que reconhece e dá continuidade à magia em um outro plano, no qual o conhecimento poético significa apropriar-se da essência do objeto, o que o enriquece ontologicamente. Assim sendo, a poesia é uma aventura em direção ao ser, um processo de auto-transformação, uma alquimia.³² Para o escritor argentino, “o poeta continua e defende um sistema análogo ao do mago, compartilhando com ele a suspeita de uma onipotência do pensamento intuitivo, a eficácia da palavra, o ‘valor sagrado’ dos produtos metafóricos”.³³

No entanto, se, ainda para os antigos gregos, a poesia, em sua origem, era uma vocação especial e inspirada, não uma arte (uma *téchne*) entre outras, mas o próprio nome da atividade humana no mundo, uma produção (em termos heideggerianos), a passagem da não-forma à forma, ou seja, uma atividade sagrada e estreitamente ligada ao mundo dos deuses, ao divino, isso já não é mais verdade na Modernidade, quando concepções religiosas e místicas e, conseqüentemente, também a poesia (concebida nesses termos demiúrgicos)³⁴, entraram em profunda crise. Sobre a crise da poesia na Modernidade discorre Harold Rosenberg em uma série de ensaios sob o título de “A profissão do poeta” em seu *A tradição do novo*:

³² Ibidem. “O poeta e suas imagens constituem e manifestam *um único desejo de salto, de irrupção, de ser outra coisa*”, p. 96. “O poeta é aquele que *conhece para ser*”, p. 100. “A poesia prolonga e exercita em nossos tempos a obscura e imperiosa angústia de *posse da realidade*, essa licantropia inserta no coração do homem que não se conformará jamais – se é poeta – com ser somente um homem”, p. 101. Grifos do autor.

³³ Ibidem. p. 8.

³⁴ Também Harold Bloom, incansável estudioso e defensor da poesia, segue esta linha de pensamento. No capítulo introdutório de seu *Poesia e repressão*, no qual identifica as mazelas causadas na poesia moderna por uma existência prosaica e dialética, o crítico norte-americano afirma: “Um poeta forte, para Vico e para nós, é exatamente como uma nação pagã; ele deve adivinhar-se ou inventar-se, tentar o impossível que é *dar origem a si mesmo*. A poesia tem sua fonte nas idéias do corpo sobre si mesmo...”, “Podemos definir o poeta forte como o que não tolera palavras interpostas entre ele e a Palavra, nem admite precursores entre ele e a Musa. Isto significa que, na verdade, o poeta forte assume a postura do gnóstico, o ancestral de todos os grandes revisionários ocidentais.” BLOOM, Harold. *Poesia e repressão. O revisionismo de Blake a Stevens*. Tradução de Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Historicamente, a norma de evolução da poesia consiste na sua prática como uma profissão inspirada, somente possível de evoluir no passado como um episódio na história da religião. Para entender as peculiaridades da poesia moderna, será preciso examinar a atividade recente da profissão em relação aos poderes sagrados mediante os quais era anteriormente exaltada. [...] Segundo os historiadores sociais, o mundo religioso é criado e ganha intensidade através da *conscience* da comunidade, sendo que nas sociedades antigas todas as profissões confiavam no sobrenatural, embora não da mesma maneira, nem no mesmo grau. Essa *conscience* coletiva vem se dissolvendo sem parar, embora irregularmente, através da História, sobre a pressão da divisão progressiva do trabalho e a complicação da vida social pela mesma acarretada. [...] Em resumo, estas mesmas “forças sobrenaturais” que se fizeram sentir na poesia desde a sua origem é que atingiram em nossa época uma crise que nada teve de crescimento. [...] A crise do sobrenatural contém a crise da poesia – tanto das suas energias criadoras quanto da sua posição na sociedade. [...] A dependência profissional do mistério por parte do poeta, longe de colocá-lo no centro dos mananciais do poder, agora parece aliená-lo deles inteiramente. Como uma “profissão de inspiração”, a poesia viu-se assim diante de um dilema desesperador. Caso se apegasse à inspiração como um “dom” do alto, remancharia atrás da organização produtiva da sociedade, careceria do método de uma profissão moderna e, destituída do apoio material e espiritual da comunidade, ver-se-ia relegada a pagar-se com divinas falsificações. Se, por outro lado, abandonasse as forças do desconhecido, decairia do seu secular prestígio e teria de empregar-se num mister trivial. Nos dois casos estaria fadada a perder a sua situação de profissão indispensável à consciência coletiva.³⁵

Para Rosenberg, a poesia moderna, inaugurada por Poe, Baudelaire e Rimbaud, é uma tentativa de resolver esse impasse, uma busca de revolucionar a poesia, no sentido de dar-lhe uma nova síntese de produção e inspiração, ao dissolver experimentalmente a poesia do passado e traduzir

³⁵ ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. Tradução de Cezar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974. pp. 72-74.

forças divinas em poderes humanos. Ao lermos o estudo de Rosenberg, temos a impressão que a mesma crise, a mesma ferida, se prolonga, aberta, insolúvel, até os dias de hoje. Em fato, já bem avançado o século XX, no final da década de 1960, ou seja, após os variados movimentos das vanguardas históricas e em pleno desenvolvimento das novas vanguardas, Octavio Paz escreveu um longo ensaio para responder a seguinte questão:

A história da poesia moderna é a de um descomedimento. Todos os seus grandes protagonistas, após traçar um signo breve e enigmático, estilhaçaram-se contra o rochedo. O astro negro de Lautréamont rege o destino de nossos mais altos poetas. Mas este século e meio foi tão rico em infortúnios quanto em obras: o fracasso da aventura poética é a face opaca da esfera; a outra se compõe da luz dos poemas modernos. Assim, a interrogação sobre as possibilidades de encarnação da poesia não é uma pergunta sobre o poema e sim sobre a história: será uma quimera pensar em uma sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora?³⁶

Para o poeta e ensaísta mexicano, se um dia a missão do poeta foi dar sentido e fulgor às palavras da tribo, alimentado pela linguagem e mitologia oferecida por ela e por seu tempo, inseparáveis da imagem de mundo de cada civilização, hoje seu trabalho é uma pergunta sobre esse sentido – pois já não existe uma imagem do mundo, e sim um espaço em branco, signos em rotação: a verdadeira realidade já não está *no* mundo, mas em sua leitura.

*

³⁶ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 95.

Terry Eagleton, em seu recente *Como ler um poema* abre o capítulo “O que é poesia?” com essa definição pouco animadora:

Um poema é uma afirmação moral ficcional e verbalmente inventiva na qual é o autor, ao invés da impressora ou do processador de palavras, que decide onde os versos devem terminar. Essa aterradora definição, não-poética ao extremo, pode se provar o melhor que nós podemos fazer.³⁷

De acordo com Eagleton, um poema é um texto inventivo no sentido de que é uma ficção (ou seja, retirado de seu contexto imediato e empírico e passível de ser empregado de forma abrangente e não pragmática) que necessariamente estabelece uma relação dinâmica entre significante e significado (muito embora ele abra uma sessão inteira para denunciar o que chama de *incarnational fallacy*, a falsa crença no poema como um perfeito casamento entre forma e conteúdo ou, o que seria um quintessencial motivo modernista, a mesma crença em seu aspecto negativo: o lamento de as palavras não serem capazes de expressarem o inexprimível). Além disso, o poema é um enunciado moral, pois lida com valores, sentidos e propósitos humanos. Uma vez que um texto literário em prosa pode compartilhar de todas essas características, e como um poema pode prescindir da métrica (algo não utilizado pela prosa), o que distinguiria a poesia da prosa seria o final do verso (*line-ending*), sempre uma escolha consciente do poeta (mesmo quando utilizando formas fixas, pois é o poeta quem escolhe a métrica).

Antonio Cícero, no entanto, coloca em dúvida a autoridade de Eagleton sobre o assunto, insinuando que o pensador inglês, por não possuir uma

³⁷ EAGLETON, Terry. *How to read a poem*. Malden, MA (USA), Oxford (UK), Victoria (Austrália): Blackwell Publishing, 2007; p. 25. No original: “A poem is a fictional, verbally inventive moral statement in which it is the author, rather than the printer or word processor, who decides where the lines should end. This dreary-sounding definition, unpoetic to a fault, may well turn out to be the best we can do.”

relação vital com a poesia, não pode realmente compreendê-la.³⁸ Procurando investigar o assunto em profundidade, o poeta e filósofo brasileiro abre seu ensaio “Poesia e filosofia” tentando identificar algumas ambigüidades e paradoxos em torno dos termos “poesia”, “poema” e “poeta”:

A palavra “poesia” é normalmente entendida de dois modos. Ou se trata da arte de fazer poemas – a arte do poeta – ou das propriedades em virtude das quais algo possa ser considerado um poema. Ora, que ainda haja semelhante arte – e, se houver, que ainda tenha qualquer relevância – é hoje uma opinião controversa; mais controversa ainda é a opinião de que existam qualidades determinadas em virtude das quais algo seja considerado um poema.³⁹

No ensaio “*Epos e mythos em Homero*”, Antonio Cícero coloca em diálogo as perspectivas de Platão, Homero e Anaximandro sobre poesia. Analisando o episódio de Proteu, que ocorre no quarto livro da *Odisséia*, Cícero assinala que para Homero o poeta (que ele chamava de *aedo*) é o produtor de *êpea*,⁴⁰ e a poesia a passagem da não-forma à forma: “e como a não-forma é o fluxo, o movimento ou a mudança, pode-se dizer que a poesia é a causa da passagem do fluxo, do movimento ou da mudança à forma”.⁴¹ Um princípio semelhante é encontrado em Anaximandro, que concebe a poesia como *ápeiron* (o absoluto, o infinito, o indeterminado), ou “a fonte

³⁸ “Não é porque decide que a poesia não tem valor que ele deixa de ter uma relação vital com ela: é antes porque não tem uma relação vital com a poesia que ela não tem valor para ele. Na verdade, estou sem dúvida exagerando, no que diz respeito a Eagleton. Com certeza a poesia tem algum valor para ele. Está longe, evidentemente, de ser um valor imanente e vital, como para Marx. Creio que para Eagleton, como para muitos, um poema ou uma tragédia têm o valor de um documento histórico como qualquer outro”. CICERO, Antonio. “Poesia e filosofia”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 156.

³⁹ *Ibidem*, p. 106

⁴⁰ Cícero assinala a palavra grega *epos* (no plural, *êpea*) como sendo, numa cultura oral como a de Homero, o discurso efetivo (como um oráculo, uma oração ou uma canção), e é assim que o suposto autor da *Odisséia* e da *Iliada* designava seus poemas. Em oposição, as palavras empregadas em conversação diária usadas e imediatamente esquecidas, eram apenas *mythoi* (no singular, *mythos*). CICERO, Antonio. “*Epos e mythos em Homero*”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁴¹ *Ibidem*, p. 227.

inesgotável e surpreendente dos entes, formas e poemas”.⁴² Para Platão, ao contrário, as formas não podem ser produzidas, pois são ideais, já dadas: as formas podem apenas ser imitadas; a arte não é concebível senão como mimese e artesanato. Afirma Cícero:

Na realidade, não se trata de um problema de fato, mas de direito: se um escultor produz uma escultura que imite outra, canônica, ele terá produzido um novo objeto e mesmo uma nova escultura, ainda que idêntica à primeira. Para os poetas, no entanto – como para os músicos –, não é possível a realização da exigência de Platão, pois a reiteração de determinada forma-tipo (a reiteração de determinado poema) não constitui um poema novo, mas apenas uma nova instância do mesmo poema. O escultor terá sido um escultor-artesão, porém o poeta não terá sido sequer um poeta-artesão, mas apenas um escriba.⁴³

Com a gradual disseminação da palavra escrita entre os gregos, *logos* vem a substituir o *epos* homérico, que passa a significar apenas um dos gêneros do discurso escrito (a epopéia). Neste processo, começam a ser empregados os termos “poesia”, “poema”, e “poeta”. Se *epos* representava uma parte privilegiada e memorizada do *mythos*, com a implementação da escrita, o *poema* vem a conotar uma produção oriunda da *Poesia*. No diálogo platônico entre Diotima e Sócrates, encontrado no *Simpósio*, Diotima discorre sobre essa relação:

Sabes que a poesia é algo múltiplo: pois de fato toda causa da passagem do não-ente ao ente é poesia, de modo que os trabalhos de todas as artes são poesia, e todos os seus produtores, poetas. [...] Mesmo assim, sabes que não são chamados *poetas*, mas têm outros nomes, e de toda a poesia uma parte é separada, a que diz

⁴² Ibidem, p. 233.

⁴³ Ibidem, p. 225.

respeito à música e à medida, e chamada com o nome do todo. Pois só essa parte é chamada poesia, e os que possuem essa parte da poesia, poetas.⁴⁴

Como sabemos, Platão, que foi um admirável escritor, e inclusive um poeta, paradoxalmente nutria uma atitude hostil em relação à escrita, que considerava nociva por sua inerente capacidade de produzir, multiplicar e disseminar em texto infindáveis versões incorretas e distorcidas do que é Verdadeiro, Belo e Bom. Comentando a expulsão dos poetas da República platônica à luz das palavras de Diotima, Cícero argúi:

Justamente a parte que adquiriu, por sinédoque, o nome do todo é a que não cabe na pólis de Platão, onde só cabe o artesanato. Ora, do ponto de vista histórico, não se terá dado esta sinédoque por ser a parte estrita da poesia, que Platão excluiu, precisamente aquela que constitui a poesia por excelência? Não será exatamente nessa parte da poesia “que diz respeito à música e à medida” que a passagem do não-ente ao ente se dá de modo mais absoluto?⁴⁵

“É evidente que sim”, responde o próprio Cícero. E, aproximando-se de Anaximandro e de Homero, conclui com uma afirmação que pode ser lida como uma definição tanto do poema quanto da poesia:

Toda forma consiste num momento estancado e preservado do movimento do qual provém. Também o poema é uma forma, mas uma forma que porta em si a marca-d’água do movimento. Ela reflete no seu próprio ser o movimento originário. O poema é a forma que incorpora em si o seu oposto, isto é, o *ápeiron*, que é a poesia. Cada vez que o lemos, ele se torna diferente não só do que era na leitura anterior, mas de si próprio no exato instante em que o estamos a ler.⁴⁶

⁴⁴ Apud CICERO, Antonio. “*Epos e mythos em Homero*”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 224.

⁴⁵ Ibidem, p. 227.

⁴⁶ Ibidem, p. 240.

*

Em *O homem sem conteúdo*, Giorgio Agamben nota que a obra de arte já não representa para o homem moderno uma concreta manifestação do divino, mas apenas uma ocasião para o exercício de seu juízo crítico, de seu julgamento estético, cujo valor é tão grande quanto ou maior que o valor da própria obra, e não menos essencial que ela. Assim, para que a arte possa recuperar seu estatuto original em nossa cultura, um estatuto de risco e transformação de vida, uma real promessa de felicidade, propõe com urgência uma superação da estética: “Se não começarmos a pensar agora, ainda que a contragosto, sobre a natureza do julgamento crítico, a idéia de arte tal como a conhecemos vai escorrer por nossos dedos antes de termos outra idéia capaz de substituí-la”.⁴⁷ Para o filósofo italiano, se a morte da arte significa sua incapacidade de atingir a dimensão originária da obra, a crise da arte em nosso tempo é, em essência, uma crise da poesia. Em *Estâncias*, Agamben parece apontar a solução dessa crise – “a urgência para que a nossa cultura volte a encontrar a unidade da própria palavra despedaçada”⁴⁸ – na manutenção da abertura alcançada pela prática de uma *crítica negativa*, ou seja, uma crítica – que nasce no momento em que a cisão entre a poesia e a filosofia alcança seu ponto mais extremo – já não dedicada à análise de um objeto que lhe é exterior e que ela procura apreender, mas ao questionamento de sua própria *presença*: daí seu encontro com a arte – e com o pensamento filosófico. Neste

⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Tradução de Georgia Albert. Stanford: Stanford University Press, 1999. “If we do not start to ask right now, forcefully, about the foundation of critical judgment, the idea of art as we know it will slip through our fingers without a new idea to take its place effectively”. p. 51.

⁴⁸ Ibid. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 13.

sentido, a poesia seria uma abertura sempre mantida *em aberto*, a constante renovação de uma ferida enfim exposta.

Dono de uma obra vasta e abrangente, Agamben debruçou-se também, numa série de ensaios curtos, mas agudos e perfeitamente alinhados com sua proposta de crítica negativa, sobre a questão do poema.⁴⁹ Para o pensador italiano, são cinco os institutos poéticos, ou os elementos que diferem a poesia da prosa: o fim do poema (ou seja, o verso final, que se lança no silêncio), a versura (o ponto de suspensão da virada de um verso para outro – como o arado que sobe no final do campo, para retornar abrindo novo sulco – momento decisivo do enjambement), a cesura (pausa embutida no interior do verso), a rima e o enjambement, sendo este último o critério mais marcante, assim definido por ele: “a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica”.⁵⁰ Poético é o texto no qual esta oposição pode se dar. Partindo da famosa definição pendular de Valéry,⁵¹ mas privilegiando não a harmonia entre som e sentido, mas justamente sua discrepância e irredutibilidade, Agamben afirma que “todos os institutos da poesia participam desta não coincidência, desse cisma entre som

⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. “Idée de la prose”. In: *Idée de la prose*. Tradução de Gérard Macé. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1998. “Idée de la césure”. In: *Idée de la prose*. “O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. Revista *Cacto*, número 1, agosto de 2002. “O Cinema de Guy Debord; imagem e memória”. Blog Intermídias”, <http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>, 2008.

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. Revista *Cacto*, número 1, agosto de 2002. p. 142. Tecnicamente, o enjambement é a estratégica colocação no verso seguinte – por razões tanto métricas quanto de significação – de uma ou mais palavras que completam o sentido do verso anterior. Vejamos, por exemplo, esta jóia drummondiana, encontrada no poema “A flor e a náusea”: “Quarenta anos e nenhum problema / resolvido, sequer colocado”. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992. p. 97. Em prosa, toda a ironia se perderia.

⁵¹ Em alguns estudos seminais (especialmente “Questões de poesia”, “Primeira aula do Curso de Poética” e “Poesia e pensamento abstrato”) Paul Valéry investiga com profundo rigor a natureza da poesia. Para o autor de *Cemitério marinho* “um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras”, ou seja, capaz de transportar o leitor à esfera do poético, torná-lo *inspirado*. Tal máquina (o poema), capaz de recriar no leitor a experiência do poeta, funciona na troca harmoniosa do movimento pendular entre som e sentido. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. pp. 169-210.

e sentido”.⁵² O poema se define, portanto, como a sobreposição simultânea entre duas séries – a série semiótica e a série semântica, expressão e impressão, presença e ausência, som e silêncio – em atrito e crise, revelando a linguagem em sua própria diferença, em seu lugar enquanto linguagem mesma, em curto-circuito, jamais acatando a unicidade própria do discurso prosaico mas, ao contrário, mantendo a tensão de um antagonismo essencial que aponta para um constante estado de abertura, necessariamente crítico.

⁵² AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. Revista *Cacto*, número 1, agosto de 2002. p. 143.

3. O artista plural

Um processo de polinização radical entre os gêneros artísticos iniciou-se após a Segunda Guerra Mundial, com as assim chamadas “novas vanguardas”, que, principalmente nos Estados Unidos, retomaram alguns procedimentos das vanguardas históricas européias das primeiras décadas do século XX.⁵³ Performances multimídias oriundas de experimentos como o *action painting* de Pollock, os *happenings* de Allan Kaprow, a música aleatória de John Cage e a coreografia de Merce Cunningham levantaram questões como a integração artista/obra/público e o uso de novos suportes, além de questionarem o próprio conceito de arte, sua fruição e sua função social. Muitos artistas, insatisfeitos com a idéia de arte autônoma, isolada na tela ou no atelier, passaram a levar seus trabalhos e idéias para as ruas, interferindo na paisagem e na cena urbana, procurando interagir com o grande público e disseminar suas obras em larga escala. Surgiu então o termo “arte total”, cunhado pelo crítico Adrian Henri para descrever estes movimentos que chegaram ao auge nos anos sessenta e incluíam artistas europeus como Joseph Beuys, Christo e Marcel Broodthaers. Na poesia *strictu sensu*, os *beat* (Allen Ginsberg, Gary Snyder, Philip Whalen, Jack Kerouac, Michael McClure, etc.), muito ligados à pintura gestual, à incorporação dos cantos e

⁵³ Em seu artigo “What’s Neo in the Neo-Avant-Garde?” (In: BUSKIRK, Martha e NIXON, Mignon, (ed.) *The Duchamp Effect*, MIT Press and October Magazine: Cambridge MA e Londres, 1996) Hal Foster compara os dois momentos históricos dialogando com trabalhos anteriores sobre o assunto de Peter Bürger (*Theory of the Avant-Garde*) e Benjamin Buchloh (“The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde”). Ao contrário de Bürger, que considera as novas vanguardas dos anos 1950 e 60 como meras imitações acrílicas das primeiras vanguardas históricas, Foster acredita que, enquanto as primeiras vanguardas focaram-se na crítica das convenções dos suportes tradicionais, as novas vanguardas investigaram e minaram as instituições da arte, de certa forma retomando e completando o projeto das vanguardas históricas. De todo modo, a questão que Foster coloca no início do seu ensaio continua pertinente: como diferenciar o retorno a uma forma antiga que promove tendências conservadoras no presente de um retorno que desafia e revisa formas estabelecidas de criação e crítica?

rituais indígenas (vide a etnopoética, de Jerome Rothenberg),⁵⁴ à poesia “mamífera” de Michael McClure⁵⁵ (que se insere na tradição dos poemas sonoros) e aos movimentos sociais de contracultura, liam seus poemas publicamente na Six Gallery em São Francisco (*Uivo*, de Ginsberg, foi lido pela primeira vez numa noite de dezembro de 1955) e ditavam modas comportamentais.

No Brasil, uma retomada das idéias “antropofágicas” do Modernismo influenciou alguns dos mais importantes movimentos da época, como a Poesia Concreta (no início da década de 1950), o Neoconcretismo (no final da década de 1950) e o Tropicalismo (a partir da década de 1960). A Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e no ano seguinte no prédio do MEC no Rio de Janeiro, uniu diversos artistas (entre os quais Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Osmar Dilon, Ronaldo de Azeredo e Wladimir Dias-Pino⁵⁶) em torno de um novo projeto cultural para o país, apropriando-se de um ideário moderno de caráter construtivo, buscando a redução dos meios expressivos e a integração das modalidades artísticas.⁵⁷ Muito já se falou e se escreveu sobre a poesia concreta e o grupo Noigrandes, formado pelos irmãos

⁵⁴ Cf. ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

⁵⁵ Cf. MCCLURE, Michael. *A nova visão, de Blake aos beat*. Tradução de Daniel Bueno, Luiza Leite e Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

⁵⁶ Enquanto a maioria dos poetas expostos utilizava quase exclusivamente palavras, gráfica e visualmente trabalhadas e tratadas como ícones ou objetos, este último exibiu a obra “Solida”, poema codificado em várias versões, empregando procedimentos intersemióticos inéditos (desde o verbal-tipográfico ao gráfico-estatístico) e chegando a dispensar o emprego de palavras. No poema “Ave”, apresentado na versão carioca do evento, Dias-Pino propõe uma sintaxe derivada de uma seqüência numérica ordinal. Tais experiências formaram as bases teóricas do movimento *poema/processo*, lançado por ele em 1968. Alguns dos poemas/processo se deram coletivamente na forma de *happenings*, como o “Pão-poema”, comido de forma pública e coletiva nas ruas de Olinda em 1970.

⁵⁷ Celebrando os 50 anos dessa exposição, o Museu de Arte Moderna de São Paulo mostrou, de 26 de setembro a 3 de dezembro 2006, a exposição “Concreta 56. A raiz da forma”, com curadoria de Lorenzo Mammi (artes), André Stolarski (design) e João Bandeira (poesia). Cf. site do MAM: <http://www.mam.org.br>.

Campos e Décio Pignatari, e seu impacto no desenvolvimento da poesia brasileira.⁵⁸ Nas palavras de Antonio Risério:

A poesia concreta dinamitou a frase, o encadeamento sintagmático padrão, para construir “ideogramas”, textos compostos pela justaposição de signos associados. É poesia da escrita visto como “objeto autônomo” – e da palavra inscrita no espaço gráfico (“especialização visual do poema sobre a página” – Augusto de Campos) O que interessa é a escrita. A visualidade do signo verbal numa composição geométrica. A melopéia concretista é, portanto, música da palavra, *mot*, e não música da fala, *parole*.⁵⁹

O Neoconcretismo, formado basicamente por artistas do Rio de Janeiro, surgiu em reação ao que eles consideravam como um excessivo e perigoso racionalismo de seus colegas paulistas.⁶⁰ Segundo Ronaldo Brito, em seu *Neoconcretismo – vértice de ruptura do projeto construtivo brasileiro*, o movimento procurava “reorganizar os postulados construtivos dentro do ambiente cultural brasileiro”.⁶¹ Os neoconcretos clamavam pela integração entre arte e vida e pela valorização da dimensão existencial, subjetiva e afetiva da obra de arte. Denunciando o “objetivismo mecanicista” da poesia concreta, o Manifesto Neoconcreto, redigido por Ferreira Gullar e assinado por Lygia

⁵⁸ Para maior compreensão do que é a Poesia Concreta é seminal a leitura do livro *Teoria da Poesia Concreta* (São Paulo: Invenção, 1965), dos irmãos Campos e Décio Pignatari. Um estudo bastante amplo sobre o fenômeno, trazendo inclusive uma completa “cronologia do movimento de poesia concreta” encontra-se no livro *Poesia concreta brasileira – as vanguardas na encruzilhada modernista*, de Gonzalo Aguilar (São Paulo: Edusp, 2005).

⁵⁹ RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998. p. 85.

⁶⁰ A primeira *Exposição Neoconcreta* acontece em março de 1959 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em 1961 no Museu de Arte de São Paulo, ano em que o grupo se dissolveu. Os dois grupos (Concretos e Neoconcretos) se reuniram alguns anos depois por iniciativa de Hélio Oiticica numa exposição intitulada “Nova Objetividade Brasileira”, no MAM/RJ em 1967. Importante para a compreensão do Neoconcretismo é o livro de Ferreira Gullar *Experiência neoconcreta* (São Paulo: Cosac Naify, 2007).

⁶¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 65.

Clark, Amilcar de Castro, Franz Weissman, Reynaldo Jardim e Lygia Pape, assim define a poesia:

Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neo-concreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão na poesia neoconcreta a linguagem *se abre* em duração.⁶²

Entre 1959 e 1962, Gullar criou uma série de “poemas espaciais” que requeriam a participação ativa do leitor. O poema “Lembra”, por exemplo, trata-se de uma placa de madeira em cujo centro repousa um cubo parcialmente embutido em uma cavidade; ao levantar o cubo, o leitor lê no fundo da cavidade a palavra “lembra”, que é novamente escondida (esquecida) no momento em que o cubo é recolocado em seu lugar. Também durante a década de 1960, Décio Pignatari publica *Organismo*, um *poema-livro*⁶³ que procura romper com a solução do poema na página e se realizar no manuseio e, em parceria com Luis A. Pinto, assina o manifesto por uma *poesia semiótica*, que leva adiante o projeto cibernético de Dias-Pino e busca a

⁶² GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Fac-símile do catálogo da 1º exposição neoconcreta. O Manifesto Neoconcreto foi originalmente publicado no Jornal do Brasil no dia 22 de março de 1959.

⁶³ Gullar, em *Experiência neoconcreta*, publica em anexo e explica alguns livros-poemas que criou na época e que se mantiveram inéditos, e que teriam, conforme expõe, inspirado a série *Bichos*, de Lygia Clark. Outro projeto de interesse de Gullar, ainda em 1959, é o “Poema enterrado”, que chegou a ser construído na casa do pai de Hélio Oiticica, na Gávea.

autonomia da poesia através da criação de novos códigos desvinculados do idioma. Rumo a uma autonomia da linguagem visual, em 1964 Augusto de Campos publica o poema “Olho por olho”, enquanto Haroldo de Campos começa a escrever “Galáxias”, fundamentado na velocidade e mobilidade da própria textualidade e na expansão semântica. Surgem também os poemas desenhados *à la* Apollinaire de Edgar Braga, a *poesia práxis* de Mário Chamie (acentuando as características fonéticas que mantêm o eixo interno dos significados do poema) e a poesia politicamente engajada dos CPCs (Centro Popular de Cultura). Além disso, de 1967 a 1972, Dias-Pino uniu poetas como Álvaro de Sá e Moacyr Cirne em torno do movimento do *poema/processo*, definido por ele como:

A consciência diante de novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando possibilidades criativas. Dando máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais à leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada metodicamente, atingindo assim uma linguagem universal...⁶⁴

Da poesia engajada e nacionalista dos CPCs (Violão de Rua) às proposições abstratas e vanguardistas de Wladimir Dias-Pino, passando pela polêmica Concretismo x Neoconcretismo e pela valiosa aproximação entre poesia/música/artes visuais proporcionada pelo Tropicalismo e seus principais mentores,⁶⁵ a poesia – como se vê por este breve resumo – até o final da

⁶⁴ Dias-Pino apud KAC, Eduardo. *Luz & Letra*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004, p. 245.

⁶⁵ Com os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil como figuras de ponta, o Tropicalismo inspirou-se nas idéias do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade e disseminou-se pela sociedade, incluindo artistas como Hélio Oiticica, cuja obra *Tropicália* (exposta no MAM/RJ em 1965) deu o nome ao movimento, e José Celso Martinez Correia, diretor do Teatro Oficina, que encenou nova montagem de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade em 1967. Um livro valioso sobre o assunto, embora centrado na figura do autor, é *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso (São Paulo: Companhia das Letras, 1997). Assinala-se que, de 7 de agosto a 30 de setembro de 2007, a exposição *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, com a curadoria de Carlos Basualdo, depois de viajar por Chicago, Nova York, Londres e Berlim, foi montada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ver BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, [1967-1972]. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

década de 1960 estava aberta, exercitada em várias frentes de pesquisa.⁶⁶ No entanto, com o AI-5 e o recrudescimento da ditadura militar, muito da efervescência cultural dos anos 1960 se dissipou. Mesmo assim, nomes como Silvio Spada (com seu poema “Silvio Spada queimou um poema de Drummond”), Alberto Harrigan (com seus poemas postais), Paulo Bruscky (com seus poemas classificados) e J. Medeiros (com seu livro rolo de papel higiênico), entre outros, mantiveram projetos individuais influenciados pelas mais diversas tendências. Durante a década de 1970, novamente centrada na palavra e no suporte da página, surgiu a poesia escatológica e pornográfica de Glauco Mattoso (*Jornal Dobrábil*), a obra ‘zen’ e originalíssima de Paulo Leminsky (*Catatau*) e a *poesia marginal* (tendo Ana Cristina César e Chacal como figuras emblemáticas).⁶⁷ Nos anos 1980, com o esgotamento e quase institucionalização da poesia marginal, ao mesmo tempo em que o país assistia a um processo crescente e gradual de anistia política e recuperação das liberdades civis, surgiram, entre outras manifestações, o *poema pornô* (o almanaque “Escracho”, lançado em 1983 por Eduardo Kac, com uma longa e variada lista de colaboradores, continha também *poemas-para-gritar* e *poemas-corporais*), e o *poema-grafite* (por exemplo, o do grupo performático Gang), além de performances públicas e pesquisas com novas tecnologias, como a

⁶⁶ Os movimentos literários na poesia brasileira depois do primeiro Modernismo (1922) e da controversa Geração de 1945 podem ser colocados na seguinte ordem cronológica: Concretismo (1956), Neoconcretismo (1959), Tendência (1957), Práxis (1962), Violão de Rua (1962), Poema Processo (1967), Tropicalismo (1968).

⁶⁷ É interessante notar como a poesia marginal novamente retorna à Oswald. Em seu depoimento para o livro *Nuvem cigana – poesia & delírio no Rio dos anos 70*, organizado por Sergio Cohn (Rio de Janeiro: Azougue, 2007), Chacal diz: “Foi o Charles que trouxe um livro que seria um grande marco na minha vida, que era o volume do Oswald de Andrade daquela coleção da Agir, ‘Nossos Clássicos’. Era um livro pequeno, com apresentação do Haroldo de Campos, e trazia os manifestos, alguns poemas, além de trechos de *Serafim Ponto Grande* e do *Miramar*. Aquele livro me fascinou, eu achei aquele mundo ali maravilhoso, porque ao mesmo tempo em que havia toda uma postura de contestação através dos manifestos, tinha um humor e uma irreverência muito grandes nos poemas e nos textos em prosa. Eu fiquei sorvendo aquele livro durante um bom tempo, lendo e relendo...”

poesia holográfica (em 1985 o Museu da Imagem e do Som – MIS, de São Paulo, hospedou a exposição “Holopoesia”).⁶⁸

Com o processo histórico do fim das vanguardas,⁶⁹ novas formas e novos suportes para a poesia continuaram sendo explorados, mas de uma maneira pouco difundida, pouco visível e pouco discutida, ou seja, periférica

⁶⁸ Um breve, mas informativo relato das experiências *verbi-voco-visuais* concretistas pode ser encontrado no texto de Haroldo de Campos, “Depoimento sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico”, em *A arte no século XXI – a humanização das tecnologias* (DOMINGUES, Diana (org.) São Paulo: Unesp, 1997). Outros textos de interesse no mesmo volume são: “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil”, de Walter Zanini e, principalmente, “Poesia e novas tecnologias no amanhecer do século XXI”, de Jacques Donguy, que aborda fenômenos como a poesia holográfica, painéis luminosos, néon, laser e poesia, videopoesia e poesia e computador, além de oferecer um histórico desses movimentos e mapear seus principais precursores. Em escopo internacional, um trabalho de interesse sobre assunto, uma vez que é editado por um brasileiro e leva em conta experiências brasileiras com poesia em novas mídias, é a edição 30.2 da revista *Visible Language*, “New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies”, organizada por Eduardo Kac, com ensaios de vários autores estabelecendo uma conexão entre as poesias sonora, verbal e visual da atualidade, isto é, a poesia que experimenta com as novas mídias e as novas tecnologias.

⁶⁹ De acordo com Antonio Cícero, as vanguardas acabaram; não porque falharam, mas justamente porque tiveram êxito no seu papel histórico de expandir o leque das possibilidades materiais e simbólicas da obra de arte, do poema. O que fica, no seu lugar, é o experimentalismo, sempre possível e bem-vindo: “Tendo cumprido sua função liberadora, a vanguarda deixa de existir. O experimentalismo continua – e não se vê por que não continuaria no futuro – a existir, sempre que a arte explora novas vias, novos materiais, novas técnicas, novas formas, novas linguagens, novas mídias. Ele se assemelha à vanguarda no sentido de que, como ela, não chega necessariamente a alcançar qualquer progresso artístico, pois o que é mais novo não é necessariamente melhor do que o mais velho, e vice-versa. Seria ridículo, por exemplo, pretender que a poesia cinética representasse um progresso em relação à poesia, digamos, livresca. “*Novos meios*” significa apenas “*Outros meios*”. Por outro lado, não é possível ao experimentalismo posterior à vanguarda histórica ampliar a extensão da noção de poesia além do que a própria vanguarda histórica ampliou; nem lhe é possível encolhê-la. Por isso, os seus feitos cognitivos – conhecimentos positivos e técnicos ligados a determinadas práticas artísticas – não têm nem podem pretender ter o alcance universal que tiveram os feitos cognitivos da vanguarda histórica. Não é, por exemplo, necessário que um poeta que produza poesia livresca esteja a par do que se passa no campo da poesia cinética. Se os caminhos da vanguarda histórica foram finitos, mas têm alcance universal, os caminhos do experimentalismo são infinitos, mas têm alcance particular. A rigor, ele não deve, portanto, ser chamado de vanguarda.” CICERO, Antonio. “Poesia e paisagens urbanas”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 28-29.

em relação ao *mainstream*:⁷⁰ *poesia sonora*,⁷¹ *vídeo poesia*, *poesia visual*,⁷² *computer poetry*,⁷³ *poesia digital*,⁷⁴ etc. No entanto, o interesse por estas investigações continua vivo, como atestam, entre inúmeros possíveis exemplos, publicações e pesquisas atuais como a de Jorge Luiz Antonio⁷⁵ e eventos como os recentes *Poiesis, Poema entre Pixel e Programa*, de outubro a dezembro de 2007, no Cento Cultural Oi Futuro, Rio de Janeiro, com curadoria de André Vallias, Friedrich W. Block e Adolfo Montejo Navas e participação de artistas de vários países,⁷⁶ e *Poéticas Experimentais da Voz*, em julho de 2008, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, com

⁷⁰ Podemos afirmar de todas essas correntes o que Luis Dolhnikoff diz sobre a poesia visual: “O fim das vanguardas, se não significou o fim da poesia visual, significou sua redução a uma subcultura. Há *sites* exclusivos de poesia visual, há algumas revistas literárias que sempre publicam alguma poesia visual, mas nenhum dos muitos nomes mais conhecidos da poesia contemporânea é um poeta visual.” DOLHNIKOFF, Luis. “Poesia média e grandes questões”. Revista Cronópios. 12/04/2006. <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1236>

⁷¹ *SIBILA, Revista de poesia e cultura*, dedicou um dos seus números à poesia sonora (ano 4 n. 8-9, 2005). Além do editorial “A voz como instrumento de criação”, assinado pelos editores Régis Bonvicino, Alcir Pécora e Tatiana Longo Figueiredo, a revista traz os textos “A voz instrumento de criação – dos futuristas à poesia sonora” e “A poesia sonora hoje no mundo (o manifesto da polipoesia)”, de Enzo Minarelli, e um CD “A voz é princesa” com 50 audições de poesia sonora, desde 1912 até o presente, incluindo raridades como a voz de Marinetti, Ezra Pound, Henri Chopin, Isidore Isou, Philip Glass, Allen Ginsberg, Ferlinghetti, Jerome Rothenberg, Serge Pey e Philadelpho Menezes). Outro livro de fundamental interesse no assunto é MENEZES, Philadelpho (org). *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

⁷² Um excelente livro sobre estes dois últimos é *Poesia visual Vídeo poesia*, de Ricardo Araújo (São Paulo: Perspectiva, 2000). O autor examina um conjunto de poemas desenvolvidos em Betacam entre 1992 e 1994 no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) da Escola Politécnica da USP pelos poetas Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Haroldo de Campos e Julio Plaza. A análise dos trabalhos é acompanhada por imagens e entrevista com cada um dos poetas.

⁷³ Em seu ensaio “Poetic Machinations”, publicada em KAC, Eduardo (Ed). “New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies”. Visible Language, edição 30.2. Providence, RI, Rhode Island School of Design, 1996, Philippe Bootz traça um panorama histórico da poesia em computador, cujos precursores foram o alemão Theo Lutz (1959) e o canadense Jean Baudot (1964).

⁷⁴ Poesia digital, ou poesia que circula nos computadores (discos rígido e flexível), nos cd-roms e na internet. No Brasil, um dos principais expoentes deste tipo de poesia é André Vallias. Em seu site (<http://www.andrevallias.com/biblio/index.htm>), Vallias assim define o poema como um *diagrama aberto*, que “ao incorporar as noções de pluralidade, interrelação e reciprocidade de códigos, não só garante a viabilidade da poesia numa sociedade sujeita a constantes revoluções tecnológicas, como lhe confere uma posição privilegiada – a de uma *poesia universal progressiva* (como antevia Schlegel) ou simplesmente: *poiesis* (do grego = criação, feitura)”. [Visitado em 24/10/2007].

⁷⁵ Jorge Luiz Antônio é doutorando em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, desenvolvendo pesquisa sobre poesia digital. Seu site <http://www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm> oferece uma compilação de arte e poesia digital brasileira. Seu artigo “Os gêneros das poesias digitais” pode ser acessado no endereço <http://www.geocities.com/rogelsamuel/poesiadigital2.html>.

⁷⁶ Entre os brasileiros, além dos já reconhecidos na área, como Augusto dos Campos, Wladimir Dias-Pino, Arnaldo Antunes e João Bandeira, o evento incluiu Ricardo Aleixo, Lenora de Barros e Adriana Calcanhoto.

curadoria de Margit Leisner e Alex Hamburger, e participação de Lilian Zaremba, RadioCaos, Brandon LaBelle, Fábio Noronha, Marssares, Augusto Malbouisson e Romano.

Em 1991, quando apresentou seu *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*, como tese de doutorado junto ao programa de estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, sob a orientação de Lúcia Santaella, o poeta Philadelpho Menezes já tinha exata noção de algumas das principais características da arte no mundo globalizado pós-moderno. Philadelpho apresenta e defende o experimentalismo poético contemporâneo, principalmente as criações radicais da poesia visual e poesia sonora italianas, e emprega o conceito de “metamodernidade” (que ele prefere ao termo “pós-moderno”, por acreditar que melhor dá conta da pluralidade dos enfoques atuais que, questionando o passado, indagam sobre o presente de uma maneira radical, polêmica e contraditória)⁷⁷ e o distingue da modernidade da seguinte forma:

Enquanto a modernidade se marcou, em todas as suas manifestações, por colocar em crise e em crítica o passado frente ao advento de um presente imantado pelo futuro, no metamoderno abre-se a crise desse futuro e a própria modernidade é muitas vezes tratada como o novo passado. Pode-se ainda dizer que a

⁷⁷ Não por acaso, um dos três temas da 12ª Documenta de Kassel, em 2007, foi “É a modernidade nossa antiguidade?” Roger M. Buergel, o Diretor Artístico da Documenta, coloca a questão da seguinte forma: “É a modernidade nossa antiguidade? - Esta é a primeira pergunta. Parece-me bastante evidente que a modernidade, ou o destino da modernidade, exerce uma influência profunda sobre os artistas contemporâneos. Parte dessa fascinação talvez nasça do fato de que ninguém realmente saiba se a modernidade está ainda viva ou morta. Ela parece em ruínas depois das catástrofes totalitárias do século 20 (as mesmas catástrofes que ela de alguma forma originou). Ela parece profundamente comprometida pela aplicação parcial de suas exigências (*liberté, égalité, fraternité*) e pelo simples fato de que modernidade e colonialismo caminharam, e provavelmente ainda caminham, de braços dados. Ainda assim, as imaginações das pessoas estão repletas das visões e das formas da modernidade (e não me refiro apenas à Bauhaus, mas também a estruturas mentais arqui-modernistas transformadas em jargões contemporâneos, como ‘identidade’ e ‘cultura’). Em resumo, parece que estamos tanto dentro quanto fora da modernidade, ao mesmo tempo repelidos por sua violência letal e seduzidos por sua imodesta aspiração ou potencial: que talvez exista, afinal, um horizonte planetário em comum, aplicável aos mortos e aos vivos.” Retirado do site do Canal Contemporâneo: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/000868.php>, em 16/10/2007.

metamodernidade procura se dissociar acintosamente daqueles elementos que hoje se julgam presentes naquela modernidade anterior. Assim, ela aponta para a falência dos projetos (ao menos os ambiciosos), o esvaziamento do caráter transformador e transgressor da arte, a impotência do conhecimento transformada na estetização da experiência, a resignação anti-teórica de um presentismo abúlico, mas vitalista [].

Mas também ela está na multiplicidade de poéticas visuais, sonoras, tecnológicas, que convivem com os mais variados meios e formas tradicionais de expressão, como o livro, a tela, o palco, o verso, a figuratividade, a narrativa linear. O ecletismo sem princípio que aí se instala contribui decisivamente para o fim das verdades estéticas absolutas que nutriam as vanguardas tradicionais, se não todas as escolas anteriores da modernidade, de maneira menos explícita.⁷⁸

Uma das principais noções artísticas da modernidade, além da crença nas vanguardas, é a especificidade dos meios (como defendida por Clement Greenberg). Em seu influente *Após o fim da arte – a arte contemporânea e os limites da História*, publicado dez anos depois do seu artigo “O fim da arte”, de 1984, o filósofo norte-americano Arthur C. Danto afirma que, com o advento da arte pop nos anos 1960, a arte – ou melhor, um tipo de narrativa sobre a arte, que havia se iniciado na Renascença e era pautada pela estética e por noções de estilos e movimentos que progrediam de forma evolutiva – chega ao fim. A pop arte, aproximando definitivamente a arte da filosofia, exatamente como Hegel havia previsto, inaugura um período pós-histórico. Para o filósofo, já não há mais um critério possível que determine o que é e o que não é arte: todas as formas de mediums e estilos são legítimas. Isso significa que o artista contemporâneo, ao construir sua poética, tem à sua disposição não apenas as novas tecnologias, mas toda a arte do passado – tenha sido ela reconhecida ou não – e seus meios e estilos (com exceção do

⁷⁸ MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994. pp. 231, 232.

espírito em que esta arte foi realizada). “O pluralismo do mundo da arte atual define o artista ideal como um pluralista”,⁷⁹ diz Danto.

Matthew Barney, um dos mais influentes artistas contemporâneos, no documentário *Matthew Barney: sem restrições*⁸⁰ (que acompanha a feitura do trabalho multimídia *Drawing Restraint 9* num baleeiro japonês) define-se como escultor. Segundo ele, seus vídeos, instalações, fotografias, performances e desenhos são apenas complementos, uma espécie de transbordamento ou material de apoio, para suas esculturas. Sua mulher e parceira neste projeto, a compositora e cantora Björk, faz eco e define-se como música, embora freqüentemente se encontre tirando fotos, sempre para alimentar seu trabalho como música. Outros preferem assumir o caráter múltiplo de sua produção artística, sem definir um medium ou área de atuação preferencial. Em seu site no projeto Museu Virtual da Arte Brasileira, Arthur Omar é apresentado como “artista polimorfo” e definido por Ligia Canongia como “um dos grandes nomes do experimentalismo no Brasil, com uma obra multimídia que abarca cinema, vídeo, fotografia, música, poesia, além da reflexão teórica”. Para Omar, em entrevista a Adriana Lift, publicada neste mesmo site, “O computador, em si, não é um ambiente para a arte, assim como o livro não é um ambiente para a literatura, ou uma igreja medieval um ambiente para os jogos de luz filtrada pelos vitrais. O verdadeiro ambiente da arte é a mente”.⁸¹

⁷⁹ DANTO, Arthur C. *After the end of art – contemporary art and the pale of history*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. p. 114. No original: “The pluralism of the present art world defines the ideal artist as a pluralist”.

⁸⁰ Exibido durante o Festival de Cinema do Rio de Janeiro, 2006.

⁸¹ <http://www.museuvirtual.com.br/arthuromar/>

4. O “ambiente”: o campo e o meio

Em seu influente artigo “A escultura no campo ampliado”, publicado em 1978, apenas um ano após seu volumoso e esclarecedor *Caminhos da escultura moderna*, Rosalind Krauss apóia-se na então ainda incipiente evidência de uma lógica artística não mais modernista, e sim *pós-modernista*, para propor e justificar o conceito de “campo ampliado” para a escultura contemporânea. Definindo escultura como aquilo que se dá no espaço duplamente negativo de “não-monumento” e “não-arquitetura”, a crítica de arte norte-americana constrói sua argumentação problematizando o par de opostos entre os quais a categoria modernista de escultura havia sido restringida e se sufocava. Desafiando esse modelo e utilizando como exemplos obras recentes de Mary Miss (*Perimeters/Pavillions/Decoys*), Robert Smithson (*Spiral Jetty*), Robert Morris (*Observatory*) e Richard Long, entre outros, Krauss afirma que a “escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, ‘permissão’ para pensar essas outras formas”.⁸² Essas outras formas possíveis de pensar a escultura, contrariando a necessidade de pureza de mediums e de não-contaminação modernista, situando-se no espaço aberto e maleável de uma troca dinâmica entre paisagem/arquitetura/escultura, abrem-se para a prática artística pós-modernista de ocupação de vários lugares diferentes pelo artista dentro de um campo ampliado e para o uso diversificado de mediums. Resenhando o filme *O cinema falado*, de Caetano Veloso, o escritor e semiólogo Roberto Corrêa dos Santos defende a mesma posição, propondo, ao mesmo tempo, uma

⁸² KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Revista *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 1. s/d. p. 91.

expansão do conceito de artista, elogiando-o como o centro irradiador e livre da pulsão criativa:

Aquele, o artista, tem todas as dificuldades com o material que escolhe (ou pelo qual é escolhido), pois não lhe basta o *saber fazer*. Sua luta destina-se a dobrar a linguagem, qualquer que seja, de modo que ela expresse não a ela mesma, mas a si, artista. O artista, neste sentido sempre amador, é o que se expressa com a matéria que estiver à mão, espalhando nas visões sua assinatura. Ativado pela invisível força de um modo variado, obsessivo e feliz de ver e expor, o artista é o que ultrapassa o domínio de uma forma de expressar. Sua conquista é o domínio do domínio...⁸³

Após estabelecer o campo ampliado da escultura, Rosalind Krauss indica que o mesmo procedimento pode ser tentado com outros gêneros artísticos, e sugere, por exemplo, que a dilatação do par originalidade/reprodutibilidade possa revelar os contornos do campo ampliado da pintura. Isso é tentado por Gustavo Fares em seu artigo “Painting in the Expanded Field”. O que nos interessa no artigo de Fares é a sua conclusão de que a pintura tem, durante os séculos, perdido um território que era seu:

Gostaria de conjecturar que a ‘pintura’ tem ‘cedido’ através da história parte do território que conquistou para si cinco séculos atrás, se não antes, e que essa ‘expansão’ é testemunhada pelas diferentes formas e mídias que prevalecem hoje. A narrativa, por exemplo, foi apropriada pelo vídeo, enquanto que a importância de ‘ver’ e de ‘estar presente’ parecem ter passado para o reino da instalação e das artes performáticas, nas quais o espaço real é um componente importante do trabalho. A ‘mensagem’, se algum dia existiu, tem sido esvaziada da pintura e assumida pelos

⁸³ CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. “Quem assina *O cinema falado*”. In: *Tais superfícies – estética e semiologia*. Rio de Janeiro: Otti, 1998. Originalmente publicado no *Caderno B/ Especial*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 de dezembro, 1986.

críticos, ou pelos próprios artistas, como uma atividade verbal, em paralelo e não necessariamente relacionada aos trabalhos de arte sendo produzidos...⁸⁴

Pensando nestes termos, uma observação semelhante poderia ser feita, e com maior justiça, em relação à poesia: durante os séculos de desenvolvimento da cultura ocidental ela tem perdido um território que era originalmente seu. Em uma rápida e abrangente (mas possível) genealogia da poesia, desde suas origens gregas, onde ela ganhava contorno e status de arte total, ou quase, vemos que a tradição épica, ou seja, a tradição homérica, que no correr dos anos gerou Virgílio, Ariosto, Tasso, entre muitos outros, se transformou, com a ascensão da burguesia, em *romance* e, com o século das imagens, em *cinema*. Quase ninguém mais escreve longos poemas narrativos com centenas de páginas, muitos personagens e aventuras.⁸⁵ Da mesma forma, a tradição da poesia lírica inaugurada por Arquíloco (segundo Nietzsche em *O nascimento da tragédia*) teria se transformado, na era da cultura de massas e indústria cultural (com a facilidade da reprodução das gravações sonoras), em *canção popular*. Hoje, são raros os poetas que se dedicam ao poema lírico (sem fazer uso da ironia) e do poema épico tradicionais.⁸⁶ Esses gêneros,

⁸⁴ FARES, Gustavo. "Painting in the Expanded Field" *Janus Head: An Interdisciplinary Journal*, winter 2004, pp. 477-487. <http://www.janushead.org/7-2/index.cfm>. No original: "I would like to venture that 'painting' has been 'giving way' throughout history some of the territory it carved for itself five centuries ago, if not before, and that this 'expansion' is witnessed by different forms and media prevalent today. Narrative, for instance, has been taken over by the video, while the importance of 'seeing' and of 'being there' seems to have been passed on to the realm of the installation and performance art, where the actual space is an important component of the piece. The 'message', if ever was such, has been emptied from the painted piece and take over by the critics, or the artists themselves, as a verbal activity, parallel and not necessarily related to the art works being produced..." Entre nós, um estudo que se dedica a este assunto é *Pintura em distensão*, de Zalinda Cartaxo (Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006).

⁸⁵ Uma das exceções, que prova a regra, é *Latinoamérica*, de Marcus Accioly (Rio de Janeiro: Topbooks, 2001).

⁸⁶ Segundo Paulo Henriques Britto, o poema épico, ligado à construção de uma nação, extingue-se com a construção do estado moderno, e a última epopéia incorporada ao cânone foi *Os Lusíadas*, que já contém elementos poucos ortodoxos ao gênero (o não enaltecimento incondicional da pátria, por exemplo). O poeta lírico, por outro lado, afirma uma individualidade, ou melhor, uma subjetividade. O principal elemento da poesia lírica é a memória do poeta, com cujas experiências e vivências interiores o leitor se identifica. Para o tradutor e poeta brasileiro, vivemos no Brasil atual uma predominância de uma poesia pós-lírica, na qual o "eu lírico" é, acima de tudo, uma encruzilhada de textos: "Dois traços, porém, me parecem característicos da

naquela modelagem, foram, por assim dizer, “subtraídos” da tradição da poesia e transferidos para (e alterados em) os mediums da música, da prosa e do cinema.⁸⁷ A poesia, então, adentrou o século XX com um trunfo que os poetas julgavam inalienável: o pensamento – justamente por ser o *pensamento* constituído por palavras (assim como poemas são feitos de palavras, segundo Mallarmé). Não é à toa que os grandes poetas do século passado foram poetas do pensamento: Eliot, Pessoa, Valéry.... Nas últimas décadas do século XX, no entanto, com o advento da arte conceitual, as artes visuais passaram igualmente a levar uma alta e inaudita carga de pensamento. O que parecia território exclusivo e *por direito* da poesia revelou-se em práticas como a vídeo-arte, por exemplo, que freqüentemente emprega uma sintaxe marcadamente poemática –, elaborando visualmente metáforas, metonímias, aliteraões, etc., além de fazer uso da prosódia e da montagem.

Em “Rumo a um mais novo Laocoonte”, publicado em 1940, Clement Greenberg afirma que “quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, esta se torna o protótipo de toda arte: as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhe os efeitos. A arte dominante, por sua vez, tenta ela própria absorver as funções das demais”.⁸⁸ Ora, se há uma arte dominante hoje, ela se situa, sem dúvida, no reino das imagens – imagens visuais: em primeiro lugar, as assim chamadas artes visuais, que fazem circular milhões de dólares em um mercado volátil semelhante às grandes

poesia pós-lírica: a tendência a dar mais importância à intertextualidade do que à experiência não literária; e a tendência a exigir do leitor um cabedal de conhecimentos de tal modo especializado que a leitura só se torna viável se for feita paralelamente com uma série de notas e explicações.” BRITTO, Paulo Henriques. “Poesia e memória”. In: Pedrosa, Célia (org.) *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. pp. 124-131.

⁸⁷ Continua PHB: “Boa parte da experiência humana de que tratavam a poesia lírica e a épica é eliminada de antemão; alguns poetas pós-líricos dão a impressão de que a condição humana – as contingências da carne, as paixões, a mortalidade – são temas que só devem ser tocados com as pontas dos dedos, se não evitados de todo e relegados à canção popular ou ao cinema”. *Ibidem*. p. 130.

⁸⁸ GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, In: Ferreira, Glória e Cotrim de Mello, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 46.

bolsas de valores, onde o produto artístico, a obra de arte enquanto “objeto”, talvez seja o elemento menos importante.⁸⁹ Livre da necessidade de se comunicar com o grande público, pois seu valor e apreciação não dependem do aval da classe média; financiado e consumido pelos recursos excedentes (e excessivos) da máquina ultracapitalista e seus valores simbólicos, o mundo das artes visuais é uma festa – o verdadeiro *lugar* pós-moderno. Em seguida – mas não necessariamente em situação subalterna – temos o cinema, o cinema narrativo hollywoodiano e a maior parte das produções de longa-metragem internacionais, com seu aparato padrão (sala escura, 2hrs de duração, recepção passiva por parte do público),⁹⁰ lugar de sonho, espelho, aprendizado e reflexão das enormes classes médias locais, iguais em toda parte.

O que nos interessa, no entanto, no rápido e grosseiro esboço deste cenário,⁹¹ é a situação da poesia: sem apelo midiático, sem vocação para o espetáculo, sem real inserção. Mas isto não foi sempre assim: no artigo acima citado, Greenberg identificou um longo período de domínio da literatura sobre as demais artes e, para ele, principalmente a partir do romantismo, a poesia teria sido a arte-modelo (*paragon art*); superior às outras porque seu meio era o que mais se aproximava a *não ter meio algum*. No entanto, vêm de longa data as discussões sobre as influências mútuas, semelhanças e singularidades entre a poesia e a pintura, discussões estas centradas no famoso (e descontextualizado) verso de Horácio *ut pictura poesis* (poesia é como

⁸⁹ Nas palavras da filósofa Anne Cauquelin sobre o regime da arte contemporânea, que seria fundamentado na comunicação (e não no produto, que caracterizaria o regime da arte moderna): “Mas, se desejamos permanecer na análise do mercado contemporâneo, devemos levar em conta justamente a lei da comunicação, que exclui qualquer ‘intenção’ da parte dos atores, e privilegiar o continente, ou seja, seus papéis e seus lugares, em vez de seus conteúdos intencionais.” CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 66.

⁹⁰ Para a discussão de interessantes pesquisas cinematográficas imersivas e interativas que fogem a esse padrão ver MACIEL, Kátia (org). *Transcinema*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008 (no prelo).

⁹¹ Ao lado da indústria cinematográfica encontram-se outros produtos da cultura de massas, com maior ou menor presença no mercado, principalmente a música, voltada para os mais jovens.

pintura)⁹² e num suposto comentário do poeta grego Simonides de Cós, citado por Plutarco, referindo-se à pintura como poesia muda e à poesia como pintura falante. Em sua introdução a *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia*, a obra fundamental de G. E. Lessing, Márcio Seligmann-Silva apresenta uma utilíssima análise histórica do desenvolvimento desta competição, que, segundo ele, só pode ocorrer no âmbito de uma compreensão da arte como mimese,⁹³ e porque, em sua origem, a teoria da pintura enquanto discurso sobre a imagem só pôde se articular a partir do *logos*, ou seja, dentro

⁹² Os versos de Horácio podem ser traduzidos da seguinte maneira: “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre”. (ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981. p. 65). De acordo com o prof. Mario Praz, o poeta apenas intentava dizer que “como certas pinturas, alguns poemas agradam uma única vez, ao passo que outros resistem a leituras repetidas e a exame crítico minucioso” (PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1982. p. 3).

⁹³ Do grego *mimesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza. As posições iniciais de Platão, na *República*, para quem a imitação é sobretudo produção de imagens e resultado de pura inspiração e entusiasmo do artista perante a natureza das coisas aparentemente reais (o que se vê em particular na comédia e na tragédia), e de Aristóteles, na *Poética*, para quem o poeta é um imitador do real por excelência, foram largamente discutidas até hoje. Em particular, a questão da poesia ainda permanece em aberto: se seguimos com Platão aceitamos que a imitação fica ao nível da *lexis*, ou, se seguimos com Aristóteles, aceitamos que todo o mundo representado ou *logos* está em causa e que não resta ao artista outra coisa que não seja descrever o mundo das coisas possíveis de acontecer, coisas a que chamamos verossimilhanças e não propriamente representações diretas do real. Os tratadistas latinos, como Horácio, vão defender o princípio aristotélico, reclamando que a pintura como a poesia (*ut pictura poesis*), por exemplo, são artes de imitação. Vários teóricos contemporâneos tentaram recuperar esta questão, que se relaciona com o conceito de verossimilhança, discutido por autores como Ingarden, Sklovski, Vygotski, Jakobson, Barthes, Genette ou Hamon. O alemão Erich Auerbach traça, em *Mimesis* (1946), a história da representação poética da realidade na literatura ocidental, analisando a relação do texto literário com o mundo, mas recusando definir o que seja a imitação; Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism* (1957), retoma a distinção aristotélica entre *mimese superior* (domínio superior de representação, onde o herói domina por completo a ação das restantes personagens) e a *mimese inferior* (domínio onde o herói se coloca ao mesmo nível de representação das restantes personagens); a estética de Georg Lukács presta particular atenção às artes não figurativas, que o teórico marxista considerava a exteriorização mais verdadeira da intimidade do artista; Hans Gadamer retoma a filosofia de Pitágoras, para quem o mundo real imitava a ordem cósmica das relações numéricas, para defender que a música, a literatura e a pintura modernas imitam essa ordem primordial. Em todos os casos, falamos de imitação enquanto forma de representação do mundo e não como uma forma de copiar uma técnica (*imitatio*, na retórica latina). É talvez Jacques Derrida quem propõe uma reflexão mais radical sobre o conceito de *mimese*: o real é, em síntese, uma replicação do que já está descrito, recontado, expresso na própria linguagem. Falar neste caso de imitação do mundo é aceitar que estamos apenas a repetir uma visão aprendida na linguagem. (Ver e-dicionário de termos literários, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mimesis.htm>). Para Seligman-Silva, “quem diz *mimesis* diz tradução e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens.” LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998; p. 10.

do campo da poesia. Para Seligmann-Silva, grosso modo, foi Leonardo da Vinci quem virou o jogo a favor da pintura, “invertendo a hierarquia tradicional que estabelecia a precedência da poesia sobre a pintura”.⁹⁴ Já o historiador da arte italiano Mario Praz, em *Literatura e artes visuais*, uma vasta e instigante aproximação entre a literatura e as artes visuais desde a Renascença até do século XX, coloca a arquitetura como arte principal e dominante sobre as outras até os fins do século XVII.

Não importa, de fato, quem tenha razão sobre a ordem dessas precedências. O trabalho destes e outros pesquisadores deixa claro que, através de um entendimento e de uma prática das artes como mimese, é possível traçar um percurso de traduzibilidade entre elas (ou seja, as artes como *tecné*, e equiparáveis entre si em suas diferentes maneiras de imitar o mundo). A questão se problematiza e sofre uma guinada com o advento do modernismo e seu incessante estado de crise, quando as artes deixam de ser representativas e se voltam aos seus próprios mediums (perdendo, desta forma, sua capacidade de traduzibilidade mútua). Como sabemos, o grande responsável pela reificação modernista do medium foi o norte-americano Clement Greenberg,⁹⁵ considerado por muitos o maior e mais influente crítico de arte do século XX, “descobridor” e incansável defensor teórico do expressionismo abstrato americano, que, no segundo pós-guerra, deslocou o eixo de influência internacional das artes plásticas da Europa para os Estados Unidos. São de Greenberg os conceitos de *flatness* (“planaridade”, referindo à condição estritamente material e bi-dimensional da tela) e, num segundo momento, de *opticality* (“opticalidade”, referindo-se ao campo de cor), que seriam especificidades do medium pintura. Esses conceitos, no entanto,

⁹⁴ Ibidem; p. 13.

⁹⁵ Veja por exemplo seu ensaio “Pintura Modernista” em *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.

deixam de ser sustentáveis com as novas vanguardas dos anos 1960 e 1970, e entram definitivamente em crise com as práticas artísticas do período chamado de pós-moderno.

Rosalind Krauss, uma ex-discípula de Greenberg, em seu “A escultura no campo ampliado” percebe nos mais recentes trabalhos de escultura da época algumas características e formulações lógicas que já não podiam ser descritas como modernistas, concluindo que era necessário “recorrer a um outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza. Pós-modernismo é o termo já em uso em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo”.⁹⁶ O “campo ampliado” pós-moderno pressupunha desde logo uma relação mais dinâmica e ambígua entre os mediums. Quase vinte anos mais tarde, em 1999, num ensaio em que estuda a questão da condição pós-midiática da obra de arte contemporânea através de uma análise da obra do “(ex) poeta” belga Marcel Broodthaers, Krauss retorna criticamente à questão da crise do medium. Nessas alturas, seu desconforto com o termo “medium” é tão grande que ela tem a necessidade de abordar o assunto num prefácio:

A princípio pensei que poderia simplesmente traçar uma linha sob a palavra *medium*, enterrá-la como grande parte dos resíduos tóxicos, e livrar-me dela ao entrar num novo mundo de liberdades léxicas. ‘Medium’ parecia ser por demais contaminado, por demais ideológico, por demais dogmático, por demais carregado de discurso.⁹⁷

⁹⁶ KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Revista *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 1. s/d.. p. 92.

⁹⁷ KRAUSS, Rosalind. “*A Voyage on the North Sea*”—*art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999; p. 5. No original: “At first I thought I could simply draw a line under the word *medium*, bury it like so much critical toxic waste, and walk away from it into a world of lexical freedom. “Medium” seemed too contaminated, too ideologically, too dogmatically, too discursively loaded”.

Articulando três diferentes narrativas, Krauss traça uma genealogia da dissolução do conceito de especificidade do medium nos anos de passagem entre as décadas de 1960/1970. A primeira diz respeito ao trabalho “Museu de arte moderna, Departamento das águias”, uma seqüência de obras que Marcel Broodthaers iniciou em 1968 e deu por encerrada em 1972, através da qual o artista destrói a idéia de um medium estético e transforma tudo em *readymade*, dissolvendo a distinção entre o estético e o mercantilizado e ficcionalizando a forma como esta perda de especificidade se dá. O segundo e independente ataque à especificidade do meio se dá com o advento da câmera de vídeo portátil (*portapak*) e o uso do vídeo entre os artistas ligados ao *Anthology Film Archives*, que funcionou no Soho, Nova York, no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970. Usando o *portapak* para criar, Richard Serra, que, no entanto, se considerava um artista modernista, logrou trabalhar e articular o novo medium como algo agregador, um aparato, e portanto como algo muito distinto das propriedades materiais de um mero suporte físico. Tal percepção é concomitante ao surgimento da TV como meio de comunicação em massa. Segundo Krauss, assim como o princípio da Águia, de Broodthaers, a TV proclama o fim da especificidade dos mediums, inaugurando uma condição cultural pós-midiática, que foi compreendida e utilizada pelos artistas. Finalmente, a terceira narrativa que vinha se somar a essas práticas artísticas inovadoras, e que a elas dava credibilidade intelectual, era oriunda das argumentações de Foucault a favor de uma interdisciplinaridade acadêmica e das proposições pós-estruturalistas e deconstrucionistas de Jacques Derrida e outros pensadores franceses.

Para Krauss, todo medium é intrinsecamente plural e, desse modo, é impossível reduzir um gênero artístico ao seu medium. O próprio Greenberg teria percebido isso ao, mais tarde em sua carreira, abandonar a ênfase na

planaridade e cunhar os conceitos de opticalidade e campo de cor. Um dos argumentos principais da autora, neste ensaio, é que “a especificidade dos mediums, mesmo os modernistas, deve ser compreendida como um diferencial, auto-diferenciado, e, portanto, uma camada de convenções nunca simplesmente redutíveis à fisicalidade de seu suporte”.⁹⁸ Segundo Krauss, Broodthaers representa a complexidade da condição pós-midiática pós-moderna, e sua genialidade reside no fato de ele ter, ao usar filmes antigos, alusões ao colecionismo, auto-*détournements* e outros procedimentos, revelado a condição auto-diferenciada (*self-differential*) dos próprios mediums, alegorizando-a, ficcionalizando-a e fazendo da própria ficção um medium. Lamentando a irônica proliferação do princípio da *Águia* quase trinta anos depois do trabalho pioneiro e aberto de Broodthaers, presente em todas as bienais e feiras de arte do mundo globalizado na forma de infindáveis instalações e trabalhos multimídia, funcionando como uma nova academia a serviço do capital, Krauss clama por uma prática de *differential specificity* (capaz de reconhecer e articular as complexidades da condição pós-midiática através da contemplação e revelação das formas já ultrapassadas que ela encerra) e define medium como algo que, para sustentar uma prática artística, “deve ser uma estrutura de apoio, geradora de uma série de convenções, algumas das quais, ao assumir o próprio medium como seu tema, serão completamente ‘específicas’ a ela, produzindo assim a experiência de sua própria necessidade”.⁹⁹

A definição de Krauss parece ressoar com o pensamento do antropólogo brasileiro Antonio Risério, que, em seu instigante *Ensaio sobre o texto poético*

⁹⁸ Ibidem; p. 53. No original: “the specificity of mediums, even modernist ones, must be understood as differential, self-differing, and thus a layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support”.

⁹⁹ Ibidem, p. 26. No original: “must be a supporting structure, generative of a set of conventions, some of which, in assuming the medium itself as their subject, will be wholly “specific” to it, thus producing an experience of their own necessity”.

em contexto digital, ataca o que ele percebe como um conservadorismo dentro do próprio ambiente de produção literária, e brada alto contra o confinamento da poesia no suporte livro:

Na verdade, os discursos que querem reduzir a poesia a um dos formatos que ela assumiu, ao longo de sua longa trajetória histórica, indicam para mim, nada mais que a crescente ansiedade de literatos conservadores diante das transmutações formais que presenciamos – e, em conseqüência, diante da impossibilidade de sustentar o caráter único ou mesmo a hegemonia do modelo gráfico que eles elegeram para o fazer poético. Mas o fato – simples – é que a arte da palavra é anterior ao espaço gráfico gutenberguiano. [] Só alguém completamente engeguecido pelo afã irracional de defender o seu sítio (ou a sua baía) escritural, frente à proliferação de signos e formas de nossa circunstância histórico-cultural, pode pretender que a materialização do poético somente seja viável através do medium gutenberguiano, pelo padrão/formato tipográfico que se estabeleceu com a impressão de textos compostos com versos livres. Os computadores, a holografia, o laser, o vídeo, etc., estão aí, à nossa volta.¹⁰⁰

Para o pensador baiano, “um poema existe quando se materializa num medium. E cada ‘meio’, além de oferecer um rol de recursos, abre um leque de exigências”.¹⁰¹

¹⁰⁰ RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Cada de Jorge Amado; COPENE, 1998. p. 200.

¹⁰¹ Ibidem, p. 46. Para Risério, o poema que desguarnea as fronteiras com outros mediums, formando produtos híbridos ou multimídia – sempre, para ele, a partir da palavra – pode ser chamado de ‘texto intersemiótico’: “A poesia é a arte da palavra também no sentido de que é, à sua maneira, arte da insatisfação humana diante dos limites da linguagem. Á falta de expressão melhor, pode-se chamar ‘texto intersemiótico’ o poema que não se contenta com a permanência nos domínios incontestáveis da semiótica verbal. Ao apelar para outros códigos, ele se situa numa zona de fronteira.”, p. 58.

5. Poesia: ações plástico-performáticas

Não são poucos os artistas ou coletivos de artistas brasileiros contemporâneos que fazem uso da palavra, da poesia – do poema – em seus trabalhos. Muitos desses artistas iniciaram suas carreiras como poetas, em sentido estrito, ou seja, trabalhando a palavra oral ou escrita no suporte da página em branco, e continuam produzindo poesia livresca, com fortes elementos plásticos. É o caso de Alex Hamburger (parceiro de Márcia X em várias performances), Alexandre Sá, Laura Erber e Domingos de Guimaraens, membro do Grupo UM¹⁰² e de Os Sete Novos¹⁰³ (na verdade, três poetas que exploram a performance, a fotografia e a linguagem televisiva), apenas para citar alguns dos que hoje se inserem no circuito das artes visuais. É o caso também de Michel Melamed, poeta, ator, músico e performer, e do cineasta e vídeo-artista Felipe Nepomuceno, do vídeo-poeta Alberto Saraiva e do artista multimídia Ricardo Aleixo. Outros artistas procuram manter sua “identidade” como poetas, ao mesmo tempo em que exploram e atravessam tais zonas de fronteira: é o caso das performances do coletivo *Arranjos para Assobio*, um projeto de música experimental, poesia e teatro, “composto por nova geração de poetas cariocas”,¹⁰⁴ e dos poetas integrantes do GRAP (grafite + rap +

¹⁰² Cf. <http://www.grupoum.art.br/>.

¹⁰³ Cf. <http://www.marovatto.org/ossetenovos/>.

¹⁰⁴ Cf. <http://www.confrariadovento.com/arranjos/arranjos.htm>: No site, lê-se: “O *Arranjos para Assobio* é um projeto de texturas poéticas e realidades experimentais, desenvolvido pelos poetas Antônio Bizerra, Lucas Magdiel, Márcio-André, Romulo Viana e Victor Paes, e vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro sob a orientação acadêmica do professor Manuel Antônio de Castro. A proposta do grupo, fundado em 2004 por Márcio e Victor, é transitar no espaço entre as linguagens artísticas, tendo como ponto de partida a poesia. Apesar de uma relação com as tendências contemporâneas da arte, o projeto se volta ao elemento primordial do fazer poético: a inter-relação com o cênico, a dança, o canto e a música, tal como se dava nas tragédias gregas. Essa compreensão, a do poeta-cantor originário, tão óbvia quanto inaugural, advém por vários caminhos referenciais de pesquisa e inspiração: do *motz el son* dos trovadores provençais ao teatro nô, assimilando cantos indígenas, budistas, repentinos nordestinos, a música eletroacústica, o serialismo e o minimalismo. Nas composições, feitas sempre sobre poemas, a palavra é trabalhada como princípio fundamental dos arranjos. As sugestões fônicas e imagéticas criam gestos, movimentações, divisões de vozes, composições. Nesse processo tudo é permitido: gritos, gravações, ruídos, dissonâncias, interferências eletrônicas, projeções, movimentos cênicos e re-apropriações de outros compositores. A pesquisa dessas

poesia), em torno da poeta carioca Claudia Roquette-Pinto e dos coletivos Nação Grafite e TPM, que em outubro de 2006 uniu poetas, grafiteiros, DJs e VJs na inauguração da Galeria Severo 172.¹⁰⁵ Menos raro ainda é a presença da palavra no trabalho de artistas visuais, seja no título (como chave para a obra), em textos em anexo inseparáveis do trabalho (vide as narrativas de Tunga) ou no próprio corpo da obra, como, entre muitos exemplos, podemos apontar para algumas peças de Alexandre Vogler (interferências urbanas), Lenora de Barros (instalações e performances) e Brígida Baltar (vídeo-arte). Há também os diálogos entre poesia e arte visual, como “Morte das casas”, de Nuno Ramos – também um excelente prosador e ensaísta – em diálogo direto com Drummond, ou “4 Cantos”, de Nelson Felix, indissociável dos poemas de Sophia de Mello Brenner.

Apresentam-se a seguir esboços de obras recentes – produzidas nos últimos cinco anos – de alguns poetas brasileiros contemporâneos que trabalham a poesia de maneira plástico-performática. Entende-se como “plásticas” as ações poéticas (no sentido da poesia escrita) que se inscrevem simultaneamente no campo das artes visuais, notadamente a pintura, a escultura e a fotografia. Embora a performance seja um elemento já constitutivo do universo das artes visuais contemporâneas (assim como a vídeo-arte e outras manifestações), sua origem está no teatro, e, a meu ver, suas possíveis ações extrapolam uma definição que a reduz a este universo.¹⁰⁶

novas formas de leitura para a poesia leva o grupo ao encontro de novas texturas sonoras, propondo instrumentos inusitados, como latas de tinta, cabos de vassoura, galões d'água, garrafa de vinho, fundos de gaiolas, bicicletas e tubos de PVC.”

¹⁰⁵ O vídeo-poesia produzido pelo GRAP nesta ocasião pode ser visto no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=sLYfPXiYk-0>. O grupo foi convidado para participar do Festival de Poesia de Berlim, 2008 e, com o vídeo, do Zebra poetry film award, da mesma instituição (<http://literaturwerkstatt.org/index.php?id=540>).

¹⁰⁶ Como lembra Daniela Labra no texto introdutório ao catálogo do evento *Performance presente futuro* que aconteceu no Oi Futuro, Rio de Janeiro, de 29 a 31 de agosto de 2008: “No campo artístico, o termo performance (ou *performing arts*) é abrangente, podendo ser aplicado a qualquer prática em que o corpo está presente, seja dança, artes cênicas, circo ou mesmo uma apresentação musical”. LABRA, Daniela. “Performance presente futuro: ações efêmeras, reflexões perenes”. In: *Performance presente futuro*. Rio de

Os poetas escolhidos abaixo mantêm, na maioria dos casos, uma produção artística plural, no entanto possuem notadamente uma produção livresca, e é a partir de um exemplo desta produção que suas ações plástico-performáticas são apresentadas.

Laura Erber – *Os corpos e os dias*¹⁰⁷

A poética de Laura Erber se constrói *em* e *sobre* espaços e tempos de dispersão do sentido, valendo-se de deslocamentos e brechas, explorando freqüentemente relações e ramificações entre imagem e palavra, corpo e linguagem, no suporte livro e em outros suportes como filme, fotografia, desenho e instalação. Ampliando o campo da poesia para outros meios, trabalhando justamente neste *intervalo*, são exemplares suas “traduções” visuais da experiência da leitura de Guimarães Rosa (“Diário do Sertão”, 2003) e da poeta argentina Alejandra Pizarnik (“História Antiga”, 2005),¹⁰⁸ assim como “O livro das silhuetas” (de 2004, participante da 5º Bienal do Mercosul) e a mais recente “Firma” (2008), feito em parceria com Marcela Levi, que procura captar “as falhas e intervalos entre palavra e corpo”.

Janeiro: Contracapa/Automática, 2008.

¹⁰⁷ ERBER, Laura. *Os corpos e os dias*. São Paulo: Editora de Cultura, 2008.

¹⁰⁸ Em entrevista a Federico Nicolao, discorrendo sobre “Historia Antiga” – trabalho que também fez parte da exposição “Nova Arte Nova”, no CCBB-Rio de Janeiro, 2009, com a curadoria de Paulo Venâncio Filho – Laura Erber responde sobre a tensão entre o estático (a poesia impressa em livro) e o movimento (o vídeo): “Essa tensão de que você fala talvez seja um dos desafios mais espinhosos no trabalho com a palavra num meio como o vídeo, que transforma completamente a materialidade da escrita. Geralmente, nos livros, as palavras são percebidas como imagens fixas e chapadas, mas, quando são captadas e projetadas como imagens em movimento, mesmo que permaneçam estáticas e bidimensionais, ganham inevitavelmente uma outra fisicalidade, especialmente porque o seu corpo gráfico passa a ser diretamente afetado pelo tempo, a escrita entra no fluxo temporal, na sucessividade da imagem. Em História antiga, essa fixidez foi perturbada pela presença de um corpo viscoso em agonia. Isso põe em evidência a imobilidade do texto impresso. Mas esse corpo solicita um meio líquido, e o papel vai se umedecendo e encharcando até que os poemas mergulham totalmente. Nesse ponto, as palavras amolecem, e a fixidez se desfaz. Talvez seja um modo de tentar dissolver a linguagem da Pizarnik, uma linguagem que vai esvaziando e paralisando o leitor, uma poesia que se vê destinada ao vazio, à falta, a algo que ainda não é a morte, mas que a ela se assemelha.” ERBER, Laura. Entrevista a Federico Nicolao. Chorus una costellazioni.: Laura Erber Rio de Janeiro. <http://chorusday.blogspot.com/2008/04/segnalazioni-laura-erber-largo-das.html>, acessada em 27/01/2009.

Fiel a esta poética dos interstícios, ou da *ecdise* (troca de pele ou de exoesqueleto, como no caso de algumas aranhas), *Os corpos e os dias* articula-se no diálogo (no vazio, na tensão) entre palavra e imagem. O texto do livro, escrito durante um prolongado período de residência da artista na Akademie Schloss Solitude de Stuttgart, na Alemanha, em 2006, estrutura-se num tempo dilatado e fraturado, formando uma espécie de teia, na qual o presente se expande, atravessado por dúvidas e enganos, e os corpos e os dias vão se inscrevendo, deixando apenas vestígios, traços entre o esquecimento e a lembrança. Há algo de sinistro, de misterioso e de fantasmático no castelo onde a ação parece se desenrolar. Mas a ação (se há alguma, de fato) é o que menos importa. A estratégia poética de Laura é a do suspense, da expectativa, da sedução. Constantemente reduzindo e retirando do texto o núcleo fixo de sentido das palavras, praticando uma literatura *outra* em relação ao falocentrismo, Laura Erber vai sempre reenviando o significado para mais longe, envolvendo o leitor numa delicada atmosfera, numa promessa sempre adiada.

As imagens que fecham o livro, uma seqüência de fotos digitais (também exibidas em galeria sob a forma de vídeo), mostram jogos de luz e sombra e aparições e desaparecimento de objetos díspares (principalmente vegetais, mas também caneta, isqueiro, copo d'água, anéis e a mão da artista, manipulando-os) sobre uma mesa de madeira. É evidente sua alusão à natureza morta flamenga do século XVII, com toda sua carga reflexiva e temática mórbida. Aqui, o foco está na ação do tempo sobre os corpos, e as fotos funcionam como um modo de interromper o fluxo contínuo do tempo, captando instantes que permitem ver o quanto a imobilidade dos objetos (e dos corpos – tornando-se a mão da artista um objeto entre outros) é apenas aparente:

*as cartas
estão na mesa
se eu pedisse alguma coisa seria
uma voz que procedesse por fragmentos
(irreconhecíveis como um beabá)
mulheres iluminadas de través e também homens
que as vissem do outro lado da sala
uma luz leitosa atravessando o fim do dia
mesmo que isso já tenha sido dito antes
e então a coalescência dessa mesma luz sobre muitos outros
objetos*

*alguém nos fala da intensidade de um encontro
há jardins com caminhos que se bifurcam só quando você chega
perto¹⁰⁹*

No castelo de cartas, no jardim dos caminhos que se bifurcam, nos corpos sem contorno, nas vozes fragmentadas, nos traços e vestígios, na insistência das incertezas, na teia de citações veladas ou não, nos rostos (o nosso próprio?) que já não sabemos se reconhecemos ou não, no contrabando entre texto, pintura e fotografia – na rápida presença de uma gata que atravessa o texto e as imagens de *Os corpos e os dias* – encontramos, quase que pelo avesso, reflexões sensíveis e atualizadas de temas sempre contemporâneos como a morte, o tempo e nossa presença no mundo, explorando e revelando – como num negativo fotográfico – brechas e deslocamentos da linguagem, dos meios e do sentido.

¹⁰⁹ ERBER, Laura. *Os corpos e os dias*. São Paulo: Editora de Cultura, 2008, p 70.

Michel Melamed – *Regurgitofagia*¹¹⁰

O livro *Regurgitofagia* de Michel Melamed consiste na parte textual – e autônoma – de um espetáculo encenado pelo autor no teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Procurando reinventar a linguagem, criando uma etimologia própria (“Regurgitofagia = Novamente a identidade da linguagem seduz e espanta a musicalidade do prazer que fica”), o trabalho de Melamed trata do esgotamento das vanguardas, do excesso de significados, informações, conceitos e produtos que nos são constantemente empurrados goela abaixo. Se um dia o Manifesto Antropofágico modernista fez sentido, hoje seria necessário ‘vomitar’ o excesso, ‘descoisificar’ o homem, acabar com as altas incidências de ‘cárie mental’ causada pelo “consumo exagerado de enlatados americanos, novelas açucaradas e conceitos embutidos”. Usando o humor e o nonsense como grande arma (“porque as três marias + os sete mares são os dez mandamentos/ e as 7 maravilhas do mundo menos os 3 porquinhos/ são as 4 estações....”)¹¹¹, a literatura de Melamed, no entanto, não tem nada de ingênuo.

Michel Melamed, com *Regurgitofagia*, leva a poesia para além dos limites tradicionais do seu suporte (livro), dos seus materiais (palavras), e – principalmente através do humor e do lúdico – dos seus temas e técnicas mais comuns e canonizados. O elemento central da performance é a máquina – que Melamed usa (assim como o seu próprio corpo) como forma de radicalizar sua linguagem. Ligado a uma máquina que captava as reações da platéia (risos, tosses, aplausos, vaias) e as transformava em choques elétricos em seu corpo, a figura de Michel (“pisciano, judeu, poeta e carioca –correntista do Itaú”) no palco, vestido numa túnica negra de mártir, mendigo e monge, lembrava

¹¹⁰ MELAMED, Michel. *Regurgitofagia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 41

imediatamente as figuras inesquecíveis das vanguardas européias do início do século XX. Em *Regurgitofagia* é a máquina que atua sobre o corpo humano, é ela que ‘sente’ as reações da platéia e que ‘atua’ sobre o a(u)tor. Desta forma, o poeta termina o espetáculo de forma contundente, num Rio de Janeiro coberto de neve (“são as neves de março que fecham o verão. e promessa nenhuma. nunca mais.”) depois de descrever um dia do homem-de-lata, cercado por objetos de carne e osso, cartilagem, sangue e gordura.

O autor foi um dos fundadores e organizadores do projeto CEP 20.000 (CEP = Centro de Experimentação Poética). Seu livro (que numa primeira edição inclui um CD com trechos do espetáculo) remete a esse espírito salutar de experimentação, de embate corporal com o fazer poético. Como escreveu Alberto Pucheu sobre *Regurgitofagia*, o poeta tira sua força da “encruzilhada entre poesia, performance e artes plásticas”.¹¹² De fato, as artes visuais também estão presentes no livro, e não somente no esmerado projeto gráfico, que incorpora conquistas já estabelecidas pelos movimentos concretista e neoconcretista, mas de formas ainda mais sutis e elaboradas. A capa e a contracapa, por exemplo, parecem dialogar com as experiências sobre a palavra poética/sua leitura de Rosana Ricalde,¹¹³ e os jogos interativos propostos por Melamed em seu livro, fazendo do leitor o autor, nos remetem às experiências de arte como “ato de vida” de Lygia Clark e Hélio Oiticica nos anos sessenta, e, apenas para usar um exemplo mais contemporâneo, ao “YOUwillbecoME” de Ricardo Basbaum.

¹¹² PUCHEU, Alberto. “Alta Voltagem da Liberdade das Palavras”. Caderno Prosa&Verso, O Globo, 04/09/2004.

¹¹³ Refiro-me aos “Contra-poemas”, trabalhos de Ricalde que operam sobre as simetrias dos antônimos das palavras de um poema original, exibidos na exposição “Palavra, Matéria Escultórica”, a terceira edição de 2004 dos Projetos Especiais do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Nesta exposição, Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, dois artistas representantes da produção brasileira emergente dos primeiros anos do século 21, apresentaram obras que apresentam a palavra como dispositivo plástico.

Grap - *Uma vida de bicho*

GRAP (grafite + rap + poesia) é o nome de um coletivo de poetas e grafiteiros cariocas que promove uma pesquisa de linguagens intersemióticas, buscando, através de espetáculos multimídia e interativos, o estabelecimento de um campo ampliado da poesia e o desenvolvimento de um idioma artístico urbano e contemporâneo. O GRAP surgiu num encontro entre grafiteiros, rappers e poetas promovido pela poeta Claudia Roquette-Pinto, que em novembro de 2006 inaugurou com um evento multimídia a Galeria Severo 172, na Glória, Rio de Janeiro.

Em 2008, o GRAP fechou o Poesiefestival Berlin¹¹⁴ com um evento multimídia de poesia, grafite e apresentação de DJ especialmente concebido para o festival. Durante o último dia do festival, domingo dia 13 de julho, quarenta grafiteiros da Alemanha, Espanha e Brasil fizeram trabalhos baseados em poemas de poetas destes países. O festival foi encerrado pelo GRAP com a apresentação “Uma vida de bicho”, um evento multimídia de falas poéticas em performance, música e graffiti, que trouxe simultaneamente poesia (fragmentos do meu livro *Noiva* e de inéditos de Claudia Roquette-Pinto), graffiti/VJ (Bragga e Ment) e DJ (Machintal).

Como uma invasão de animais no espaço urbano da cidade, “Uma vida de bicho” constituiu-se de uma performance realizada por mim e por Claudia Roquette-Pinto. Lemos/teatralizamos (em português, a audiência recebeu a tradução para o alemão impressa em papel) textos de nossa autoria, sempre

¹¹⁴ Visitado anualmente por um público em torno de 13 mil pessoas, o Poesiefestival Berlin (<http://www.literaturwerkstatt.org>) é o maior festival de poesia da Alemanha e um dos principais da Europa. O objetivo do festival é traçar um amplo panorama da poesia contemporânea internacional, funcionando como um fórum de poetas do mundo inteiro, no qual a diversidade das formas poéticas e midiáticas é apresentada, desde a “pura arte da palavra” até uma variada combinação desta com musicalidade, performance, som, poesia visual, etc. Em 2008 o foco do festival, que ocorreu entre os dias 5 e 13 de julho na Akademie der Kunst Berlin, foi a poesia em língua portuguesa.

interagindo com a platéia. O evento se deu no meio de uma praça, num ambiente previamente preparado por nós, ao som de um trabalho original e semi-improvisado do DJ Machintal, enquanto os grafiteiros Ment e Bragga grafitavam o muro atrás dos poetas com imagens coloridas de animais (pássaros, zebras, onças). O som de Machintal e os poemas lidos também faziam referência a animais (abelhas, beija-flor, elefantes, cão, cavalo). Durante cerca de quarenta e cinco minutos, a performance se deu, em evento único e insubstituível – ou seja, feito para um espaço determinado (*site specific*) e com duração de happening.

Os 7 Novos¹¹⁵

Conscientes do valor das vanguardas e de seu possível fim, sem a necessidade de se oporem ao que veio antes ou de lançarem manifestos, esses três jovens poetas (que são sete porque querem incluir muitos outros, uma multidão de poetas fiéis apenas à sua própria linguagem e experiência de mundo) fazem um uso não-hierárquico e a-histórico da tradição e da realidade à volta. Justamente a partir dessa instrumentação, dessa escolha pessoal de tudo o que há, que afirmam sua contemporaneidade e sua postura crítica diante do mundo.

Estivéssemos ainda na década passada (os 3 livros foram editados simultaneamente pela 7Letras em 2006), os amigos Domingos de Guimaraens e Mariano Marovatto, por exemplo, poderiam ser encurralados em trincheiras opostas. Enquanto Mariano navega pela vertente modernista culta praticada

¹¹⁵ GUIMARAENS, Domingos de. *A gema do sol*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. MAROVATTO, Mariano. *O primeiro vôo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. GUIMARAENS CAVALCANTI, Augusto. *Poemas para se ler ao meio-dia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. À moda dos coletivos que surgem no mundo das artes visuais, Domingos, Mariano e Augusto formam o coletivo de poetas “Os Sete Novos”. Em 2008, o coletivo publicou, a seis mãos, o livro *AmoraAmérica*, também pela 7Letras.

por Pound e Eliot e potencializada entre nós pelos concretistas, Domingos ignora solenemente tais possibilidades e bebe direto da fonte simbolista – da qual, aliás, é herdeiro genético, sendo, assim como Augusto de Guimaraens Cavalcanti, bisneto de Alphonsus de Guimaraens.

Praticante de uma linguagem “gastro-astronômica”, como ele mesmo diz, a poesia de Domingos é rica em ritmos e imagens e ganha uma dimensão artística maior quando apresentada na forma de instalações e performances (inúmeras vezes montadas pelo poeta em locais como o Parque Lage ou Casa das Ruínas).¹¹⁶ Suas instalações e performances não ilustram ou complementam o poema, ou vice-versa, mas são partes integrantes e fundamentais dele – como poesia livre do suporte livro. Já foram apresentados alguns dos seus melhores poemas como “Diálogo com uma sombra” (dedicado a Augusto dos Anjos), “Mineralogia óssea universal” (“ora! somos o homem/ única fratura exposta/ entre as iluminuras das estrelas.”), “Desabitado” e “A gema do sol” (que dá o título ao livro), além de “Manifesto delírio”. Neste atesta-se, como nos demais, a condição solta do homem contemporâneo:

nunca respirou resquício de delírio
quem não subiu como pássaro
pégaso ou helicóptero
até a camada mais densa do céu
para beber incomensuravelmente
nas monumentais, mutantes, formas de uma nuvem.¹¹⁷

¹¹⁶ Ao lado de Nadam Guerra, Domingos de Guimaraens criou o Grupo Um e o NGDG e o Grupo Um, em cujo site se lê: “Em 2002 Nadam Guerra e Domingos Guimaraens lançaram o Manifesto UM e criaram o Grupo UM, um coletivo que funciona como centro de pesquisa para o desenvolvimento de obras coletivas e individuais. Os trabalhos individuais dos dois artistas seguem em produção e transformação tanto como servem de base para a criação de novas obras em conjunto. Em 2004 nasce o NGDG, alter ego compartilhado que assina as obras em parceria.” Cf. http://www.grupoum.art.br/Grupo_UM/GrupoUM.html

¹¹⁷ GUIMARAENS, Domingos de. *A gema do sol*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 5

Bem cabem as palavras de Heloísa Buarque de Hollanda, ao dizer, em sua apresentação ao livro de Augusto de Guimaraens Cavalcanti, que

[...] apostar (e arriscar) na vocação de poeta hoje em dia não deva ser aposta das mais simples. Com todas as transformações e nuances que este novo século XXI nos traz [...] a poesia certamente negocia seu lugar e ainda procura sua expressão mais contemporânea.”¹¹⁸

O primeiro vôo de Mariano Marovatto¹¹⁹ trabalha esse lugar da poesia (e do poeta) – um lugar nenhum – e constantemente despista o leitor, desloca-se, não permite que idéias se revelem, negocia e negaceia, instiga e seduz (mesmo nos poemas de amor, os “3 Epitalâmios”). Um trecho de “Intróito”, que abre a seção final do livro, “Cadernos de Portugal”, diz:

“1.1 Livra-te dos métodos

inquisidores de lobotomia

1.2 Livra-te das explicações

atemorizantes dos sonhos

posto que

ausculta, ausculta

tua vida

não é esta.

¹¹⁸ BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Apresentação*. In: GUIMARAENS CAVALCANTI, Augusto. *Poemas para se ler ao meio-dia*. Rio de Janeiro:7Letras, 2006, p. 9.

¹¹⁹ Mariano Marovatto também é músico, tendo se apresentado em vários espaços com seu show “Mariano Marovatto e a maravilha contemporânea”. Ver seu site <http://www.marovatto.org>.

ausculta, ausculta...

1.3 Livra-te do terror

que nunca aconteceu

1.4 Livra-te das horas

perdidas no fosso

ausculta, ausculta

ausculta posto que ausculta
 tua vida

ausculta, ausculta

não é

está.¹²⁰

Há algo de uma espiritualidade oriental nos poemas de Marovatto, e sua proposta de despiste e camuflagem se torna emblemática na seção “China 1924”. Nela, o poeta nos leva em viagem por algumas cidades e monumentos da China. No site “Os Sete Novos”, as impressionantes fotos destes locais se tornam parte integrante do mistério e da beleza dos poemas.

Por sua vez, *Poemas para se ler ao meio-dia*, de Augusto de Guimaraens Cavalcanti, inclui poemas-colagens no próprio livro. Dialogando mais proximamente com o melhor da poesia marginal e com a poesia dos anos

¹²⁰ MAROVATTO, Mariano. *O primeiro vôo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, pp. 63-64

1990, ou seja, com uma geração mais recente que já começou a digerir os escombros das vanguardas e a diluir discursos ideológicos, Augusto escreve como colagem, ou como alguém que manobra o controle remoto. Incorpora a linguagem do cinema, da TV, do videogame – o que se percebe não apenas devido às abundantes referências a esses meios, mas principalmente ao uso de uma certa sintaxe televisiva, utilizada com forte inteligência crítica. Os últimos versos do poema “Flash”, que abre o livro, pode ser lido como uma *ars poetica*:

Somos todos folhas levadas pelo vento,
A vazante de um rio desnorteante e desnortado.

De garfo e faca para o vento,
Estrada de nuvens,
Cinema de insetos.
Queimo minhas asas e começo a voar.¹²¹

*

As ações plásticas e performáticas de poetas brasileiros contemporâneos obviamente não se esgotam nos exemplos dados acima. Domingos de Guimaraens, Mariano Marovatto e Augusto de Guimaraens Cavalcanti, poetas na faixa dos 20, Michel Melamed e Laura Erber, na faixa dos 30, e Claudia Roquette-Pinto e eu, na faixa dos 40, representamos apenas uma inquietação e uma atuação que vem se ampliando e se tornando mais freqüente na produção

¹²¹ GUIMARAENS CAVALCANTI, Augusto. *Poemas para se ler ao meio-dia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 15.

de poetas de todas as gerações. Será interessante estudar os rumos da poesia brasileira a partir desta perspectiva.

6. Poesia: ações em vídeo-arte

Poesia e pensamento

Discorrendo em seu blog sobre a separação entre poesia e música, oralidade e escrita, o poeta brasileiro Ricardo Domeneck lança uma provocação e um desafio: “Insisto: poesia não é uma parte da literatura, mas é a literatura que é apenas uma parte da poesia. Quem achar que isso é picuinha, sugiro que medite por pelo menos alguns segundos sobre as implicações desta idéia”.¹²² Susan Sontag, numa instigante nota de rodapé em seu ensaio “Contra a interpretação”, afirma ser o cinema uma “subdivisão da literatura”.¹²³ De fato, a forma hegemônica do cinema espetáculo, que, com seu modelo narrativo-representativo-industrial, se estabeleceu no início do século XX e se sobrepôs como fenômeno social e mercadológico às correntes do cinema de vanguarda e do cinema experimental, herdou sua linguagem narrativa do romance.¹²⁴ O romance, como gênero literário, por sua vez, surgiu no século XVIII com a definitiva ascensão da burguesia ao poder, e substituiu a poesia épica, de origem homérica, que vigorou na Europa pós-renascentista e produziu obras de grande fôlego e envergadura como *Jerusalém Libertada* e *Orlando Furioso* (obras que no século XX, com toda certeza, seriam

¹²² DOMENECK, Ricardo. “O tal de voco do verbo visual”. <http://ricardo-domeneck.blogspot.com>, entrada de 24/06/2008. Ele continua: “É com alegria que podemos observar a maneira como alguns poetas brasileiros estão passando a aproveitar-se da era digital para retornarem a um trabalho pluralista com a poesia, experimentando com vídeo e poesia sonora, gravando leituras e performances, colaborando com músicos profissionais. Nada há de “vanguardismo” neste fenômeno, mas do testemunhar do nascimento de suportes tecnológicos que permitem ao poeta RETORNAR às características dormentes do fazer poético.”

¹²³ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 21.

¹²⁴ Ver PARENTE, André. “Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo”. In. *Filmes de artista. Brasil 1965-80*. Rio de Janeiro: Contracapa / Metropolis, 2007. Catálogo da exposição realizada no Oi Futuro, Rio de Janeiro, de 1º de maio a 17 de junho de 2007, com a curadoria de Fernando Cocchiarale.

estimulantes longas-metragens, e estão na origem de sucessos comerciais como *E o vento levou*, *Lawrence da Arábia* e *Titanic*).

Do mesmo modo, como lembra o mesmo Domeneck em seu blog, é moeda corrente que a separação entre poema e música (ou seja, a forma por excelência da poesia lírica) ocorreu aos poucos, após o desmantelamento das estruturas sociais do amor cortês, vigentes principalmente nas cortes provençais e catalãs do fim da Idade Média. Essa tradição ressurgiu com toda força, como um grande catalisador social, na forma de música popular, na era da cultura de massas e da indústria cultural, com a possibilidade da ampla difusão em ondas de rádio e reprodução em LPs, CDs etc., e, portanto, toda a discussão sobre o status literário da letra de música e de seus compositores não é sem fundamento. Amputada ou mancando seriamente de duas de suas três pernas (a épica e a lírica), a poesia se renova no Modernismo apostando todas suas fichas no *pensamento* e/ou no poema que discorre sobre si mesmo ou seu meio (a linguagem).¹²⁵ No entanto, nos anos 1960, com o advento da arte conceitual (na verdade desde Duchamp), a *filosofia* aproxima-se das artes visuais, que passam cada vez mais a gerar pensamento em alta voltagem, depreciando os valores preponderantemente estéticos que até então as orientavam. Neste contexto, e com a tecnologia da câmera de vídeo portátil, nasce, entre os artistas visuais, a vídeo-arte. Se o cinema, narrativo e metonímico, é literatura (ou seja, prosa), a vídeo-arte, metafórico e conceitual, aproxima-se da linguagem da poesia.

¹²⁵ Para Haroldo de Campos, “Na poesia de vanguarda, o poeta, além de exercitar aquela *função poética* por definição voltada para a estrutura mesma da mensagem, é ainda motivado a poeitar pelo próprio ato de poeitar, isto é, mais do que por uma função referencial ou outra, ele é complementarmente movido por uma *função metalingüística*,: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta.” CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp. 152-153.

Metáfora e Metonímia

Roman Jakobson, em “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, discrimina dois modos de arranjo do signo lingüístico: combinação e seleção. O primeiro trata da hierarquização das unidades lingüísticas, das mais simples às mais complexas, o que as torna inseridas numa contextura sintagmática. O segundo trata da possibilidade de substituição paradigmática de um termo por outro afim. Jakobson identifica o primeiro modo, o da contigüidade, com o pólo metonímico (característico da prosa), e o segundo modo, o da similaridade, com o pólo metafórico (característico da poesia). Jakobson também distingue seis funções de linguagem, relacionando cada uma delas a um dos componentes do processo comunicativo, entre elas, a *função poética* é aquela que se foca na própria mensagem. A experiência dos elementos formais, ou seja, a experiência da linguagem em si mesma, é o que, para Jakobson, caracteriza a poesia.¹²⁶ Segundo A. L. Rees, em seu *A History of Experimental Film and Video*, a distinção entre prosa e poesia serve como um excelente guia para se compreender o projeto do cinema de vanguarda. Em fato – e aqui Rees cita o ensaio “Poetry and Prose in the Cinema”, de Shklovsky –, “prosa e poesia em filme são dois gêneros distintos; não se diferem pelo ritmo – ou melhor, não apenas pelo ritmo – mas pelo fato de que no cinema de poesia elementos da forma prevalecem sobre os elementos do significado e são eles, e não o significado, que determinam a composição.”¹²⁷

¹²⁶ JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, s/d. O autor, no entanto, deixa claro que “qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora.”, pp. 127-128.

¹²⁷ REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video*. Londres: British Film Institute, 1999, p. 34. No original: “Shklovsky’s 1927 essay ‘Poetry and Prose in the Cinema’ states that prose and poetry in film are ‘two different genres; they differ not in their rhythm – or rather, not only in their rhythm – but in the fact that in the cinema of poetry elements of form prevail over elements of meaning and it is they, rather than the meaning, which determine the composition.’”

Pensando nos termos de dois gêneros distintos em filme, os predominantemente metonímicos e os predominantemente metafóricos, chegamos na mesma distinção que existe na literatura entre prosa e poesia. Transcendendo a questão do meio (a imagem ou a palavra) e do suporte (a película e a página) e pensando nos gêneros artísticos de acordo com o uso que fazem de sua linguagem, seria lógico alinhar de um lado a vídeo-arte e o poema; e de outro o cinema narrativo e a prosa de ficção. Para Tunga, cujo trabalho plástico carrega fortes conteúdos psicanalíticos e faz uso recorrente de metáforas (para Lacan, a própria linguagem é metáfora, metáfora da metáfora, metáfora de um real inatingível), é o uso da linguagem (qualquer linguagem) que caracteriza a poesia:

Eu me coloco na posição do poeta porque eu acho que poesia não é a coisa escrita ou a poesia falada ou a poesia cantada ou a poesia feita objeto. É o que está por trás da poesia, e isso é texto em qualquer forma, através de qualquer linguagem. E a gente pode usar, pode manipular, qualquer campo da linguagem para ascender a esse território. Esse território é o quê? É o território da densidade máxima da experiência da linguagem.¹²⁸

Neste sentido, por sua forte densidade metafórica – e pelas próprias palavras do artista, colocando-se como *poeta* –, alguns trabalhos em vídeo (e também em performance, quase sempre, aliás, acompanhadas de um texto) de Tunga poderiam ser considerados *poemas*. Alguns desses exemplos são *Medula* e *Quimera*, ambos de 2005, e feitos em parceria com o cineasta Eryk Rocha.

¹²⁸ Entrevista concedida a Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende. In: Revista *Azougue* 10. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

Tempo e espaço

Numa reação aos preceitos modernistas, entre as décadas de 1950 e 1960, prenunciando o advento da pluralidade do pós-modernismo, artistas começaram a ampliar as possibilidades de meios e suportes. No campo das artes visuais, a produção de imagens incorporou as tecnologias da fotografia, do cinema e do vídeo. Categoricamente definidas por Lessing em seu fundamental *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia* como *artes do espaço*, com a apropriação dessas novas tecnologias, “as *artes plásticas* incorporaram o *tempo* ao seu universo eminentemente espacial, acontecimento que pode ser visto qual raiz e sintoma de sua própria contemporaneidade.”¹²⁹

Nas narrativas que buscam contar a história da vídeo-arte ou do cinema experimental no Brasil, um esforço empreendido por pesquisadores como Arlindo Machado (organizador do catálogo e curador da exposição *Made in Brazil – três décadas do vídeo-brasileiro*, no Itaú Cultural, São Paulo, 2003), Fernando Cocchiarale (organizador do catálogo e curador da exposição *Filmes de artista. Brasil 1965-80*, no Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2007), Walter Zanini, André Parente, Luiz Cláudio da Costa, e muitos outros, nota-se – ao contrário do que aconteceu na Europa e nos EUA, berço do cinema *underground* e da vídeo-arte – uma constrangedora ausência de poetas entre os pioneiros.¹³⁰ Em

¹²⁹ COCCHIARALE, Fernando. “Sobre filmes de artista”. In. *Filmes de artista. Brasil 1965-80*. Rio de Janeiro: Contracapa / Metropolis, 2007. Catálogo da exposição realizada no Oi Futuro, Rio de Janeiro, de 1º de maio a 17 de junho de 2007, com a curadoria de Fernando Cocchiarale, p. 11.

¹³⁰ Para constatar a presença determinante de poetas na história do cinema experimental e do vídeo nos EUA e na Europa, tanto como produtores quanto como inspiradores ou interlocutores, ver REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video*. Londres: British Film Institute, 1999. Por exemplo, discorrendo sobre as origens da vanguarda americana no pós-guerra, Rees diz: “Other film-makers were poets and writers: Sidney Peterson, Willard Maas, Jonas Mekas, Brakhage, who broke most radically with narrative to inaugurate abstract montage, was strongly influenced by Pound and Stein on compression and repetition in language. [] It rehearsed the old argument between film-as-painting and as camera-eye vision, each claiming to express film’s unique property as a plastic form. By turning to the poets and writers of experimental modernism – Pound, Eliot, Joyce, Stein – the film-makers distanced themselves from the direct drama and narrative tradition in realism.”, pp. 58-59.

1974, no Rio de Janeiro, quando artistas como Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger, Ivens Machado e, logo depois, Paulo Herkenhoff, Leticia Parente e Miriam Danowski, tiveram acesso a um equipamento *portapack* trazido de Nova York por Tob Azulay,¹³¹ surgia a poesia marginal, de cunho contracultural, anedótico e anti-intelectual, e o máximo de interação entre ambas os campos parece ter sido a presença do poeta Chacal como juiz de futebol num filme de Luiz Alphonsus.¹³² No entanto, como atesta André Parente, havia um grande agenciamento com a poesia concreta:

A revista *Navilouca*, publicada em 1974 pelos poetas Waly Salomão e Torquato Neto, com magnífico projeto gráfico dos artistas plásticos Luciano Figueiredo e Óscar Ramos, mostra a grande efervescência que existia na cena da contracultura carioca, em que havia um grande agenciamento entre a poesia concreta, as artes plásticas neoconcretas, a música tropicalista e o cinema marginal.¹³³

Na verdade, como corrige o próprio Parente, “em conseqüência da ruptura neoconcreta, a forma moderna e seus esquematismos racionalistas entram em declínio, sobretudo no Rio de Janeiro”.¹³⁴ Se há um agenciamento entre as experiências do cinema e vídeo de vanguarda com a poesia, esse se dá em São Paulo, onde reside e trabalha o grupo Noigrandes. O foco das propostas da poesia concreta, no entanto, é fazer o caminho inverso daquele que fazem as artes visuais ao se apropriarem do vídeo: enfatizando a

¹³¹ Ver MACHADO, Arlindo. “As linhas de força do vídeo brasileiro”. In MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brazil – três décadas do vídeo-brasileiro*, São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

¹³² *Chacal é o juiz*, 1976.

¹³³ PARENTE, André. “Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo”. In. *Filmes de artista. Brasil 1965-80*. Rio de Janeiro: Contracapa / Metropolis, 2007. Catálogo da exposição realizada no Oi Futuro, Rio de Janeiro, de 1º de maio a 17 de junho de 2007, com a curadoria de Fernando Cocchiarale, p. 30

¹³⁴ *Ibid*, p. 31.

materialidade plástica dos vocábulos, os concretistas proclamam uma poesia *verbivocovisual*,¹³⁵ que foi preponderantemente uma arte do *espaço* (e não do *tempo*).

Desta forma, tanto em sua vertente marginal, quanto em sua vertente concretista, e por diferentes razões, a poesia dos anos 1970 manteve-se distante das experimentações em vídeo que faziam os artistas plásticos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Estando Gullar, o poeta entre os neoconcretistas, nesta época exilado, e focado em poemas politicamente engajados, não houve um desenvolvimento das propostas neoconcretas em poesia.¹³⁶ Nas décadas seguintes, novos poetas de extração concretista, como Arnaldo Antunes e André Vallias, além dos próprios Campos, desenvolveram uma série de poemas visuais e vídeo-poesias em computador, buscando sempre uma isomorfia entre palavra e imagem.¹³⁷ Philadelpho Menezes foi encontrar na poesia visiva italiana, oriunda do Futurismo e suas preocupações com o movimento e a performance, a possível ponte que não houve no Brasil entre a poesia e a vídeo-arte experimentais:

No plano estético, além da grande e evidente diferença entre ambas (a presença da imagem visual na poesia visiva, enquanto a poesia concreta se dá dentro dos limites da verbalidade) é também facilmente observável a distinção no âmbito

¹³⁵ A poesia concretista foi no fim das contas bem mais *verbivisual* do que *voco*. Diz o *plano-piloto da poesia concreta*, assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, e publicado originalmente na revista *Noigrandes* 4, 1958: “dado por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começar por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente cultural. espaço qualificado: estrutura espacio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido específico (fenollosa/Pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógica-discursiva – de elementos. ‘Il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthétique-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement’ (Apollinaire). einstein: ideograma e montagem.” In: AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

¹³⁶ Regina Vater, no entanto, incluiu uma foto de Hélio Oiticica vestindo um parangolé na exposição “Brazilian Visual Poetry”, da qual foi curadora, no Mexic-Arte Museum, em Austin, Texas, 2002.

¹³⁷ Para um excelente estudo sobre alguns destes trabalhos ver: ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual Vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

da construção formal. Enquanto a poesia concreta se funda numa construção racional e medida que fazia interagir formalmente as palavras do poema, a poesia visiva se pauta pela caoticidade da armação, numa proposital fórmula desestrutural, que se choca frontalmente com a índole construtivista do poema concreto. Se este se põe na vertente vanguardista de reconstrução sintática da linguagem, de reelaboração de modos composicionais precisos – a ponto de daí derivar um esquematismo na fase mais ortodoxa, que, afinal, é onde se pode entrever uma poética específica do concretismo – o poema visivo exhibe uma faceta desorganizada que o alinha com uma vertente oposta, a das vanguardas irracionais.¹³⁸

Mente como meio

Em sua tese de doutoramento sobre Deleuze, Peter Pál Pelbart afirma que, para o filósofo francês, o cinema serve “para revelar determinadas condutas de tempo”, construindo com tais condutas diversos tipos de imagens, que permitem a Pelbart entrever no filósofo um interesse mais radical, “ao salientar a ambição do cinema de penetrar, apreender e reproduzir o próprio pensamento.”¹³⁹ Para Deleuze, a linguagem imagética do cinema revelaria, ou pelo menos indicaria, a concepção do *pensamento* em sua origem. A intuição de Deleuze aproxima-o das reflexões de Eisenstein – um dos precursores e maiores realizadores do cinema –, cuja teoria de montagem é, na verdade, uma teoria sobre a cognição humana. Em seu artigo “Cinema (Interativo) como um Modelo de Mente”, Pia Tikka parte dos pressupostos de Eisenstein e das pesquisas da neurociência contemporânea para propor, dentro do contexto do cinema interativo, uma interpretação da imagem em movimento como padrão de dinamismo mental:

¹³⁸ MENEZES, Philadelpho (org). *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994, pp. 204-205.

¹³⁹ PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.27.

Minha hipótese parte da premissa de que a ação de enquadramento de uma imagem é condicionada por uma interação conflitante entre a percepção antecipatória do cinematógrafo e a percepção perceptiva do evento da imagem, e devido a este conflito no processo de enquadramento de uma imagem surgem padrões artisticamente significativos.¹⁴⁰

Intrigada pela condição especular da vídeo-arte – estudada no trabalho de alguns de seus pioneiros, como Richard Serra e Vito Acconci –, que funde sujeito e objeto, artista e técnica, Rosalind Krauss, num instigante ensaio de 1976, propõe o narcisismo como o meio (*medium*) do vídeo. Ela explica:

Por um motivo, essa observação tende a criar uma fissura entre a natureza do vídeo e a das outras artes visuais. Pois essa declaração descreve condição mais psicológica do que física, e, embora estejamos acostumados a pensar em estados psicológicos como assuntos possíveis das obras de arte, não pensamos na psicologia como constituinte de seu *medium*. Por seu lado, o *medium* da pintura, da escultura ou do filme tem muito mais a ver com os fatores materiais e objetivos, específicos de uma forma particular: pigmentos cobrindo superfícies, matéria estendida ao longo do espaço, luz projetada através do celulóide em movimento. Isto é, a noção de *medium* contém o conceito de objeto-estado, separado do próprio ser do artista, pelo qual suas intenções devem passar.

O vídeo depende – como tudo que se queira experimentar – de um conjunto de mecanismos físicos. Então, talvez seja mais simples dizer que este dispositivo – em seu níveis presentes e futuros de tecnologia – compreende o *medium* da televisão e nada mais acrescentar. Entretanto, no contexto do vídeo, a facilidade de defini-lo nos termos de seus mecanismos não parece coincidir com a exatidão; e minhas

¹⁴⁰ TIKKA, Pia. “Cinema (Interativo) como um Modelo de Mente” Tradução de Renato Rezende. In: MACIEL, Kátia (org). *Transcinema*. Rio de Janeiro: Contracapa, no prelo.

experiências pessoais a esse respeito continuam a me instigar ao modelo psicológico.¹⁴¹

Krauss foi discípula de Greenberg, e parece ter herdado dele as preocupações em relação ao meio. Com efeito, como vimos no capítulo 2 (“Alguma rotação”), é sintomático que Greenberg tenha encontrado grandes dificuldades em definir qual seria a especificidade da poesia, instaurando para ela um meio essencialmente psicológico e sub ou supralógico, e percebendo uma inversão de sentidos entre poesia e pintura (esta sim de seu interesse):

Seria conveniente por um momento considerar a poesia “pura”, antes de passar à pintura. A teoria da poesia como encantamento, hipnose ou droga – como um agente psicológico, portanto – remonta a Poe e, em última instância, a Coleridge e Edmund Burke, com seus esforços para situar o prazer da poesia na “Fantasia” ou “Imaginação”. Mallarmé, contudo, foi o primeiro a basear nessa teoria uma prática consistente de poesia. O som, ele concluiu, é apenas um auxiliar da poesia, não o próprio meio; além disso, a poesia hoje é sobretudo lida, não recitada: o som das palavras é parte de seu significado, não aquilo que o contém. Para livrar a poesia do tema e dar plenos poderes à sua verdadeira força afetiva é necessário libertar as palavras da lógica. A singularidade do meio da poesia está no poder que tem a palavra de evocar associações e conotar. A poesia já não reside nas relações das palavras entre elas enquanto significados, mas nas relações das palavras entre elas enquanto personalidades compostas de som, histórias e possibilidades de significado. [...] O poeta escreve não tanto para *expressar* como para criar algo que vai operar sobre a consciência do leitor, não o que comunica. E a emoção do leitor derivaria do poema como um objeto único e não dos referentes externos ao poema. [...] No caso das artes plásticas, é mais fácil isolar o meio e, por conseguinte, pode-se dizer que a pintura e a escultura de vanguarda atingiram uma pureza muito mais

¹⁴¹ KRAUSS, Rosalind. “Video: a estética do narcisismo”. Tradução de Rodrigo Krul e Thais Medeiros. *Arte & Ensaio*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ. Ano XV, número 16, julho de 2008. pp 144-157

radical do que a poesia de vanguarda. [...] A pintura ou a estátua se esgota na sensação visual que produz. Não há nada para identificar, associar ou pensar, mas tudo a sentir. A poesia pura luta pela sugestão infinita; as artes plásticas puras, pela mínima.¹⁴²

Tal entendimento parece dialogar com as ponderações de Claude Esteban em seu *Crítica da razão poética*:

Chegou-se a declarar que todo empreendimento artístico constituía uma experiência de mediação entre o material bruto, esse dado do tangível, e a figura secundária que nos restitui dele. Mas a poesia, [...] a poesia, por sua vez, opera não sobre o concreto – matéria, cor, sonoridade –, mas já no interior desse meio mediado constituído pela linguagem. É a essas palavras dissociadas do real, a essa estrutura abstrata de signos que o poeta deve, precisamente, restituir a virtude de imediatidade, e mais ainda, de presença real. Mas tal empreendimento de encarnação será na verdade possível dentro do sistema verbal – e o poeta não terá de considerar falacioso esse horizonte que o solicita, onde palavra e presença se equivalem num ato demiúrgico que inventaria ao mesmo tempo a coisa tangível e seu nome?¹⁴³

Se, como quer o pensador e poeta franco-espanhol, o poeta já opera com algo distanciado da realidade, ou seja, com algo já *criado*, a *linguagem* (verbal), sua arte é, desde um ponto de vista, o duplo de um duplo, sombra de uma sombra, sonho de um sonho: espelho; ora, a condição especular da vídeo-arte é justamente o que Krauss encontra como fundamento de seu narcisismo. Talvez tenha sido um insight relacionado a esta condição especular da (de

¹⁴² GREENBERG, Clement. “Rumo a mais um novo Laocoonte”. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. In: FERREIRA, Glória e COTRIM DE MELLO, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 54-55.

¹⁴³ ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 187.

toda?) linguagem que tenha levado o artista multimeios Arthur Omar (apresentado em seu site como fotógrafo, cineasta, vídeo-maker, músico, poeta) a afirmar que “o verdadeiro ambiente da arte é a mente”.¹⁴⁴ Questões de linguagem e identidade são problematizados pelo meu vídeo *Tango*, que faz uso da minha própria imagem e trechos do poema performático *Noiva*.

Isomorfia e enjambement

Em seu ensaio “Extremidades do vídeo: novas circunscrições do vídeo”, Christine Mello, empregando conceitos como ‘extremidades do vídeo’ e ‘infiltrações semióticas’ (a capacidade dos signos de operar em zonas de fronteira), analisa alguns processos de compartilhamento do vídeo na arte contemporânea. Segundo a autora, tal perspectiva expandida do vídeo “implica em observar os seus trânsitos na arte como interface”, entendendo interface como ‘fronteiras compartilhadas’ que colocam o vídeo em contato com “estratégias discursivas distintas ao meio eletrônico e interconectam múltiplas ações criativas em um mesmo trabalho de arte”.¹⁴⁵ Entre outras, tais ações incluem, por exemplo, o videoclipe, a vídeo-dança, a vídeo-instalação, a vídeo-performance, a vídeo-poesia, a vídeo-escultura e o vídeo-teatro. Diz Arlindo Machado sobre a especificidade do vídeo:

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido, ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e mais modernamente da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns

¹⁴⁴ <http://www.museuvirtual.com.br/arthuromar/>. Seu trabalho *Mola cósmica* é uma escrita visual, em que frames de um vídeo se tornaram um alfabeto.

¹⁴⁵ MELLO, Cristine. “Extremidades do Vídeo: Novas Circunscrições do Vídeo” <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/17772/1/R0788-1.pdf>

recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra. Esse talvez seja o ponto chave da questão. O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e sua ‘especificidade’, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições.¹⁴⁶

Referindo-se à hibridização entre o vídeo e a criação textual (a literatura, a poesia), Machado observa que “uma das conquistas mais interessantes da vídeo-arte foi justamente a recuperação do texto verbal, a sua inserção no contexto da imagem e a descoberta de novas relações significantes entre códigos aparentemente distintos”.¹⁴⁷ No Brasil, foram os concretistas e seus herdeiros que mais investigaram essas relações – especialmente Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, mas também Júlio Plaza (em parceria com Paulo Leminsky e outros poetas) e, mais recentemente Arnaldo Antunes e André Vallias – criando poemas iconizados, ou poemas dotados de qualidades cinemáticas, privilegiando sempre uma unidade rítmico-formal, uma isomorfia: palavra e imagem em comunhão íntima. É justamente contra tal isomorfia que prega Alberto Pucheu. Ao estudar os “institutos poéticos” propostos por Agamben, Pucheu afirma a fissura, a falha, inerente à origem de toda linguagem, e para a qual a poesia (assim como a filosofia e o pensamento crítico) aponta, mantendo-a aberta:

enquanto o concretismo viu no verso “a unidade rítmico-formal” e, assim, sua morte, agamben lê no enjambement o abismo entre o sintático e o semântico, entre o sonoro e o sentido, lê na cesura, algo portanto no interior de um mesmo

¹⁴⁶ MACHADO, Arlindo. Apud RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998, pp. 156=157.

¹⁴⁷ *Ibidem* p. 157.

verso, uma interrupção provocadora do mesmo abismo entre o significante e o significado e, assim, algo onde a unidade já se mostra cindida, impossível. nele, os institutos poéticos, formais, estruturais, nos fazem retornar constantemente ao lugar de nascimento do poema, obrigando-nos a realizar novos e novos renascimentos. o poema é aquilo que não quer de modo algum se afastar de sua origem.¹⁴⁸

A sutil e eficaz exploração do descompasso entre poesia e imagem é a força por trás dos trabalhos – dos *poemas* – em vídeo *Quando fui carpa e quase virei dragão* (2007) e *Algumas Perguntas* (2005) de Brígida Baltar. Mais distanciado da tradição concretista, a vídeo-arte parece ser capaz de resgatar a poesia – em um campo ampliado – de uma forma mais contemporânea, eliminando preceitos e dogmas (como o isomorfismo) que ainda encarceram a poesia intersemiótica produzida *a partir* do campo da poesia.

Vídeo de poeta

Alguns poetas brasileiros contemporâneos têm produzido vídeos que os inserem ao mesmo tempo no campo das artes visuais ou, sem que haja contradição nisso, num campo ampliado da poesia. Podemos citar André Sheik (*Eu sou mais do que aparento*), Laércio Redondo (*Eu não te amo mais*), Ricardo Domeneck (*Garganta com texto*), Laura Erber (*História antiga*), Renato Rezende (*Tango*), Guilherme Zarvos (*Muro burro*) e Domingos Guimaraens (*Gema*), entre outros. Fica a promessa de um estudo aproximando a produção destes poetas – enquanto poetas – e a história da vídeo-arte brasileira.

¹⁴⁸ PUCHEU, Alberto. “Entrevista de uma pergunta só”. Entrevista a Francisco Bosco. Mimeo.

7. Poesia: ações filosóficas

Em “Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto)”, o primeiro ensaio da primeira reunião de ensaios de Alberto Pucheu, lê-se:

Jamais ouvi alguém dizer que sentiu as palavras de um crítico literário brasileiro lhe tocarem a alma, o coração ou os nervos. E não me digam que isso nunca foi requerido do teórico, porque o nascimento de um pensamento explícito acerca da poesia se deu sob esta medida: *Suas palavras tocam-me a alma*, diz Íon a Sócrates, no diálogo instaurador da poética.¹⁴⁹

Neste ensaio, mais que um manifesto, Alberto Pucheu demanda o desguarnecimento da “faixa de segregação entre literatura e crítica, entre poesia e teoria, entre arte e filosofia”.¹⁵⁰ Qualquer texto, seja ele filosófico, teórico ou poético, pode – melhor, *deve* – tocar a alma e os nervos; fazer vibrar imediatamente (ou seja, abolindo a mediação) a vida, ser, no seu extremo de linguagem/vida, irredutível a si mesmo:

É o susto desestabilizador que eclode no leitor sem ainda se atrever à maior ou menor habilidade para a criação do pensamento; como única alternativa, a repetição do lido, para, se entregando, habitar o pasmo que cada vez mais o insufla.¹⁵¹

¹⁴⁹ PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Faperj/Azougue, 2007, p. 11.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 20.

Para o poeta-filósofo, “esta escrita indiscernível, na modalidade de sua feitura, é tão intensa quanto a poesia – é poesia. Do pensamento. Poesia filosófica. Filosofia poética. Poesia teórica. Teoria poética...”.¹⁵²

A ‘escrita indiscernível’ produzida pela obra de Pucheu, nas palavras teóricas e precisas de Roberto Corrêa dos Santos na sua apresentação à *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)* formula, desde o “espaço privilegiado da dança, do corte, da carne e do sangue”, “a graça pujante da teoria-poema-drama-filosofia-prosa”.¹⁵³ Ou, como bem coloca o também poeta Caio Meira, em ensaio inédito, tal indiscernibilidade se define

[...] mais do que um *leitmotiv* tanto da poética quanto da ensaística pucheano: sua escrita, que aos poucos foi se tornando híbrida, está agora profundamente intrincada, formal e intimamente, no seu aspecto indiscernível. Mais do que isso, é a partir desse lugar que sua escrita quer ser concebida. Ao intitular o seu livro anterior de *Escritos da indiscernibilidade* (Azougue, 2003), Pucheu já sinalizava a radicalização do seu percurso, a de uma escrita que ruma intensamente na direção do espaço da fronteira desguarnecida, não mais para ficar de um dos lados da fronteira, mas agora para habitá-la.¹⁵⁴

Dividido em 4 seções, em 4 “Escritos”, *Escritos da indiscernibilidade* situa-se como um dos livros mais potentes e inovadores da literatura brasileira nesta última década, ao explorar novas aberturas entre filosofia e poesia, declarando sempre o desinteresse por “toda poesia que, implícita ou

¹⁵² PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Faperj/Azougue, 2007, p. 23.

¹⁵³ CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. “Apresentação ou: quando o escrever move”. In: PUCHEU, Alberto, *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Faperj/Azougue, 2007, p. 7.

¹⁵⁴ MEIRA, Caio. “Alberto Pucheu e o fim da poesia.” Mimeo.

explicitamente, não oferece uma densa malha do pensamento”.¹⁵⁵ Sua densa malha do pensamento, como belo cavalo xucro campeado com rédea curta, forja-se por fragmentos/pensamentos que se sucedem e constroem, com rigor, a aproximação possível aos temas a que se dedica. Abre-se o livro com “Escritos da admiração”, que havia sido originalmente publicado, com mínimas alterações, no livro *Poesia (e) filosofia*, organizado por ele próprio. Por sua relevância e intensidade – intensidade que se mantém de forma constante em toda a sua obra –, e pela forma irredutível como o poeta ilumina a escrita (como se o arrancasse da terra, mina profunda, espantosa e difícil). Seguem alguns trechos:

*

... o que, agora, tento. A partir de uma abertura, descobrir relações de mestiçagens entre poesia e filosofia, manusear uma matéria disforme que supere a abordagem dos pólos estanques, dar-lhe voz.

*

Se filosofia e poesia possuem particularidades que, através das alteridades, mantêm suas respectivas diferenças, há também entre elas encontros que provocam a mistura de uma com a outra, permitindo a formação de corpos múltiplos.

*

Poesia e filosofia não principiam pela indagação; nem pela dúvida. Mas pela exclamação das palavras que insistem em transbordar com o admirável, a ponto de não se distinguirem dele. Os escritos não são instrumentos de comunicação do que lhes é exterior. Eles mesmos, já espantosos, realizam seu limite, chegando ao que, desde sempre, são: palavras, criações de novos destinos.

*

¹⁵⁵ PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p.198.

A escrita fragmentária se torna símbolo do poético-filosófico. Ela se constitui como tentativa de fazer com que a linguagem, ainda que se apresente aos estilhaços, permaneça fiel ao seu princípio; o que for alheio a esta possibilidade, como, por exemplo, a explicação lógica e a maquiagem discursiva, deve ser apagado. Neste sentido, a escrita é sempre fragmentária (ainda que o texto seja extenso): é um fragmento do espanto. A palavra do pensamento poético ou da poesia pensante se caracteriza por uma sensibilidade materializante do admirável. Poesia: pensamento: filosofia: dar matéria (palavras) às exclamações, e exclamações à matéria.

*

A exclamação do poeta (do pensador, do filósofo) é feita de dentro do enigma. Ele não é aquele que decifra a esfinge, sob pena de morte caso fracasse. Ele não é aquele que consulta o oráculo para descobrir o futuro vindouro. Ele é a própria esfinge, produtora de enigmas. Ele é o próprio oráculo, criador de palavras ambíguas. No princípio, era o enigma, que se bastava por si mesmo, e o oracular era uma ambiência a ser freqüentada, uma morada a ser habitada. Nenhuma resposta o precedia, nem era requisitada nenhuma explicação. A necessidade de sua decifração se constitui como tarefa tardia do pensamento. Antes de ser a revelação de um sentido oculto, a palavra poética, pensante, dedica-se a nos envolver com o oculto que há em todo sentido: ao invés da dúvida, a exclamação; ao invés da pergunta e da resposta, o enigma.

*

Se alguém compuser um tratado de medicina em versos, será poeta? À pergunta, Aristóteles responde negativamente, dizendo que apenas os vulgares consentiriam em denominá-lo assim. Não é o verso a medida da poesia: as diversas possibilidades literárias, seja um soneto, um poema em prosa, uma seqüência de versos irregulares ou qualquer outra, podem trazer o que se estabelece como fundamental; ou não.

*

A miscigenação entre filosofia e poesia parte da ambiência de um pensamento que poderíamos chamar de *filogenético*, atentando para os três substantivos que compõem a palavra: *phília*, *gênesis* e *éthos*. Ser amante do saber, ser amante dos mitos, ser filósofo e poeta, é estar à disposição das palavras, de tal forma que se possa viver em intimidade e no acordo com a admiração comum a quem se deixa atravessar pelo enigma do cosmos em seu constante movimento de criação.¹⁵⁶

“Escritos da admiração”, assim como “Escritos da ínfima estranheza”, as duas primeiras sessões do livro, tratam dessa fecunda miscigenação,

¹⁵⁶ Ibidem, pp. 167-174.

oriunda, originária, de um tipo de pensamento *filogenético*.¹⁵⁷ Nas duas seções seguintes, “Escritos da sintaxe do trânsito” e “Escritos da vida”, que remetem às experiências poéticas de seu livro anterior (os ‘arranjos’ de *A vida é assim*, Azougue, 2001) o poeta reflete sobre a linguagem esticada até o limite da fronteira entre ser e não-ser, e chega ao paradoxo que já havia apontado: “a linguagem, por fundamento e definição, é poética, mesmo nos momentos em que não a imaginávamos sendo”.¹⁵⁸ Nos arranjos (“Arranjos para mensagens eletrônicas recebidas por mim”, “Arranjos para conversas transeuntes”, “Arranjo para sala de conversas”), compostos por compilações de frases escutadas nas ruas ou de mensagens recebidas, é a vida que se deixa escrever; ávida. A VIDA. O lugar de origem, o ponto (se ponto fosse, semente eclodida, em eclosão, sempre) de encontro entre filosofia e poesia é o “começo sempre vertiginoso da vida”;¹⁵⁹ que se busca. No ensaio “Literatura, para que serve?”, que compara dois contos de Machado e Rosa, Pucheu afirma, “As forças implícitas de vida desejam se explicitar, e, para tal, confundem-se com a literatura, para chegar a nossos corpos que ela – a literaturavida –, agora, também torna implícitos”.¹⁶⁰ E pergunta, “Como escrever o implícito, a intensidade, a encruzilhada, o indeterminado, o que não se deixa configurar integralmente? Como escrever a imediação? Como escrever vida? Como torná-la completamente indiscernível da literatura?”.¹⁶¹ Essa vida, que a melhor literatura busca entrar em contato e ser expressão, esse indizível que é

¹⁵⁷ Somos lembrados aqui, a título de comentário, das extensas elaborações de Shelling, em seu *Filosofia da arte*, sobre o advento da união entre poesia e filosofia através do mito. SCHELLING. *Filosofia da Arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

¹⁵⁸ PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p.172.

¹⁵⁹ PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Faperj/Azougue, 2007, p. 35.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 30.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 41.

substrato e tênue fundação, essa *potência*, é, na filosofia grega, a *dianoia*.¹⁶² No final do *Íon* – o diálogo instaurador da poética – “o que Sócrates está dizendo a Íon é algo como: *Veja, Íon, como a poesia é filosófica em sua origem, como poesia e filosofia, tendo por origem a dianoa, são, de alguma maneira, a mesma e, por isso, a poesia não pode ser inferior à filosofia nem*

¹⁶² Procuremos uma interpretação de *dianoia* na própria obra de Pucheu. No ensaio “A poesia e seus entornos interventivos (uma tetralogia para o *Íon*, de Platão)”, o poeta-filósofo oferece uma análise reveladora e instigante do significado deste conceito na obra de Platão. Para nossos propósitos, basta citar a aproximação feita entre passagens do *Teeteto* e do *Crátilo*. A partir de uma leitura do *Teeteto*, Pucheu elabora *dianoia* da seguinte maneira: “Primeiramente, que ela voa por todos os lados, dirigindo-se e se entregando a tudo o que existe, sem se deixar, em pane, cair de seu vôo, fixar-se em nada de sua vizinhança; a ela, nunca falta combustível para estar em todos os lugares ao mesmo tempo, já que, desde si mesma, ela queima, liberando energia e o mais que lhe é conseqüente por fissão e fusão. Apesar da entrega, esta infixidez volátil, simultaneamente, se retrai; apesar da doação, misturando-se, confundindo-se, também se distancia, distinguindo-se, separando-se – toda esta movimentação não a deixa se reduzir a uma nova aparência entre as que existem, nas quais, atravessando-as, ativamente participa. Comandando os entes em sua multiplicidade, neles, se presenciando, deles, ela se ausenta, como toda força governante. Se a *dianoia* é *geômetra*, deve-se ao fato dela dar a medida de toda a superfície da extensão terrestre, que não se resume ao mundo do sempre visível da planura. Aqui, a extensão não se mede por fita métrica nem por nenhuma outra unidade quantitativa. É preciso englobar o céu com seus astros. Força que lida com o que se comprime entre o céu e a terra, tudo, ela mede. Quem dá, entretanto, medida ao céu e à terra, estes dois limites extensivos do mundo sensível? Também ela, que, *geômetra* e *astrônoma*, mede, legisla, cosmogonicamente, como disse Píndaro, desde os *subterrâneos* até o *para além do céu*, atravessando tudo o que existe, existiu e ainda poderá existir, submetendo, além dos homens, inclusive, os deuses. Trabalhando na encruzilhada entre o finito e o infinito, atravessando tudo o que existe, a medida do céu e da terra se subtrai, invisível, no que, por imperceptível pela exclusividade dos sentidos, é chamado de *subterrâneos* e *para além do céu*. A cada instante, de todas as maneiras, na totalidade de cada um dos entes, esta medida perscruta a completude da natureza, que, integralmente, instaura sua força no todo de qualquer manifestação possível. Na *dianoia*, cada um dos entes, na sua totalidade individual, manifesta a completude da *physis*. Como instabilidade prolifera de todo e qualquer acontecimento, como manutenção inclusiva de um fora comandante dos entes que se queriam exclusivos e auto-regentes, como encruzilhada do aparecer e do não-aparecer, do finito e do infinito por toda a planura que o homem habita, esta plenitude – também chamada de belo por ser a beleza a corporificação da totalidade unitária da natureza em uma singularidade – é o que faz o para além do céu convergir, para a planura, em uma tensão com os subterrâneos. A planura é a força convergentemente afirmativa das divergências tensivas que, a cada momento, geram o movimento de todo o existir. Aqui, a fórmula: *dianoia* = metron, medida.” A seguir, Pucheu aproxima esta leitura da seguinte passagem do *Crátilo*: *Pois, realmente, o nome Zeus fala por si mesmo. Repartindo-o em dois, ora utilizamos uma de suas partes, ora outra: assim, uns o chamam Zena e outros, Dia. Colocados juntos, evidenciam a natureza do deus, o que afirmamos concernir ao nome em sua perfeição. Pois, para nós e todos os outros, não há ninguém que seja mais a causa da vida (zen) que o governante e rei de tudo o que existe. Este deus se encontra, então, corretamente nomeado, por ser através (dia) dele que todos os vivos sempre alcançam a vida (zen). Mas, redigo, seu nome foi repartido em dois, Dia e Zena. Subitamente, escutando-o, agora, é insultante supô-lo filho de Cronos; de acordo com o logos que Zeus (dia) tenha sido gerado por uma magnífica dianoa. Para concluir: “Na etimologia poética de Platão, são duas, as ramificações que confirmam a perfeição híbrida do nome, o fato dele ter sido corretamente nomeado: Zeus = Zena + Dia. Zeus = Vida + Através”... “Nesta nova equação, o governante e rei de tudo o que existe é a causa da vida, por ser Através (Dia) dele que todos os vivos sempre alcançam Vida (Zen). De Zeus, poder-se-ia dizer que é o meio de vivificação de vida, por ser através de vida (zoé), compreendida intransitivamente, como pura imanência, que todos os viventes individualizados (bioi)*

esta àquela”.¹⁶³ Para Alberto Pucheu, o próprio Platão é exemplo de como filosofia e poesia podem se encontrar, na eclosão de sua origem e sua busca, no próprio *corpo* do texto, na literatura:

[...] Platão realiza em sua própria maneira de escrever, de modo que, criadora, sua obra é simultaneamente a problematização teórica e a solução prática para o impasse levantado, fazendo com que o habitualmente diferenciado enquanto filosofia e poesia (ou teoria e prática), compondo um todo, seja uma única experiência.¹⁶⁴

De fato, em “A poesia e seus entornos interventivos (uma tetralogia para o *Íon*, de Platão)”, Pucheu afirma que:

Platão inaugura uma nova maneira de pensar, um novo hibridismo, constantemente interrogativo, – os diálogos –, que mantém a conexão constante entre o poético e sua mais nova derivação, o filosófico, mostrando-o enquanto abertura para um renovamento de seu modo de realização.¹⁶⁵

ganham suas vidas transitivas.” PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Faperj/Azougue, 2007, pp. 138-201.

¹⁶³ Ibidem, p. 170.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 171.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 139. Como não poderia deixar de ser, a indiscernibilidade que Alberto Pucheu procura identificar entre poesia e filosofia, é polêmica e geradora de debates. O filósofo e poeta brasileiro Antonio Cicero, por exemplo, em um ensaio justamente denominado “Poesia e filosofia”, defende a manutenção de uma e outra em seus respectivos picos montanhosos (para usar uma imagem de Heidegger), fazendo inclusive uma leitura distinta de Platão neste assunto: “Esses dois pólos do pensamento, poesia e filosofia, não podem ser reduzidos um ao outro. Já Platão falava da “velha querela” entre a filosofia e a poesia, e dela participou, do lado da filosofia. Hoje, é mais freqüente tentar reduzir os discursos filosóficos a espécies de poemas que se desconhecem enquanto tal. Mas é necessário que haja tanto o discurso-objeto terminal – a poesia – quanto o metadiscurso terminal – a filosofia.” (CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 172). Na coluna quinzenal que assina no caderno “Ilustrada” da *Folha de São Paulo*, Cicero, parecendo se referir diretamente a Pucheu, foi mais contundente: “Existe entre muitos ensaístas e alguns poetas contemporâneos, uma vontade de apagar as fronteiras entre a poesia e a filosofia, e de escrever textos que sejam simultaneamente as duas coisas, ou que passem imperceptivelmente de uma para a outra... considero isso um erro, tanto para a poesia, quanto para a filosofia” (CICERO, Antonio. “Poesia e filosofia”. *Ilustrada*, E11. Folha de São Paulo, sábado 2 de junho, 2007.). Instalado o debate fraterno, Pucheu, em sua réplica (publicada por Cicero em seu blog em 20/06/07 <http://antoniocicero.blogspot.com/>), afirma que “Não apenas entre os contemporâneos se faz presente a realização rejeitada por Cicero, mas ela se coloca desde o começo, chegando até hoje, seja, como questão implícita para nós, nos poemas de Parmênides e Empédocles,

Desta forma, Pucheu parece alinhar-se com o pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben. Na “Sétima jornada” do seminário *A linguagem e a morte*, no qual, grosso modo, o filósofo, notando que na tradição da filosofia ocidental o homem representa uma ruptura do *continuum* natural por ser mortal (ter consciência que é mortal) e por ser *falante* (possuir linguagem), e que, portanto, a relação entre linguagem e morte deve ser mais profundamente pensada, parte dos conceitos de *Da-sein* (ser-o-aí) em Heidegger e *das Diese nehmen* (apreender o Isto) em Hegel, provando que a negatividade que ambos conceitos indicam tem o seu fundamento na remissão dos embreantes¹⁶⁶ *Da* e *Diese* ao puro ter-lugar da linguagem que, por sua vez, têm seu fundamento último em uma *Voz* (em termos da história da metafísica, a dimensão desta *Voz* corresponde à esfera de significados da palavra *ser*),¹⁶⁷ Agamben escreve:

explicitamente em Platão, em Schlegel (“O que se pode fazer, enquanto filosofia e poesia estão separadas, está feito, perfeito e acabado; portanto, é tempo de unificar as duas”), em Novalis (“quanto mais poético, mais verdadeiro”), no Nietzsche desde ainda quase menino (“No momento, arte e filosofia crescem, simultaneamente, em mim, de tal maneira que, aconteça o que acontecer, engendrarei, qualquer dia, um centauro”), em Euclides da Cunha (“o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos, é hoje a tendência mais elevada do pensamento humano”)...” e argumenta: “No que concerne à construção de um pensamento filosófico ou poético, a partir de certo nível muito básico, falar em “erro” me parece, desculpem-me o retorno da triste palavra, o único “erro” possível de se cometer. Não se pode falar em “erro” nem no que se refere à indiscernibilidade entre poesia e filosofia nem, tampouco, no que diz respeito ao caminho de diferenciação entre elas. Tais posições são experimentações criadas por uma tática que quer manifestar o que mais afeta cada um dos que se propõem a pensar tal questão. Negar uma das duas é negar a própria poesia e a própria filosofia como um todo, em suas múltiplas diretrizes.” (PUCHEU, Alberto. “Sobre ‘Poesia e filosofia’ de Antonio Cicero”. <http://antoniocicero.blogspot.com/>”.)

¹⁶⁶ No original, *shifter*. De acordo com Henrique Burigo (nota 54), que consultou *The Dictionary of Language and Linguistics*, os *shifters* (ou embreantes) “são distintos de todos os outros constituintes do código linguístico pela referência compulsória à mensagem e seu contexto. São uma categoria complexa em que o código (*langue*) e a mensagem (*parole*) se sobrepõem, e na qual o significado não pode ser estabelecido sem uma referência ao contexto. Oferecem, portanto, como a função poética da linguagem, outra instância onde a separação estrita de *langue* e *parole* [*língua* e *fala*] não é operante”. (AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 152)

¹⁶⁷ “A experiência do ser é, portanto, a experiência de uma *Voz* que chama sem nada dizer, e o pensamento e a palavra humana nascem somente como ‘eco’ desta *Voz*” (Ibidem, p. 83); “A relação essencial entre linguagem e morte tem – para a metafísica – o seu lugar na *Voz*” (Ibidem, p. 118).

A tentativa de *apreender o Isto*, de colher, portanto, negativamente, na experiência indizível da Voz, o próprio ter-lugar da linguagem, constitui – como vimos – a experiência fundamental daquela palavra que, na cultura ocidental, se apresenta com o nome de “filosofia”. Existe, perguntemos agora, dentro desta cultura, outra experiência de linguagem que não repouse em fundamentos indizíveis? Se a filosofia se apresenta desde o início como um “confronto”... e uma “diferença”... com a poesia (Platão, não devemos esquecer, era um poeta trágico que, a certa altura, decidiu queimar as suas tragédias e, buscando uma diversa experiência da palavra, compôs aqueles diálogos socráticos que Aristóteles menciona, ao lado dos mimos de Sofrônio, como um autêntico gênero literário) qual é a extrema experiência de linguagem própria da tradição poética?¹⁶⁸

e continua:

¹⁶⁸ Ibidem, p. 91. Outro poeta brasileiro contemporâneo digno de nota que aproxima seu trabalho poético com um rigoroso pensamento filosófico é André Luiz Pinto. Refiro-me a principalmente ao seu livro *Isto* (Belo Horizonte: Espectro, 2005), no qual o poeta dialoga com Wittgenstein e em cujo texto quer se aproximar do indizível. *Isto* trata do incognoscível, daquilo que não pode ser dito, que não cabe em palavra alguma e que, paradoxalmente, exige e motiva todos os nossos discursos. Como saciar a urgência de definir *Isto*? Vamos ao texto: “Não sabe de nada, não cheira a nada, não pensa em nada”. “Sempre será. Sozinho. Sem definições”. “Isto sabe e Isto é”. “Só ele existe. Só ele. Isto”. “Estrada sem entrada”. “Isto. É o que sobra afinal”. “É preciso chegar. Mas o pensamento, a própria vida, Deus meu, nada adianta”. Até a pergunta, que na rigorosa construção do texto de André Luiz Pinto ganha a necessária carga existencial, fundindo filosofia e poesia onde são a mesma coisa: “Como atingir algum lugar se o único lugar é aqui? Partir do ponto ao ponto mesmo?” A raiz filosófica da poesia de André Luiz Pinto nos tenta a buscar paralelos nos pensadores originários da tradição ocidental, e me refiro aqui principalmente aos aforismos de Heráclito de Éfeso e suas proposições sobre o Logos. Um estudo desta ordem com toda certeza se provaria interessante e frutífero. No entanto, como *Isto* sobrevoa todas as coisas (o texto termina com um sublime “Isto é só voar”) proponho um ponto de vista mais alto e um paralelo ainda mais distante: o parentesco com o conceito vedântico de “*neti neti*” (que poderia ser traduzido como “nem isto, nem aquilo”). Num dos mais importantes Upanixades, o Brhadaranyaka, o sábio Yajnavalkya é questionado sobre a natureza de Brahman (o Absoluto). E a resposta é que Brhman é *neti neti*. Nem real, nem irreal. Nem vivo, nem morto. Nem compassivo, nem não-compassivo. E assim por diante. Além dos pólos de opostos, das dualidades. Indefinível, incognoscível, incompreensível. Além da linguagem. Neste sentido, “*neti neti*” não é exatamente uma negação. É antes uma constatação da presença do Absoluto (*Isto*) em todas as coisas, em potência e plenitude: daí sua recusa a se render à restrição de qualquer conceito, qualquer palavra ou linguagem humana. André Luiz Pinto sabe disso: “Discurso vai, discurso vem na mesma angústia. Mesmo dia. Escrever é falar da mesmice da morte”. No entanto, nesta solidão, *Isto* se espelha. E se é cego (“Isto não enxerga. Não olha nem podem lhe ver. Seu mundo é assim. Isto não existe”), existe, no entanto, seu avesso: “Somos dois”. A relação entre a poesia de André Luiz Pinto com as filosofias da Índia, inseparáveis de um pensamento religioso ou místico, abrem-nos caminho para apontar alguns poetas contemporâneos brasileiros que desenvolvem seu trabalho na confluência entre literatura e ascese: Rodrigo Petrônio (gnose), Mariana Ianelli (mística cristã), Marco Lucchesi (sufismo) e Renato Rezende (tantra).

Musa é o nome que os Gregos davam a esta experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética. Platão, no *Íon*, apresenta como caráter essencial da palavra poética o ser... uma “invenção das Musas”, e de escapar, portanto, necessariamente, àquele que a profere. Proferir a palavra poética significa “ser possuído pela Musa”: ou seja, fora da imagem mítica, ter experiência da alienação do lugar originário da palavra que está implícito em todo falar humano...

Justamente porque também a filosofia faz da experiência da linguagem seu próprio problema supremo (o problema do ser), Platão podia apresentar com razão a filosofia como “música suprema”... e a musa da filosofia como a “verdadeira musa”.¹⁶⁹

para concluir:

O “confronto” que se prolonga desde sempre entre poesia e filosofia é, portanto, bem diverso de uma simples rivalidade; ambas tentam apreender aquele inacessível lugar original da palavra... Mas ambas, e nisto fiéis à própria inspiração “musical”, *mostram* enfim este lugar como *incontrável*. A filosofia, que nasce exatamente como tentativa de liberar a poesia da sua “inspiração”, consegue, afinal, reter a própria Musa, para fazer dela, como “espírito”, o seu próprio sujeito; mas este espírito (*Geist*) é, precisamente, o negativo (das Negative), e a “voz mais bela”... que, segundo Platão, compete à Musa dos filósofos, é uma voz sem som. (Por esta razão, talvez, nem a poesia nem a filosofia, nem o *verso* nem a *prosa* possa jamais levar a cabo por si a própria empresa milenar. Talvez apenas uma palavra na qual a pura prosa da filosofia interviesse, a certa altura, rompendo o verso da palavra poética e na qual o verso da poesia interviesse, por sua vez, dobrando em anel a prosa da filosofia, seria a verdadeira palavra humana).¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ibidem, p.107.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 108. Vale lembrar que na confluência precisa entre poesia e prosa, poesia e filosofia, filosofia e mística, mística e poesia, criando uma Literatura tão dadivosa quanto inclassificável, encontra-se a

Pucheu se pergunta:

O que é a poesia? Desde onde ela se realiza? Quais são os seus efeitos? Quais as suas possibilidades e impossibilidades?... Pelo motor dos diálogos, pela filosofia poética ou pela poesia filosófica platônica, pela intensidade de sua atualidade, a poesia se pensa, delongada e radicalmente. Mantendo-se sujeito, ela se torna objeto de si mesma.¹⁷¹

A poesia se torna objeto de si mesma, dobra-se sobre si mesma, torna-se filosófica. Impossível não pensar na “profecia” de Hegel¹⁷² e em suas implicações contemporâneas em torno da morte da arte, principalmente no campo das artes visuais a partir da vertente inaugurada por Marcel Duchamp na primeira década do século XX e plenamente realizada pelas novas vanguardas dos anos 1960, especialmente a arte conceitual (“One and three chairs” de Kosuth, obra na qual ele comenta As Formas de Platão, é de 1965, e

extraordinária obra do escritor paraense Vicente Franz Cecim, sua saga *Viagem a Andara o O livro invisível*, compreendendo os tomos *A asa e a serpente*, *Terra da sombra e do não*, *Silencioso com o Paraíso*, *O Serdespanto*, *K O escuro da semente*.

¹⁷¹ PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Faperj/Azougue, 2007, p. 171.

¹⁷² “What is now aroused in us by works of art is not just our immediate enjoyment but our judgment also, since we subject to our intellectual consideration (i) the content of art, and (ii) the work of art’s means of presentation, and the appropriateness or inappropriateness of both to one another. The *philosophy* of art is therefore a greater need in our day than it was in days when art by itself as art yielded full satisfaction. Art invites us to intellectual consideration, and that not for the purpose of creating art again, but for knowing philosophically what art is... Art... acquires its real ratification only in philosophy”. HEGEL, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Arts* (vol. 1). Tradução de T. M. Knox. Oxford; Clarendon Press, 1975, pp. 11-13.

seu ensaio “Art after Philosophy”, de 1969).¹⁷³ Debruçando-se sobre o assunto, o filósofo contemporâneo Arthur Danto escreve:

Os filósofos da arte e o mundo da arte agem como duas curvas opostas que se tangenciam em um único ponto e depois se desviam para sempre em direções diferentes. Isso acaba reforçando a hostilidade própria dos artistas, desde Íon... [...] E assim as coisas teriam permanecido indefinidamente não tivesse a arte evoluído de tal forma que a questão filosófica de seu status quase se converteu em sua própria essência. [...] Hoje em dia, às vezes é necessário fazer um esforço especial para distinguir a arte de sua própria filosofia. É quase como se a totalidade das obras de arte tivesse se condensado naquela parte delas mesmas que sempre foi do interesse dos filósofos.... A arte é praticamente uma confirmação da teoria da história de Hegel, segundo a qual o Espírito está destinado a tornar-se consciente de si. Ela reproduziu esse curso especulativo da história tornando-se autoconsciente – a consciência da arte sendo *arte* sob uma forma reflexiva, comparável à da filosofia, que é ela própria consciência da filosofia. [...] Essa observação sugere de modo quase irresistível que a filosofia e a arte são uma coisa só, e se existe uma filosofia da arte é que a filosofia em geral sempre esteve interessada em si mesma e apenas

¹⁷³ Em um instigante estudo sobre Marcel Broodthaers, Rosalind Krauss traça um breve, mas pertinente histórico das transformações das artes visuais do modernismo à arte conceitual. Segundo a crítica norte-americana, o programa modernista (principalmente na figura de Clement Greenberg) procurou reduzir a pintura à essência de seu medium, ou seja, à planaridade (flatness). Tal processo se radicalizou de tal forma que, paradoxalmente, acabou se transformando em seu oposto: radicalizada a especificidade da pintura, ela foi esvaziada para assumir uma categoria genérica de Arte. As telas negras de Frank Stella apontaram para uma planaridade *materializada*, abrindo caminho para os “Specific Objects” de Donald Judd – a pintura como qualquer outra coisa tridimensional. Sendo como qualquer outra *coisa*, a pintura já não podia ser específica, e sim, *geral*. Isso foi percebido e explorado por Joseph Kosuth. Desta forma, a pintura deixou de ser pintura para se tornar Arte em geral; e ser um artista passou a significar questionar a essência da Arte (em geral). Assim sendo, o objeto físico deixou de ser necessário, cedendo lugar (ainda enquanto arte, por via da arte, e não da filosofia) à condição conceitual da linguagem. Esta também foi uma maneira de se buscar uma liberdade em relação ao mercado, pois, sendo específica, a arte modernista se tornara industrializada, e, portanto, mercantilizada (não autônoma); a arte conceitual, no entanto, sem um ‘corpo físico’, se manteria mais pura e fugiria dessa mercantilização. KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-medium Condition*. Nova York & Londres: Thames and Hudson, 1999, pp. 9-11.

reconheceu que a arte é uma forma momentaneamente alienada da filosofia.¹⁷⁴

e lança a questão: “Resta agora saber o que efetivamente distingue a arte de sua própria filosofia, o que nos leva à questão de saber o que impede este livro, que é um exercício de filosofia da arte, de ser uma obra de arte à sua maneira, uma vez que as obras de arte se transfiguraram em exercícios de filosofia da arte.”¹⁷⁵

Esta pergunta pode parecer um pouco deslocada para Alberto Pucheu, para quem a potência da literatura manifesta-se como um valor que independe de gênero literário e elimina inclusive a diferença entre ciência (entendida como busca de uma “verdade”) e ficção, valorizando apenas aquilo que dê voz à VIDA, que dê voz à *Voz*.¹⁷⁶ Os livros de Pucheu, os de poesia e os de ensaios, são, nem poesia, nem filosofia, mas ambos e também nenhuma outra coisa; apenas nomes e apelidos do imensurável, do inominável; um centauro; a eclosão na linguagem da zona de desguarnecimento, literaturavida. Exclusivamente dentro da esfera da linguagem (do vigor da escrita), o poeta-filósofo Alberto Pucheu concebe e forja a possibilidade de uma experiência; autêntica, genuína; a experiência da *dianoia*, como ela pode se dar, para nós, humanos. Na apresentação de *A fronteira desguarnecida (poesia reunida*

¹⁷⁴ DANTO, Arthur. C. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2005, pp. 101-102.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 102.

¹⁷⁶ Como conceito elaborado por Agamben: “A Voz é, de fato, na sua essência, vontade, puro querer-dizer... A Voz, nós o sabemos, não diz nada, não quer-dizer nenhuma proposição significante: ela indica e quer-dizer o puro ter lugar da linguagem... Mas, o que está em jogo nesta vontade para que ela tenha o poder de abrir ao homem a maravilha de ser e o terror do nada? A Voz não quer nenhuma proposição e nenhum evento; ela quer *que a linguagem seja*, quer o *evento originário*, que contém a possibilidade de todo e qualquer evento. A Voz é dimensão ética originária, na qual o homem pronuncia o seu *sim* à linguagem e consente que ela tenha lugar... Consentir com a linguagem significa fazer que, na experiência abissal do ter-lugar da linguagem no suprimir-se da voz, se abra ao homem outra Voz e, com esta, a dimensão do ser e, juntamente, o risco mortal do nada” AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 119).

1993-2007), acertadamente intitulada “Gramatofilia”, Francisco Bosco escreve sobre a escrita de Pucheu:

Não há *a* palavra. Mas há palavras – e seus arranjos imprevistos que se dirigem à transgressão dessa lei constitutiva. Dirigem-se, tensionam-se e, embora fracassem, ao mesmo tempo conseguem trazer à superfície um eco enigmático da palavra proibida. Cada vez que ouvimos esse eco, o mundo balança como a linha vermelha pela passagem dos carros, como o Maracanã pela alegria dos homens.¹⁷⁷

O eco que ouvimos é o da *Voz*, o rumor da dimensão originária, da qual saímos ao aceitarmos nossa diferença em relação ao *continuum* natural, nossa ruptura, nossa transgressão: o sacrifício da Voz para que, mortais, tecêssemos novo corpo transfigurado em linguagem humana. Esta Voz seria o objeto, enfim, o *fundamento*, não apenas da filosofia e da poesia, mas também da metafísica (ou seja, da mística). No entanto – e isso é importante –, a intensidade e o afeto (para usarmos termos emprestados à Roberto Corrêa dos Santos)¹⁷⁸ da obra de Alberto Pucheu se dão não na dimensão da negatividade mas, ao contrário, na afirmação de e fidelidade à linguagem, a nossa *voz*.¹⁷⁹

Encerremos, portanto, com fragmentos do último poema de Pucheu publicado de forma inédita em sua poesia reunida, “Performance para um corpo concentrado em sua voz”:

o que existe não foi feito para essa voz

¹⁷⁷ BOSCO, Francisco. “Gramatofilia”. In: PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p. 7.

¹⁷⁸ CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. “Apresentação ou: quando o escrever move”. In: PUCHEU, Alberto, *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Faperj/Azougue, 2007, p. 5.

¹⁷⁹ “Portanto, a linguagem é a nossa voz, a *nossa* linguagem”. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 147.

nada foi feito para essa voz
somente essa voz foi feita
para essa voz
e nada

*

uma voz
transfigura
o corpo
até que ele
se torne
a incorporação
imprópria
de uma voz

a incorporação
imprópria
de uma voz
encorpada¹⁸⁰

¹⁸⁰ PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007, pp. 233-234.

8. Poesia: ações políticas

Num email enviado para mim de Berlim, para onde voltou depois de vários anos em busca de material para sua tese de doutorado, Guilherme Zarvos escreve: “Necessitar ir para poder voltar... Está visto e confirmado que a Alemanha dos alternativos e Kreuzberg foram fundamentais para pensar o CEP. Minha forma de ser político e escritor e ver com a forma poesia e crônica as milhares de pequenas histórias, enormes mínimas”.¹⁸¹ Na efervescente Berlim, momentos antes da queda do muro (um dos eventos emblemáticos para a consolidação da pós-modernidade), surgiu o modelo para o movimento pós-moderno carioca que indubitavelmente representou e ainda representa o projeto CEP 20.000. No *Inventário*, publicado em celebração dos 10 anos do CEP, Zarvos rememora:

Tinha voltado de Berlim, onde passara 8 meses, onde desistira de fazer doutorado em Ciências Políticas, onde convivera com os alternativos, em Kreuzberg, até 2 meses antes do Muro cair, vendo a distribuição de panfletos... dando a direção dos melhores bares e festas libertárias. Eu queria voltar para o Brasil. Lá não era minha terra. Mas queria manter o mesmo tipo de vida. Juntar gente que estivesse procurando um caminho que envolvesse arte. O Brizola era candidato a presidente, era 1989, voltei para fazer campanha, o Brizola perdeu, eu vivia na porta do Baixo Gávea, todas as noites tinha uma rapaziada muito especial, era ali que me sentia integrado.

Havia trabalhado de 83 até 87 com Darcy Ribeiro e o procurei para falar da idéia de realizar encontros que unissem juventude e poesia. Ele me falou para conversar com o Gerardo de Mello Mourão, que sendo poeta e estando na Secretaria

¹⁸¹ Email para o autor em 28 de maio de 2007.

Municipal de Cultura, poderia apoiar uma ação nessa área. Surgiu o Terça-Poética, na Faculdade da Cidade...¹⁸²

O Terça-Poética foi a semente do projeto CEP 20.000 e de seus múltiplos desdobramentos que continuam a acontecer até hoje.¹⁸³ No último dia dos encontros, que reunia a garotada em torno de poetas e críticos literários já consagrados (como o próprio Gerardo de Mello Mourão, Ferreira Gullar, João Cabral de Mello Neto, Chacal, Heloísa Buarque de Hollanda e Silviano Santiago), numa conversa entre Zarvos e Carlos Emílio Corrêa Lima, que então trabalhava no RIOARTE, a idéia nasceu. De acordo com o testemunho de Carlos Emílio, publicado no já citado *CEP 20.000 – Inventário 1990-2000*, na hora de assinar o termo oficial da prefeitura criando o CEP 20.000 sob a responsabilidade de Carlos Emílio (que cuidaria do jornal) e Zarvos e Chacal (responsáveis pelos eventos do CEP no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Humaitá), Tertuliano dos Passos, então coordenador editorial do Rioarte e da Fundação Rio, virou-se e disse: “Carlos Emílio, você me garante que não vai haver gente fumando maconha lá dentro do teatro Sérgio

¹⁸² ZARVOS, Guilherme “10 anos de CEP 20.000” em *CEP 20.000 – Inventário 1990-2000*. Edição independente patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura, RIOARTE, Prefeitura do Rio, 2000, e editada por Chacal, Guilherme Zarvos e Michel Melamed, p. 5. Jovem ensaiando uma carreira política, engajado ao PDT de Leonel Brizola, de 1983 a 1987 Guilherme Zarvos trabalhara como assistente direto de Darcy Ribeiro, que havia sido seu professor e talvez a pessoa que mais lhe influenciou intelectualmente. Nas eleições de 1986, Darcy Ribeiro era candidato ao governo fluminense e Zarvos a deputado estadual. Com a derrota de ambos, como elabora em entrevista para a revista *Azougue*, instalou-se uma crise quanto ao melhor lugar para uma *atuação política* efetiva de sua parte. A diferença que sentia em relação ao *modus operandis* da maioria das pessoas com quem convivera nos corredores da política, sua evidente vocação para a agitação cultural, a produção literária em diálogo aberto e o contato direto com as pessoas pareciam apontar para um outro caminho. Nesse processo de reciclagem, Zarvos, então com 29 anos, parte, “doido e mochileiro”, para uma viagem que o levou ao Egito, Israel, Índia, Nepal, Hong Kong e finalmente Berlim. Identificado com a cidade, com sua atmosfera agitada e libertária, decidiu que ali seria o lugar ideal para um doutorado. “Mas daí as situações se impuseram de outra forma”. ZARVOS, Guilherme. Entrevista a Sérgio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende. Revista *Azougue*, n. 11-14, 2008.

¹⁸³ Para citar apenas alguns, desde a criação do CEP até o presente: as edições do CEP em vários subúrbios cariocas, além de manifestações em Fortaleza e Buenos Aires; as Lonas Culturais; as diversas publicações, em especial as revistas *L&A* e *O Carioca*, os eventos no MAM, o CEP Vintemílica, o FalaPalavra, etc.

Porto?”. Carlos Emílio continua: “Eu sorri e disse que isso não era da nossa conta. Aí ele assinou...”¹⁸⁴

Desta forma, com pouca, mas fundamental ajuda financeira do Estado, e muita liberdade, nasce o CEP 20.000 para se firmar como uma verdadeira heterotopia¹⁸⁵ – com toda a potência transgressora e revolucionária deste conceito – dentro do cenário cultural do Rio de Janeiro. A estréia foi no dia 22 de agosto de 1990. De lá para cá, muita água, muita poesia, muita música, muito teatro, muitos encontros, muitas performances, muitas coisas rolaram. Quem viveu se lembra. Diz Tavinho Paes:¹⁸⁶

fui até o espaço Sérgio Porto com o Arthur Omar, ambos convidados pelo Chacal para o novo evento de poesia que ele havia arquitetado junto com Zarvos e Carlos Emílio: não sabíamos no que ia dar, mas não havia como não por o pé na estrada: os tempos eram bicudos: fossem bicos ou biscates, mesmo sem pagamento, valia pena rir para não chorar: estava todo mundo nu com a mão no bolso; todo mundo *durango kid*: sem um centavo...

a poesia saía do lenga-lenga insuportável dos sarais acadêmicos e oficinas literárias para conquistar o espaço integrando diferentes linguagens artísticas e multifacetados estilos de expressão sem reduzir-se ou adaptar-se a nenhum deles

¹⁸⁴ CEP 20000 – Inventário 1990-2000, p. 32.

¹⁸⁵ No ensaio “Outros espaços”, Michel Foucault elabora o conceito de heterotopia. Segundo o filósofo, estamos numa época que privilegia o espaço e suas relações. Enquanto na Idade Média a noção predominante de espaço era de *localização* (a hierarquia cosmológica da época distinguia claramente o lugar celeste do lugar terrestre, e isso era refletido nas relações políticas e sociais), a partir de Galileu (com a constituição de um espaço infinito) a *extensão* toma o lugar da localização, para enfim chegarmos na época atual do simultâneo, da justaposição, da proximidade entre o próximo e o distante, do disperso, uma época em que “o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de *posicionamentos*”. Dentre esses posicionamentos, as utopias e as heterotopias “têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”. No entanto, enquanto as utopias são essencialmente irrealis, as heterotopias (como o lugar onde o reflexo espelhar da utopia se dá no mundo real) são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis”. FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos Vol. III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa Rio de Janeiro: Forense, 2006.

¹⁸⁶ Poeta, compositor, presente no dia da estréia e colaborador até o fim da primeira temporada, quando a prefeitura não aceitou aumentar o financiamento do projeto

o CEP não nasceu para mudar o mundo; mas mudou a maneira com que o mundo pode ser mudado: veio na veia, na base do tudo ou nada; veio relampejando e iluminando trovoadas...¹⁸⁷

Vitor Paiva:¹⁸⁸

O Centro de Experimentação Poética – criado por Guilherme Zarvos e Chacal, em 1990 – é, ao mesmo tempo, um palco de livre circulação de arte e um espaço de livre circulação de pessoas. A princípio, o cerne do evento é a poesia falada. Mas essa especialização se estende democraticamente na direção da música, da performance, do teatro, da dança, do cinema e de qualquer outra arte ou mídia que venha a nascer ou que tenha aqui sido esquecida. O artista se mistura com o público – e, na maioria das vezes, é mesmo do meio da platéia que ele surge caminhando na direção do palco, após ter sido evocado por um dos que, por ventura, estejam apresentando o CEP naquela noite – e o novato com o mestre.

Todos que realmente se atiraram nas profundezas do evento pensavam que dali brotaria uma nova ordem cultural, como um tropicalismo ainda com mais balanço, menos comprometido, menos pragmático, mais lúdico, e por isso, mais contundente. Um assalto poético que, pelo vento, tomaria conta primeiro dos pulmões cariocas, para depois chegar aonde nosso mais audacioso prognóstico nem imaginava.¹⁸⁹

Domenico Lancellotti:¹⁹⁰

não o curador que seleciona ou refuta de acordo com suas idéias estéticas ou profissionais, não é isso, o CEP é praticamente aberto a todos

¹⁸⁷ PAES, Tavinho “CEP 20.000 x 15 [acerto de contas]” In: *Cepensamento 20000* (número 1). Rio de Janeiro: Azougue editorial e CEP 20000, 2005. Organização: Guilherme Zarvos, pp. 18-19.

¹⁸⁸ Poeta, músico, colaborador desde chegada “tardia” em 1999 até 2002.

¹⁸⁹ PAIVA, Vitor “Sobre vivências”. In: *Cepensamento 20000* (número 1), p. 23.

¹⁹⁰ Poeta, baterista, artista plástico, co-editor de uma “revista-calendário” do CEP em 1998.

Tudo que não tinha enquadramento, ou que não se encaixava em espaços culturais ou teatros ou shows por ser insólito ou por não haver artista consagrado, ia impreterivelmente parar no CEP

A contemporaneidade nos ensina que o artista não mais possui fronteiras. Também não sabemos o que sobrou da poesia, teatro, pintura.¹⁹¹

Botika:¹⁹²

O CEP não é um lugar. O CEP é um convite, uma proposta, uma creche de lunáticos que salvam o mundo com seus pavios acesos na ponta de suas almas vibrantes. De lá para cá, venho explodindo diversamente. Venho aprendendo a explodir, com todas as dificuldades do ofício...

O CEP me inspira a pensar e propagar a idéia e a vontade de mudar o que se classifica como geração, como tempo envolto por gerações...

Ou seja, acho que o CEP oferece, naturalmente, uma lucidez. O CEP oferece uma parceria, uma dança com o que está acontecendo e uma soma ao que está acontecendo...¹⁹³

Se por esses relatos fica claro o caráter heterotópico do CEP 20.000 em relação ao *mainstream*, o projeto carrega consigo também algumas marcas características dos movimentos pós-modernos. Uma delas é a diluição das fronteiras entre as artes (fronteiras estas ferozmente guardadas pelo conceito de especificidade de cada gênero artístico promovida pelo projeto modernista). Outra, não menos importante, é a sua relação com o poder. Ao contrário das

¹⁹¹ LANCELLOTTI, Domenico. In: *Cepensamento 20000* (número 1), p. 84.

¹⁹² Escritor, músico, colaborador a partir de 2000.

¹⁹³ BOTIKA “Cep 20000” . In: *Cepensamento 20000* (número 1), p. 133.

vanguardas modernistas, que lutavam umas contra as outras e contra os movimentos culturais e artísticos que as precediam, num constante esforço pela hegemonia cultural e embate entre inovação e tradição, num momento pós-modernista os bens culturais da tradição elevam-se à mesma plataforma do possível ao lado das novas tecnologias e todas (ou quase todas) as escolas artísticas, que se tornam “produtos” disponíveis por seu mero valor de uso, liberadas de sua carga histórica,¹⁹⁴ enquanto “a tendência é a busca da separação entre saber e poder: o saber não deriva do poder, o saber está à deriva em relação ao poder. O poder não é a meta, o que se busca é a autonomia”.¹⁹⁵

Mas assim como a valoração igualitária de todos os bens culturais promovida pela estética pós-moderna não representa necessariamente uma perda em relação às conquistas modernistas nem tampouco uma submissão à indústria cultural e ao poder dos meios de comunicação em massa, a separação entre saber e poder não acarreta obrigatoriamente uma postura apolítica, uma incapacidade de separar o joio do trigo. Pelo contrário, pode significar uma atitude fundamentalmente política. São conhecidas as relações entre ideologia e estética, e não são poucos os autores contemporâneos que têm se dedicado a estudar as implicações do advento da estética na cultura ocidental (desde que o termo foi cunhado por Baumgarten em 1750, ou seja, na aurora do

¹⁹⁴ Dou como possível exemplo a publicação, em outubro de 2006, de livros individuais dos três jovens poetas membros do coletivo “Os Sete Novos”. Os amigos Domingos de Guimaraens (também artista visual e performer), Mariano Marioatto e Augusto de Guimaraens Cavalcanti lançaram (durante um evento do CEP no Sérgio Porto) e promoveram seus livros juntos, muito embora cada um deles parta de extrações poéticas diferentes e (até o final do século XX) antagônicas: Mariano da vertente modernista culta de Pound e Eliot e dos concretistas paulistas, Domingos do simbolismo (ignorando de certa maneira tudo aquilo que parece caro a Mariano) e Augusto de uma tradição mais recente do pop e da melhor poesia de extração marginal (leia-se Ana Cristina César).

¹⁹⁵ COELHO, Teixeira “Pós-modernidade: ‘paradigma de todas as submissões?’”. In: *Moderno pós moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 216. O autor continua: “Não há heróis e vanguardas na autonomia; uns e outros prevêem o fenômeno da filiação, da subordinação, enquanto na autonomia o que há é um suceder simples de movimentos que se ligam por coordenação. Na autonomia existem apenas os co-manianos, como na utopia de Fourier: todos coexistem, assumidas como tais, fugindo da monomania neurótica, terrorista. A vanguarda e o herói, assim como o poder, são desnecessários”.

Iluminismo, da modernidade) e suas relações com a política, a estrutura social e a forma como o homem experimenta o mundo e si mesmo. Assim, o crítico literário marxista Terry Eagleton afirma na introdução de seu *A ideologia da estética*:

Meu argumento, *latu sensu*, é de que a categoria do estético assume tal importância no pensamento moderno europeu porque falando de arte ela fala também dessas outras questões, que se encontram no centro da luta da classe média pela hegemonia política. A construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social.¹⁹⁶

Para além do uso da arte como mensagem política ou da estetização da política (como apontado por Benjamin), há uma relação mais profunda e visceral entre o estético e o político. Essa relação há anos tem sido o foco de estudo de Jacques Rancière na Universidade de Paris VIII. Segundo ele, existe na base da política uma estética que determina maneiras de estar em comunidade, que aponta aqueles que têm competência para enunciar, que determina o teor da experiência dos espaços e dos tempos:

É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das práticas estéticas, no sentido em que entendemos... como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.¹⁹⁷

¹⁹⁶ EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 8.

¹⁹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: editora 34, 2005, p. 17. Nesta obra, Rancière define a partilha do sensível (conceito cunhado por ele

Embora financiado pelo Estado (mas, como disse Chacal: “cada centavo investido no CEP, como bem disse o poeta e visionário Ronaldo Bastos, voltou multiplicado. Todo esse dinheiro, em dez anos, talvez seja menor que o orçamento de um curta metragem”¹⁹⁸) e ser um movimento predominantemente da classe média jovem da zona sul carioca (“Éramos filhinhos de papai, entre a classe média baixa e alta, com tudo nos bolsos e não nos sentíamos bem vindos”¹⁹⁹), o CEP 20000 fez e faz o esforço de ir além de suas fronteiras etárias, geográficas e sociais,²⁰⁰ criando um espaço *outro* na cena cultural carioca e estabelecendo novas maneiras de produção (coletivas e espontâneas, por exemplo) e contaminação artística. Há uma proposta radical de justaposição dos gêneros artísticos, aceitação democrática de todas as vozes e formas de expressão e um verdadeiro espírito de inclusão²⁰¹ e comunhão. Segundo Tavinho Paes, havia uma “pauta de posições que tinha como finalidade reunir diversos segmentos criativos numa miscelânea de gerações

para estabelecer as bases das relações entre estética e política) da seguinte forma: “Denomino 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. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”. (p. 15).

¹⁹⁸ CHACAL “O CEP é um centro”. In: *CEP 20000 – Inventário 1990-2000*, p. 3.

¹⁹⁹ PAIVA, Vitor “Sobre vivências”. In: *Cepensamento 20000* (número 1), p. 23.

²⁰⁰ Para confirmar isso, basta folhear a esmo as filipetas convidando para festas e eventos do CEP e que foram resgatadas e impressas em miscelânea no citado *CEP 20000 – Inventário 1990-2000*.

²⁰¹ Esse espírito de inclusão fica patente no hábito de Zarvos de abordar desconhecidos e convidá-los para algum evento, para contribuírem. Seu bordão, “Você é poeta?” acertou em cheio em vários casos. No *Inventário*, Michel Melamed testemunha, “Eu estava com 16 anos = uma gata = um chopp = quando um sujeito que eu não conhecia se aproximou e lascou “você é poeta?”” (p. 10) e também Guilherme Levi, “logo no início de minha carreira de mendigo profissional, num banco de praça onde eu estava sentado aparece um cara de cabelo chanel e do nada senta e começa a conversar comigo. Era o Zarvos. Achei ele meio esquisitão, mas parecia boa pessoal, ele me falou de projetos de poesia nas universidades, colégios, uma coisa mais séria que a poesia que eu estava pretendendo praticar no asfalto” (p. 57). Em *Cepensamento 20000*, Vitor Paiva diz “E fui novamente, e novamente, e em uma dessas idas, se repetiu comigo a cena que nove entre dez artistas que já passaram por lá apontam como seu parto poético: Guilherme Zarvos veio a mim e me perguntou se eu era poeta... e Zarvoleta se tornou assim um amigo infalível, mas também um conselheiro, um parceiro de passos. Alguém que distribui carinho e ética de graça, e essa era a lição” (pgs. 22,23); e Botika, “... e assim, de uma deliciosa treva angelical, gira o rosto de Guilherme Zarvos em minha direção e me pergunta: você é poeta?” (p. 132).

sem vínculos entre si e sem metas determinadas”.²⁰² Para Michel Melamed, um dos mais assíduos e entusiasmados colaboradores do CEP, há “um movimento sem unidade estética ou conceitual, mas a afirmação da multiplicidade como unidade”, um “desejo e necessidade de continuidade-ruptura” e “entretenimento não com anestésico.”²⁰³ Na análise do compositor, poeta e ensaísta Francisco Bosco:

Recusando-se às limitações da cultura midiática, o CEP se apresenta como um espaço de criação/veiculação de outras linguagens, fundando-se, portanto, como espaço alternativo: alternativo não somente em relação à linguagem midiática dominante, mas também em relação a si mesmo, pois em seu interior vigora uma democracia radical, que abriga e estimula a produção de vozes diferentes.²⁰⁴

Ou na maneira quase-manifesto e otimista com que Guilherme Zarvos termina seu depoimento no *Inventário*:

O Ericson Pires fala que os palcos do CEP têm a importância de expandir a possibilidade da utilização dos corpos, definitivas marcas da cidade. Têm muitas outras teorias que estamos repartindo nesses tantos anos no CEP e divido com o Michel a idéia de que agora terá de ser um tempo de crescimento, quem sabe o CEP conquistando um teatro, para que mais artistas divulguem seus trabalhos, para que mais pessoas entendam seus corpos, para que novos produtores juntem-se a nós, para que a poesia se junte com a música, que se misture com a dança, e este com o vídeo, daí o teatro, o site, as revistas e por aí vai... Que todo dia cada região tenha pelo menos um CEP.²⁰⁵

²⁰² PAES, Tavinho “CEP 20.000 x 15 [acerto de contas]”. In: *Cepensamento 20000* (número 1), p. 14.

²⁰³ MELAMED, Michel “Reflexões regurgitofágicas/ não se fazem mais antigamente como futuramente”. In: *CEP 20000 – Inventário 1990-2000*, p. 8. MELAMED, Michel “Reflexões regurgitofágicas/ não se fazem mais antigamente como futuramente”. In: *CEP 20000 – Inventário 1990-2000*, p. 8.

²⁰⁴ BOSCO, Francisco. Depoimento para o *CEP 20000 – Inventário 1990-2000*, p. 56.

²⁰⁵ ZARVOS, Guilherme “10 anos de CEP 20.000”. In: *CEP 20000 – Inventário 1990-2000*, p. 6.

A proposta do CEP 20.000 é política no sentido mais originário do termo, ao propor uma nova forma de relacionamento, criação e fruição artística entre os cidadãos da cidade, da *polis*. Essa proposta (possivelmente não única ao CEP 20.000, mas efetivamente tentada pelo CEP) inclui uma mistura democrática de pessoas e da apresentação de seus produtos artísticos sem a passagem por um crivo seletivo prévio; a promoção de uma indiscernibilidade entre os gêneros artísticos (teatro, performance, música, literatura, etc); a dissolução das fronteiras entre arte erudita e arte popular (poesia falada ou canção x poesia culta); uma fruição coletiva e participativa e também – antenado com a tendência pós-moderna –, a transposição da barreira entre arte e vida,²⁰⁶ entre *atitude* e produção artística.

Uma atitude coerente entre vida e discurso sempre teve Chacal (pilar fundamental sempre presente no palco e nos bastidores do CEP 20.000 desde a primeira hora até hoje) e seus companheiros da Nuvem Cigana,²⁰⁷ indubitavelmente um movimento precursor do CEP e também, a seu modo, uma heterotopia. No entanto, essa coerência existe em Guilherme Zarvos de maneira mais radical na medida em que seus textos – o próprio *corpo* de sua literatura – são constituídos pelo lugar de confluência entre a poesia, o

²⁰⁶ Aproximando-se, como bem nota Terry Eagleton de “um ressurgimento, em nosso tempo, da vanguarda radical que tradicionalmente perseguia esse objetivo”. EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 319. Talvez não por acaso, ao apresentar seu excelente *Regurgitofagia* no teatro Sérgio Porto, em 2004, Michel Melamed, vestido numa túnica negra de mártir, mendigo e monge, lembrava imediatamente as figuras inesquecíveis das vanguardas européias do início do século 20: o dadaísmo de Tzara, mas mais que Tzara, Hugo Ball, recitando seus poemas sonoros. (Ver REZENDE, Renato “*Regurgitofagia – a poesia expandindo suas fronteiras*”, caderno Idéias, Jornal do Brasil, 11/09/2004).

²⁰⁷ Para uma história detalhada da Nuvem Cigana, ver o livro organizado por Sérgio Cohn, *Nuvem Cigana – poesia & delírio no Rio dos anos 70*. Na introdução, Cohn declara: “A Nuvem Cigana, através de suas Artimanhas, realizou de maneira sistemática, pela primeira vez no Brasil, a poesia moderna falada... Nas Artimanhas, a poesia pode finalmente se libertar da solidão do papel para se tornar uma manifestação coletiva. Para usar a feliz expressão de Chacal, o Brasil descobriu ‘a palavra propriamente dita’”, p. 5. Outra boa fonte de informações sobre a Nuvem Cigana e outros grupos da chamada ‘geração mimeógrafo’ dos anos 1970 é *Impressões de viagem*, de Heloísa Buarque de Hollanda.

discurso político, o relato biográfico, o apelo ao diálogo, a missiva, o manifesto e outras vozes,²⁰⁸ numa mistura de gêneros e intenções que por sua vez se confundem com seu trabalho como performer²⁰⁹ e ativista cultural. Seu texto publicado no já citado *Cepensamento*, dividido em quatro longas partes e alternando prosa e poesia, serve como um bom exemplo. Reproduzimos a parte final:

Comemoro 15 anos de CEP com este texto confuso onde alguma teoria alguma poesia alguma prosa alguma memória se confundem. No Inventário dos dez anos tudo era alegria e portanto apenas parte da verdade. Para que o CEP possa chegar aos 20 é necessário produzir mais eficiência e pensamento. Qual a diferença de um CEP e a carreira do Rei Roberto. Afinal o Rei produziu cinema música poesia juntou gente alegrou milhões de pessoas. Qual a diferença do meu doutorado na PUC e o CEP. Afinal lá se produz pensamento ideologia e dá poder. Existe política na carreira do Rei. Chacal, numa frase feliz, faz cinco anos, dizia que todo o CEP custou menos do que um curta de mercado. Custou. Agora há um pouco mais de tutu que a prefeitura continua a nos dar. O livro é uma prova. Quanto ganhou(?) a Dri para elaborar o livro. Os colaboradores o editor os curadores. Puquito ou n(a)d(a). Há alguma diferença entre a carreira do Rei o diploma da PUC e o CEP. Quando comecei o CEP quando nos juntamos estava saindo do dia a dia da chamada política real e entrando no mundo das artes. Os interesses são menores mas a sistemática muitas vezes se parece. Cada uma das centenas de pessoas que se envolveram com o CEP tem sua imagem na cabeça e o mesmo se dá no CEP ou numa tribo indígena. Tudo bem. Mas algo tem que juntar para que junto fique. A tal lei da fatalidade. Terminar este texto que se alonga como um tedioso argumento cujo insidioso intento, pergunte ao Eliot é não me pergunte a razão. Discordo. É para além do saber do jorro e da beleza para além das máscaras palhaças para além

²⁰⁸ Ver REZENDE, Renato, “Zarvos, a liberdade pela palavra escrita”, caderno Prosa&Verso, O Globo, 13/11/2004.

²⁰⁹ Ver, por exemplo, *Muro Burro / esmaguem D. João VI*, vídeo registrando a performance de Guilherme Zarvos e Domingos de Guimaraens (com a coloração de André Brito, Marcus-André, Cecília Pavon, Renato Rezende e outros) no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) durante o evento “O museu como obra de arte”, domingo 29/04/2007, com a curadoria de Cláudia Saldanha.

da falta de educação gerada pelo poderoso (s) gerador do cérebro de títica que domina o país que utopias sem inocência podem ser vividas. A cada um o seu e dinheiro pouco ou nAdA. É um caminho de diferenciação para juntar com liberdade sempre nômade e sempre praça gente que se afina no momento para produzir ou viver criação. No resto outros trabalhos poderão pensar o CEP, desde um sociólogo conversando com funcionários do Sérgio Porto e do RioArte para saber de singularidades não mencionadas aqui até a leitura acadêmica da produção poética advinda do movimento. É difícil aparecer gente que queira viver um sonho tão velho como o CEP. Pegar nas mãos o legado e passar para outro. Ai Michel como tu faz falta. Ainda não é hora de parar. É a de continuar pulando fora. É hora de consolidar memória para que não se invente histórias fáceis falsas demais. Já que a verdadeira, relativamente, relativamente, mente, mente. Coração coração outras formas estão se dando e o CEP foi um protegido da cidade. Menos do que o time do Flamengo ou de outros jogadores e banqueiros bem pagos. A opção da grana que rola grande a opção do mercado ou do exagero do nome sempre foi uma discussão interna pelos que fizeram o CEP. Não acredito na bolada sempre certa sem inovação do trabalho. Insisto. Muito menos na bolada fiduciária. E é assim que se faz. O patético jogo da facilidade do mercado do entretenimento ou da manutenção do poder. Vários imitando-se ou envelhecendo precocemente. Muitos que conheci sim. Muitos que conheci não. Sigamos então o beijo a cada um que não conseguirei deixar de amar. O CEP consolidou meu fazer e meu amar. Para mim é muito.²¹⁰

Há, neste texto exemplar, um evidente desencanto, marcado, ao mesmo tempo, pela esperança.²¹¹ Se o desencanto é o fruto inevitável de toda utopia não realizada ou apenas parcialmente realizada,²¹² no caso de Zarvos há uma

²¹⁰ ZARVOS, Guilherme. “CEP 15 ANOS”. In: *Cepensamento*, pp. 110-117.

²¹¹ Esta oscilação entre desencanto e esperança fica caracterizada de forma mais pungente em *Morrer*, onde se lê: “Nada vale a pena na sociedade industrial do início de século no Brasil”, a partir de onde, como num *afterthought*, o poeta desenha uma seta e escreve à caneta: “vale sim: lutar por uma sociedade mais solidária”. ZARVOS, Guilherme. *Morrer*. Rio de Janeiro: Azougue, 2002, p. 49. Num email de 14/06/07, Zarvos explica: “O texto foi escrito antes da eleição de Lula. Acho que naquele momento senti alguma posição de esperança e de possibilidades, daí OS MIL PRIMEIROS EXEMPLARES CORRIGI UM POR UM, COMO UMA BOA PENITÊNCIA”.

²¹² Em seu depoimento, Vitor Paiva continua: “Pois essa revolução formal não veio. Não veio antes, para os primeiros que fizeram o CEP, e nem veio para nós, que entramos depois, assumindo utopias antigas e

obsessiva procura pelas causas dos sucessos e insucessos do projeto e, explicitamente, um posicionamento bastante crítico em relação aos seus companheiros – ao lado de um profundo afeto. Nesse “tempo de salve-se qualquer um”, de atitudes individualistas e valores neoliberais, o mundo é “acumulador de merda”. Zarvos, no entanto, é uma espécie de *desclassificado* (do lado de fora da estrutura das classes sociais, suas aspirações e simbolismos), e pode colocar-se de forma oblíqua em relação a este mundo. Filho da jornalista Tereza Cesário Alvim e de um próspero empresário de origem grega, o poeta nasceu em berço de ouro com estreitas ligações com a elite financeira e intelectual do país.²¹³ No entanto, e não sem desespero, estruturalmente incapacitado de seguir o caminho natural de sua condição social, torna-se uma espécie de *flâneur* contemporâneo, mantendo-se criticamente afastado da máquina social, da engrenagem do mercado, fazendo da escrita ao mesmo tempo sua tábua de salvação e sua arma.²¹⁴ Essa marginalidade do poeta acaba por permitir-lhe um privilegiado lugar de liberdade, desde o qual, engajado politicamente de uma maneira independente e crítica, pode propor, de forma autêntica, uma nova partilha do sensível.²¹⁵

Num dos ensaios da sessão “Políticas dos poetas” de seu livro *Políticas da escrita*, Jacques Rancière analisa o lugar do lirismo na poesia moderna. Segundo o pensador francês, a tripartição dos gêneros poéticos entre trágico,

depositando novas.” PAIVA, Vitor. “Sobre vivências”. In: *Cepensamento 20000*, p. 23.

²¹³ Sinto ser completamente justificável – ou, ainda mais, necessário – o emprego de dados da biografia do poeta para a análise de sua obra, uma vez que o uso de elementos biográficos e confessionais é parte seminal e incontornável da estratégia de sua poética. Parte dessa informação biográfica foi retirada da tese doutorado de Zarvos. ZARVOS, Guilherme. *Branco sobre branco - CEP20.000/CEPensamento(1990-2008): uma possível rota*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Departamento de Letras, PUC, 2008.

²¹⁴ “Ser margem, desde cedo na sexual, na financeira, na curiosidade, leva-me para a área de impossibilidade de não ser escritor.... Quantas vezes não desejei ser diferente. Escrevi isto; ter uma família, morrer numa cadeira de balanço com minha companheira. Ser um Poderoso. Nada disto foi possível e portanto não é objeto de desejo. Meu primeiro livro foi publicado com 33 anos. Já havia tentado várias saídas, psicanálise, teatro, economia política, política partidária, porém minha fala-falta estava presente e **o escrever me traz potência**”, escreveu-me num email de 03/06/07.

²¹⁵ Ver nota 193.

épico e lírico foi uma manobra retrospectiva feita pelo pensamento romântico, que inseriu o lirismo no par clássico tragédia/ epopéia, pretendendo que ele (o gênero lírico) já existia em Platão e Aristóteles. Na verdade, porém, ainda segundo Rancière, o advento do gênero lírico foi a expressão estética/política de uma poesia não representativa que, por assim ser, recusava o controle filosófico e político implícito no esquema representação/enunciação dos gêneros trágico e épico. Para Rancière, “o lugar do lirismo é um lugar vazio nesse esquema, o de uma poesia in-significante ou inofensiva porque não é representativa e porque não coloca nem esconde nenhum desvio entre o sujeito poeta e o sujeito do poema”.²¹⁶ Assim sendo, ao investir nesse lugar vazio, o lirismo mina os antigos esquemas de representação/enunciação e suas estruturas políticas implícitas e propõe uma nova partilha do sensível.²¹⁷ Tomando consciência de si mesma, a poesia, no lirismo, cria uma “co-extensividade” entre o *eu* (o eu lírico) e seu discurso, e permite uma forma de o poeta constituir-se e, ao mesmo tempo, como ressonância de seu canto, constituir seu interlocutor, o leitor. Ao investigar a poesia de Charles Baudelaire em seu já clássico *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, Walter Benjamin indica como o poeta parisiense radicaliza ainda mais essa função do lírico, já então embotada, ao, em *Flores do mal*, pela primeira vez “usar na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana”,²¹⁸ transmutando o léxico lírico e fazendo dele uma alegoria. É nesse mesmo sentido revolucionário e renovador, e, portanto, político, que eu leio o lirismo e o confessionalismo exacerbados de um livro como *Morrer*,

²¹⁶ RANCIÈRE, Jacques. “Transportes da liberdade (Wordsworth, Byron, Mandelstam)”. In: *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete. São Paulo: editora 34, 1995, p. 107.

²¹⁷ “O lirismo moderno deveria então ser pensado, em primeiro lugar, não como uma experiência de si ou uma descoberta da natureza ou da sensibilidade, mas como uma nova experiência política do sensível ou experiência sensível do político.” Ibid, p. 108.

²¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa/ Hermerson Alves Baptista São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 96.

que ao ser publicado, em 2002, não recebeu nenhuma atenção da mídia ou da crítica, embora seja, em minha opinião, um dos mais potentes livros de poesia publicados no Brasil nas últimas décadas. Em *Morrer*, que é dividido em duas partes, “Morrer” e “Transbordamento”, Zarvos faz de si mesmo um personagem, o Zarvoleta, ao mesmo tempo teatralizando e sendo absolutamente sincero em seus arrebatamentos/desesperos/reflexões e esperanças. O livro termina num misto de posicionamento e diálogo com o leitor (que é sempre tratado como um ser consciente e inteligente) – estratégias típicas da literatura de Zarvos – que transcende quaisquer questões meramente autobiográficas (embora sempre as use como trampolim):

Você está louco: Quanto mais você se envolve
mais você se envolve.

Então é isto. Outro dia li uma autobiografia em
que o importante formador de opinião escreve
que tem uma atração pela beleza masculina, mas
que na prática não realiza a experiência homossexual.

Enquanto isso pipocam nas noites do Rio histórias
de seus affairs com jovens esbeltos.

Pergunto-me, como ficcionista, tendo toda a liberdade
de expor situações bizarras, deixando ao leitor a opção
de acreditar, o motivo que levaria um escritor a manter
uma versão falsa sobre sua sexualidade se ninguém é
obrigado na sua autobiografia a falar de todos os ângulos
de sua vida: – Só pode ser caso de mãe ou pai vivos – arrisca um amigo.

Acredito que exista um espaço em relação ao sexo
e às drogas, com todo o sofrimento que possa surgir
com sua materialização, que o Estado e os moralistas
não detêm a legitimidade de se arvorarem punidores

implacáveis.

**Daí Uma Contribuição Para o Conhecimento da Ação
De Minorias.**

O mundo pode evoluir para uma sociedade mais permissiva e fraternal. Tratando os transbordamentos com compreensão e solidariedade.²¹⁹

Na referida entrevista para a revista *Azougue*, Zarvos advoga a favor de uma “estética da sinceridade”. Em um email do dia 03/06/07 o poeta elabora sobre o tema da seguinte maneira:

A estética da sinceridade é a tentativa de pensar as máscaras e deixar as máscaras moldarem. Porém tendo o compromisso ético que todos os humanos merecem. [...] A estética da sinceridade pode fugir da autobiografia, da escrita confessional sem pulsão. Tem algo de sado-maso..., o poder de encantar, mas tem o ser pedagogo e crente no futuro melhor. O universo das palavras de colaboradores que não querem que o mundo seja mais libertário, o poder, que varia através da grande mídia e as vanguardas desligadas dos necessitados; sempre estará sendo feita ação para necessitados, mas a completa e obscena junção que o Moderno conseguiu amalgamar até o presente é injusta e ignóbil. Daí a sinceridade para dizer a verdade momentânea e para utilizar a Máscara, mais uma máscara. A sinceridade pode jogar com a força do outro como um lutador de jiu-jitsu.²²⁰

Tal estratégia de desmascaramento, de uma consciência da máscara inevitável, e de sua utilização para o alcance de uma experiência mais genuína, parece ressoar e responder às proposições para uma superação da estética defendidas por Giorgio Agamben em seu *O homem sem conteúdo*. Grosso modo, segundo o filósofo italiano, cujo conceito de *vida nua* é um dos

²¹⁹ ZARVOS, Guilherme. *Morrer*. Rio de Janeiro: Azougue, 2002, pp. 69-70.

²²⁰ ZARVOS, Guilherme. Entrevista a Sérgio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende. Revista *Azougue*, n. 11-14, 2008.

três tópicos propostos pela Documenta de Kassel de 2007, o julgamento estético, tornando-se o pólo predominante da cultura ocidental a partir de Kant, esvaziou a arte de todo o seu conteúdo, ou seja, de sua capacidade de transmitir e compartilhar uma experiência.²²¹ Desta forma, nada seria mais urgente do que a destruição e superação da estética e o resgate da arte em sua função originária (no sentido da *poiesis* grega, arte como pro-dução: dar presença a algo; ou modo de verdade compreendida como desvelamento) para desviarmos de um destino niilista.²²² Para Agamben, a arte contemporânea é mais efetiva quanto mais logra desmascarar suas próprias estruturas, deixar a nu os fundamentos do edifício estético, e apontar para suas falhas e fissuras, transcendendo a dimensão do juízo estético e superando a distância entre a coisa a ser transmitida (a experiência, o conteúdo) e o ato de transmissão.²²³ Através de uma prática literária neste sentido fundamentalmente *anti-estética*, a obra de Zarvos procura o contato com o Outro e o emprego de uma palavra que, trazendo-o para perto de si, num verdadeiro corpo a corpo, possa em última análise transformar as relações sociais.²²⁴

²²¹ “Art is now the absolute freedom that seeks its end and its foundation in itself, and does not need, substantially, any content, because it can only measure itself against the vertigo caused by its own abyss.” AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Tradução de Georgia Albert. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 35.

²²² “Perhaps nothing is more urgent – if we really want to engage the problem of art in our time – than a destruction of aesthetics that would, by clearing away what is usually taken for granted, allow us to bring into question the very meaning of aesthetics as the science of the work of art” Ibid, p.6. “The examination of aesthetic taste, then, leads us to ask whether there might not be a link of some kind between the destiny of art and the rise of that nihilism that, according to Heidegger’s formulation, is in no way a historical movement like any other, but which, ‘thought in its essence, is... the fundamental movement of the history of the West’”. Ibid, p. 27.

²²³ “The extreme object-centeredness of contemporary art, through its holes, stains, slits, and nonpictorial materials, tends increasingly to identify the work of art with the non-artistic product. Thus, becoming aware of its shadow, art immediately receives in itself its own negation and in bridging the gap that used to separate it from criticism, itself becomes the *logos* of art and of its shadows, that is, critical reflection on art.” Ibid, p. 50. “An inadequation, a gap between the act of transmission and the thing to be transmitted, and a valuing of the latter independently of the former, appear only when tradition loses its vital force, and constitute the foundation of a characteristic phenomenon of non-traditional societies: the accumulation of culture.” Ibid, p. 107.

²²⁴ Tal possibilidade me lembra as proposições do misterioso pensador americano Hakim Bey, que, num curto ensaio/manifesto denominado “Pornografia” afirma coisas como: “Para nós, a ligação entre poesia & corpo morreu junto com a época dos bardos – lemos sob a influência de um gás anestésico cartesiano.”, “No Oriente, às vezes os poetas são presos – uma espécie de elogio, já que sugere que o autor fez algo tão real

Se em *Morrer* tal ataque à estética e suas intrínsecas implicações políticas se dá principalmente através do uso do confessionalismo, do coloquialismo e do circunstancial, em *Zombar*, seu mais recente livro publicado, a tais elementos é acrescida uma mais radical diluição das fronteiras entre gêneros e discursos literários. *Zombar* situa-se na confluência fértil e convulsa do ensaio, da poesia, do biográfico, da ficção, do manifesto e da epístola, mas também da ética, da sociologia, da intervenção e do fazer político, no sentido mais originário da palavra, o do debate entre os cidadãos da *polis*. “O resultado”, como aponta Heloísa Buarque de Hollanda na orelha, “é um livro flexível do ponto de vista estrutural e interessantíssimo do ponto de vista da busca de uma estética não canônica, experimental e visceral ao mesmo tempo.”²²⁵ Dividido em várias seções e permeado por pensamentos e análises sobre a história do Brasil, acontecimentos biográficos pessoais e coletivos (a queda de um hotel na rua Buenos Aires, por exemplo), alusões ao mestre Darcy Ribeiro, encontros reais e fictícios com pessoas reais e fictícias, o texto de *Zombar*, sempre pessoal e em tom de diálogo com o leitor, vai da mordaz alegoria do Brasil e suas elites que abre o livro (“Zombar”) às cartas abertas para Arnaldo Jabor (“Cartas sem inocência”) e à Elio Gaspari (“Elio Gaspari”, precedida por uma charge de André Brito com os dizeres, “se você não gosta de política, não siga em frente”), nessa última analisando, comentando, criticando, duvidando, desafiando, com citações e referências bibliográficas, a série de livros sobre os anos da ditadura lançados pelo jornalista, passando pelos excelentes “Resistência”, “Cartas de amor” e

quanto um roubo, um estupro ou uma revolução.”, “Se os legisladores se recusam a considerar poemas como crimes, então alguém precisa cometer os crimes que funcionem como poesia, ou textos que possuam a ressonância do terrorismo.”, “Os Estados Unidos oferecem liberdade de expressão porque todas as palavras são consideradas igualmente insípidas. Apenas as *imagens* contam...” BEY, Hakim. *Caos – terrorismo poético & outros crimes exemplares*. Tradução de Patrícia Decia e Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2003, pp. 31-32.

²²⁵ BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. Orelha. ZARVOS, Guilherme. *Zombar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.

“Poemas soltos”, que em prosa e verso surpreendem por seu grau de lirismo e questionamento existencial, muitas vezes beirando o kitsch e a auto-ironia: “Foi decretada, ontem, a morte do poeta fulano de tal. Os presentes gritaram vivas quando foi decapitado. Seu último desejo, pediu de quatro:—Dar uma chupadinha no peru do Claudinho.....”²²⁶. No posfácio, Zarvoleta reitera o caráter político e dialógico do livro, sua crença na sinceridade (“Olhar com sinceridade e entender a sinceridade do outro”, e o caráter alegórico de “Zombar”: “os personagens do livro estão espalhados por cada uma das cidades deste país que não ama o seu povo”²²⁷).

Na conclusão do extraordinário poema “Amanhã vou ao fórum” Guilherme Zarvos desvela no âmago da sinceridade a função inaugural, geradora e revolucionária de sua palavra poética, lá onde a poesia representa o vir-a-ser do poeta, sua voz, seu próprio corpo liberto:

Matei minha mãe e pai o país inteiro
Depois da prisão me recuperei
Já julguei e absolvi
A liberdade me foi dada pela palavra escrita²²⁸

²²⁶ ZARVOS, Guilherme. *Zombar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004, p. 146.

²²⁷ *Ibidem*, pp. 194-196.

²²⁸ *Ibidem*, p. 165.

9. *Noiva* (ação plástica)

O livro e sua escrita performática

Formado por poemas longos elaborados a partir de textos e versos aparentemente incongruentes e fragmentários, gerando uma polifonia de vozes, gêneros e desejos, o livro de poemas *Noiva*²²⁹ surge na forma de uma radicalização de questões e procedimentos poéticos já presentes em meus livros anteriores, principalmente *Ímpar*²³⁰ e *Passeio*²³¹. Em termos formais, os poemas de *Noiva* criam um único poema descentralizado (fragmentos ou estilhaços sem pontos fixos de entrada ou saída no texto, numa espécie de espiral que aos poucos se ilumina ao redor de um núcleo impalpável, mas intenso), tri-dimensionalizado (graficamente representado na página por um jogo de negritos, itálicos, centralizações, etc.) e polifônico (em sua ampla variedade de vozes e apropriações). Constituídos por material escrito por mim (versos, entradas de diário, contemplações, indagações, pequenas narrativas, emails, insights e incertezas) e também por outros (trechos de cartas ou emails, citações e apropriações), além de frases ouvidas na rua ou em conversas, esses fragmentos de discurso devem ter em comum o seu impacto poético, seu grau de perplexidade face à existência e uma predisposição de dizer algo diferente ou contrário ao que dizem (ou seja, um jogo de constante dialética e ambigüidade, uma violência contra a linguagem corrente). Imagino *Noiva* como um grande espelho estilhaçado, cujos cacos dançam no espaço uma coreografia, aparentemente caótica, segundo as leis de uma força gravitacional evidente apenas em sua pulsão.

²²⁹ REZENDE, Renato. *Noiva*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

²³⁰ REZENDE, Renato. *Ímpar*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.

²³¹ REZENDE, Renato. *Passeio*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Do outro lado do espelho (chamemos assim o território circunscrito pela linguagem, dentro do qual mantemos uma “identidade”) rompido, a intensidade da vida chama-se: Morte. Universo antimatéria, antiatômico, a linguagem avança nele contra a corrente, sendo destroçada, descontextualizada, perdendo o sentido, perdendo corpo, perdendo a voz a cada passo. Nesse território inóspito, no limiar da experiência humana, aventuram-se alguns filósofos, poetas e místicos, e dele extraem uma *literatura* (não apenas a revolução permanente da linguagem, a vida vivida como linguagem, mas a incessante *conquista* da linguagem), ou seja, expandem, com a língua, as possibilidades da consciência humana.

Barthes os reconhece em sua *Aula*: os que “saem da linguagem pelo preço do impossível”.²³² Cita o *amen* de Nietzsche e a singularidade mística apontada por Kiekegaard, “quando define o sacrifício de Abraão como um ato inédito, vazio de toda palavra, mesmo interior, erguido contra a generalidade, o gregarismo, a moralidade da linguagem”.²³³

Segundo Agamben, há dois tipos opostos de escritores: os Retóricos e os Terroristas. Enquanto os Retóricos estão focados em aspectos formais da linguagem e fazem deles a razão principal da literatura, os Terroristas buscam na linguagem “um pensamento em cuja chama o signo seria totalmente consumido, colocando o escritor face a face com o Absoluto”.²³⁴ No entanto, ao radicalizar sua prática, o poeta terrorista enfrenta o que o pensador italiano chama de “o paradoxo do Terror”: ao buscar uma saída do mundo das formas,

²³² BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 16.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Tradução de Georgia Albert. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 8. Na edição inglesa: “There are the Rhetoricians, who dissolve all meaning into form and make form into the sole law of literature, and the Terrorists, who refuse to bend to this law and instead pursue the opposite dream of a language that would be nothing but meaning, of a thought in whose flame the sign would be fully consumed, putting the writer face to face with the Absolute”.

do universo mediado, ele não tem outra alternativa a não ser usar a linguagem como instrumento, e quanto mais quiser destruí-la, mais precisará elaborá-la para que ela se torne transparente à experiência do inexprimível que ele procura expressar.

Diz *Noiva*:

O saber é uma superstição,
um vício.

*Quando me perco em pensamentos, me perco na linguagem.
A linguagem se tornando a grande inimiga. Quero esquecer.*

Mas como eu me coloco? Não sei, às vezes na beira do precipício, às vezes no próprio precipício, e às vezes sustentado por um amor divino.

O amor sustenta o artista.

Vou ficar quieto, não quero falar mais nada. Não há nada para ser dito. Mania de conversar com os outros. Vou manter silêncio. Também, não vou pensar nada. Não vou pensar mais.

Grau Zero.

Pego meu chapéu e saio da minha mente.

Vou carregar a cabeça nos braços, como um **Troll**.

A língua destrói constantemente

[a possibilidade de se dizer]

Oh, é apenas minha mente, pensando de novo.

O que acontece na vida não importa.

Totalmente presente e totalmente ausente ao mesmo tempo.

*Como se estivesse preste a arrancar fora o corpo e a vida como se fossem uma mera
camisa.*

Solto

*Não tenho interesse
em minhas próprias opiniões*

Já não acredito
em que eu penso—

sou o que penso

eu era pensamento
mas não sou

mais

Nada é onde há palavra

Máscaras

*

Maneira de nunca mais pensar:

Passe um dia inteiro numa praia.

Melhor ainda: passe uma semana inteira. Dormindo na areia e comendo dos ambulantes:

Saiba apodrecer.

Um dia eu saio de mim mesmo e não volto.

Um dia abandono a casa iluminada.

...

Agora

Quando pensar, ao invés de prestar atenção nos pensamentos, preste atenção no *espaço* entre eles.

Caia nesse espaço

Até a morte:

Sem fazer nada, farei tudo—e farei qualquer coisa

(pois eu já não sou eu)

Sem fazer nada, farei tudo—e farei qualquer coisa (pois já não sou)

Escrevo para morrer.

*

A inteligência é que pousa em mim, pensando.

O pensamento é que se pensa.

Sou todas as Consciências.

Doidivanas

Indivíduo imprudente, estouvado; adoidado, doidelo, girolas.

E agora?

Cala a boca e trabalha.

[Cala a boca e ama]

Os poemas de *Noiva* encenam um processo de rompimento e diluição das máscaras identitárias através da despersonificação do eu e de uma concomitante dissolução da linguagem. Esse processo culmina em uma radical afirmação tanto do poder inaugural do texto poético quanto do ‘ser’, sobre uma base inexistente e abissal, mas jubilosa. Assim sendo, *Noiva* se apresenta como uma aventura em direção aos limites da linguagem, enquanto instauradora do mundo, e também – e necessariamente, já que ser e linguagem se entroncam em suas origens – aos confins de indagações sobre a experiência de Ser:

Há palavras sagradas?

Há uma força maior? Algo que nos atravessa?

Ser Renato como poderia ser qualquer pessoa. O Renato tem seu destino. Ser Renato sendo o que observa o Renato, sendo o que assiste, estupefato, divertido, o filme do desenvolver da vida do Renato. Ser Renato não sendo o Renato, e sim aquele que assiste. Ser aquele que testemunha a vida do Renato sendo o Renato. Ser o que assiste—ser o observador—a vida do Renato interferindo na vida do Renato através do Amor. Ser o que assiste amando. O ponto de encontro entre o Renato sendo e o que o assiste enquanto: é o Amor.

*

A pessoa nunca é em termos absolutos. Nenhum de nós é.
Somos sempre em termos relativos. Em relação ao outro:
espelhos uns dos outros. Poderíamos ser qualquer um de nós.

Isso é ser livre?

Toda pessoa que se preze é uma fracassada.

Na Noruega há um Joe Doe que passa os dias olhando pela janela a neve cair, sem vontade de sair de casa. Ele teria coisas para fazer, responder emails e telefonemas, o trabalho se acumulando. Eu não me importo com isso, não o julgo, não o condeno. Acho que ele tem todo o tempo do mundo, o direito a todo esse tempo: não sinto ansiedade, nem culpa, não me envolvo. Agora eu sou esse Joe Doe no Rio de Janeiro:

No meio da tarde, levanto e saio: nada realmente para fazer, apenas a atração pela luz e pelo abismo. Apenas o descaso pelo falatório.

[Essa é a imagem da minha vida].

Mas não saio com a experiência de um vazio interno, um oco. Não é para o exílio que saio, e sim para a VIDA. Agora, quando saio, carrego o mundo comigo: sou eu o vivo, são eles os mortos.

[Não. O Amor nos une a todos: somos todos vivos e mortos: homo caritas est].

*

A vida humana é longa
Se cada instante é doce

aqui tem um poço novo

*poço dos desejos
lanço uma moeda de ouro
nesse poço*

(viver cada momento como se rememorasse

em seu leito de doente, diante da morte)

eu fui Flora
eu fui Carlos
eu fui Jonas e Sebastião e Caius
e Raimundo e Stefania

Sou todo mundo,

agora

você sou eu

(Uma mente sem fantasias):

Abra-te Coração.

O Amor (a abertura do coração) é o tema principal, o eixo, a fundação, a aspiração de *Noiva*. É o amor que dá força ao ser para sustentar-se em si, solto no vertiginoso abismo da existência – um abismo luminosamente dourado – onde nada está preso a nada. Existir verdadeiramente é: amar. O fim de uma árdua ascese, durante a qual tudo parece apontar para uma transcendência incorpórea é, ao revés, imanência, ou seja, um encontro entre ser e não-ser, a afirmação radical de presença, possibilitada pela experiência do Amor.²³⁵

Quero ser rei e quero servir

Meu Deus, está tudo pegando fogo

É da minha ferida que escorre o meu Amor

²³⁵ Ou como coloca Roberto Corrêa dos Santos, trazendo o surpreendente e atual campo semântico das máquinas, dos sistemas, dos artefatos estéticos, em estudo sobre Hilda Hilst: “Trata-se afinal do A.M.O.R., sigla das tecnologias destinadas também às operações de engolir e de dissolver em si o outro.” CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. *Tais superfícies – estética e semiologia*. Rio de Janeiro: Otti, 1998, p. 52.

Prestar atenção nos vazios, nos imensos vazios que existem entre todas as pessoas, os momentos, as palavras, as coisas. Praticamente tudo é vazio

Só dias maravilhosos?

*

O mundo manifesto.

O amor é uma chama que deve consumir tudo,

...

desistir do plano, como parte da estratégia;
desistir da estratégia

Tudo é impuro e belo

Tudo é perfeito e imperfeito

*

Eu não quero a redenção; eu já sou redimida,

Vim aprender a amar
Ah, olhar transparente!

Maravilha das maravilhas

salva:

Deleitar-se com a vida

Depois de sacrificá-la

Amor de perdição

*

O Amor é dentro e fora; no interior e ao redor do corpo

Quando sou AMOR estou na ETERNIDADE

*

capaz ainda de ir á praia no final da tarde

(não por prazer,
mas por amor):

O mar eternamente batendo na praia

—isso sim é liberdade!:

Na areia, parecia um animal morto,

uma carcaça
mas era uma jaca podre.

O coração aberto como uma concha.

O coração aberto é o lugar de acesso ao sagrado. O sagrado está no interior – é a partir do interior que ele pulsa. Para Bataille, a experiência do sagrado (nas sociedades “primitivas”, a restauração de uma continuidade do ser relevado pelo *sacrifício*, ou seja, a morte ritualística de um ser descontínuo) é equivalente ao conceito de divino das religiões atuais, e ambos representam uma *experiência interior*, entendida por ele como “aquilo que geralmente chamam de *experiência mística*”.²³⁶ Leitor privilegiado de Sade, para quem a morte representa o ápice da excitação erótica, Bataille compreende o erotismo como “um dos aspectos da vida interior do homem”. E continua: “Nós nos enganamos a seu respeito porque ele busca incessantemente fora um objeto do desejo. Mas esse objeto responde à interioridade do desejo”.²³⁷ Faculdade humana (e não animal, que, ligado à natureza, vive imerso em um estado de continuidade, do qual nós já não compartilhamos de forma integral), o erotismo tem como meta alcançar o ser no seu estado mais íntimo, restaurar um estado de continuidade (de morte), pertencendo, portanto, ao reino do sagrado. Para Bataille, o erotismo sagrado, que difere do erotismo dos corpos e dos corações, “diz respeito à fusão dos seres com um além da realidade”,²³⁸ e está na raiz da experiência mística, funcionando como uma estratégia de desequilíbrio no qual o ser conscientemente se coloca em questão. Tal maneira de acesso ao reino do sagrado, no qual o masculino aparece como o sacrificador e o feminino como a vítima a ser *desagregada*, numa dialética de interdição/transgressão, para que ambos atinjam juntos o momento supremo da dissolução dos egos, é um

²³⁶ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992, p. 11, grifo do autor.

²³⁷ As idéias de Bataille expostas neste parágrafo se encontram em seu *O erotismo*, principalmente na “Introdução”, no primeiro capítulo, intitulado “O erotismo na experiência interior” e no capítulo “Mística e sensualidade”. BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004, p. 45.

²³⁸ *Ibidem*, p. 30.

dos principais procedimentos de ascese e salvação de *Noiva*. O próprio título, entre outras possíveis referências, alude à mulher dada em sacrifício, à comunhão da alma como “esposa” de Deus e às canções de amigo e *fol amour* dos trovadores medievais. Alterando vozes masculinas e femininas, *Noiva* propõe ao mesmo tempo uma conexão estrutural e originária entre erotismo e linguagem – instrumentos humanos por excelência – como constitutivos do ser:

A pessoa viva deseja. A morta ama.

Eu sou sempre-viva porque todos os dias me despedaço por ele. Todos os dias bebo meu próprio sangue por ele. Você se sacrificaria por mim?

Mais cedo ou mais tarde, tem um dia em que o teto cai, a gente rola para dentro do próprio ralo. Minha amiga: eu fico aqui, de boca aberta, esperando, torcendo. Você terá coragem de passar por esse ralo? Você vem jorrar em minha boca?

Eu não escrevo poemas; eu sou um poema. Eu escrevo pessoas. Por exemplo, agora, estou escrevendo você.

Enquanto você se transforma em palavras, eu te transformo em pessoa. Sei que é difícil de entender, mas é assim mesmo. Você é como um molde de cera, um equilíbrio de passagem. Assim que esvaziar-se toda em palavra e seu frágil molde derreter pelo meu fogo, vai perceber surpresa que em seu lugar você agora é: ouro. Vida nova. Vida viva. Ouro aéreo: luz: o universo iluminado. Vai se sentir virada do avesso. Grata: esse trabalho quem faz sou eu.

Mas é preciso que você queira. É preciso que você me deseje obscenamente. Venha, minha amiga, sejamos cachorras.

Não se assuste. Minha função é pôr a mão na sua caixa de marimbondos. Libertar suas abelhas vermelhas, ferozes. Você multiplicada, dividida, em milhões de abelhas douradas pelo espaço aberto. Você suportará seu próprio zumbir?

Eu posso perfeitamente mastigar **abelhas** vivas. Quer ver?

*

Quero ser mastigada:

Oh, Deus.

Ponha-me sobre o Tempo

Sempre quis uma vida maior do que a que cabia em mim.

Oh, Deus.

Quero seu pé no meu peito.

(O interesse pelo mundo
é proporcional ao interesse
pelo corpo)

O buraco é sempre mais embaixo

E agora caio

O que fazer com esse corpo?

[UM CORPO DE LUZ]

*

—Então me mata?

[Ela está pedindo para você matá-la]

Não Posso.

—Então me carrega no colo, em silêncio.

Sou uma pepita de ouro no seu ventre.

*

Essa umidade toda mais parece uma mulher.

Acho que sou uma mulher. Há mulher demais em mim.

essas mulheres agora deram

para gostar de apanhar

de cinta com nó

nas nádegas

de deixar vermelhão,

de escorrer sangue

escorrer sangue. essa mulher de quatro

essa mulher amarrada

Desejo ser castrada, circuncisada, mutilada.

Essa mulher de burka.

Não há nada mais belo que uma moça gargalhando.

E essa de cócoras, nua, irreverente, inocente, cândida, essa fenda

essa entrada no corpo.

E essa entrada, sou eu ou sou o outro?

Estou prenhe de morte.

Como, no entanto, ainda vivo?

Como, no entanto, ainda amo?

Estou cansada da morte.

Estou com medo da morte.

E essas luzes douradas, o que são?

*

Como se faz para se ter um orgasmo que não seja físico, que seja um penetrar, um fundir místico de corações, um orgasmo de coração explodindo? É assim que eu te amo.

Erotismo: a catapulta para a transcendência do corpo.

A palavra do erotismo é o espírito! O salto.

(Por isso, é bacana saber que uma amiga sua me achou bonito. Tomara que sonhe comigo, que suspire. Tomara que goze pensando em mim. É assim que somos poesia uns para os outros).

Tigre,

Eu sei que não sou, que nunca poderei ser
o homem da sua vida

Então posso ser o homem
da sua morte?

tudo pode
serei a mulher da sua morte.

E como é morte, e na morte

Por todo o sempre sua garota.

Posso?

*

O coração é meu órgão sexual.

Quero gozar o tempo todo.

Amor divino: castidade absoluta.

Eu sou o homem e eu sou a mulher.

Toda essa ambigüidade não vai se resolver nunca. A única saída é o salto. O único
jeito é saltando para: a Santidade.

Quanto mais **santo** mais no mundo?

*

Como reinventar-se? Como dar nascimento a si mesmo?

Não na linguagem, mas no próprio ser?

O corpo é a linguagem.

Quem inspira e expira em mim agora são meus pés.

Para Bataille, “só atingimos os estados de êxtase, ou de arrebatamento, dramatizando a existência em geral”.²³⁹ Para mim, a poesia verdadeiramente *eficaz* – ou seja, uma poesia não é uma mera expressão ou representação a posteriori, imaginação ou fabricação sensível ou intelectual de processos ou estados de consciência, e sim parte integrante e resíduo verbal de uma alquimia particular – transforma, purifica, eleva e redime o *praticante*.²⁴⁰ Aqui, além de referenciar o texto de *Noiva* ao teatro alquímico de Artaud, para quem a poesia nasce de uma anarquia organizada, ou melhor, de uma dramatização arquetípica e primitiva, que tem a eficácia de *produzir ouro* (transformação espiritual),²⁴¹ buscamos respaldo no elogio que faz Roberto Corrêa dos Santos à escritura dramática. Para este pensador, “o mundo do dramático é um mundo em que tudo é signo”.²⁴² E, embora obra de um “poeta terrorista”, que busca dissolver todo signo no fogo da experiência, paradoxalmente tudo é signo em *Noiva* – e tudo é fogo. Signos em rotação: drama, dialética, diálogo. Jogo. O movimento rotativo, caleidoscópico de *Noiva* aponta para a luz; fazê-la vazar do interior à superfície – e como coloca

²³⁹ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992, p. 18.

²⁴⁰ No âmbito da literatura, este praticante não pode ser apenas o autor, o poeta, mas deve também incluir o leitor. Na concepção de João de Castro Osório, que emprego aqui, a designação de poeta é “extensiva a quantos sejam capazes de revivência de obras poéticas e a saibam e queiram efetivar assiduamente” (apud BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007, p. 10.

²⁴¹ ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Tradução de Enrique Alonso e Francisco Abelenda. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976, pp. 49-53.

²⁴² CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. *Para uma teoria da interpretação*. Rio de Janeiro: Forense, 1989, p. 122.

Corrêa dos Santos, de todos os gêneros, o dramático é o que parece melhor se prestar à conscientização.²⁴³ O método: “Articulando-se as noções de *representação, pathos, problema e tensão* aí elaboradas, o dramático melhor poderá ser visto e ouvido em seu tom polifônico, que se faz não por distanciamento e elevação, mas por descentramento e flutuação”.²⁴⁴

*

Os elementos descritos acima organizam conceitualmente o trabalho plástico final, que constitui-se, além do livro *Noiva*,²⁴⁵ de vídeos.

²⁴³ Ibidem, p. 129.

²⁴⁴ Ibidem, p. 127.

²⁴⁵ Alguns dos poemas de *Noiva* fizeram parte do projeto “GRAP grafite+rap+poesia” (Poemas de poetas contemporâneos apresentados em suportes variados a partir da leitura de grafiteiros dos coletivos *Nação Grafite* e *Coletivo TPM*) na inauguração da Galeria Severo 172, em novembro de 2006, e do evento multimídia com o qual o GRAP encerrou o Festival de Poesia de Berlim, em julho de 2008. Poemas de *Noiva* também fizeram parte do projeto “Contemporâneo”, realizado no Oi Futuro, Rio de Janeiro, em dezembro de 2006, reunindo a novíssima produção artística brasileira em diversas (inter)mídias e suportes, do evento CEP 20000 no Circo Voador em abril de 2007 e da contribuição do Canal Contemporâneo para a Documenta de Kassel, 2007 (“O que é a vida crua?”). Os vídeo-poemas “Tango” e “Eu não faço idéia do que um poeta seja”, também produzidos a partir de trechos de *Noiva*, foram exibidos nos eventos “Manifestação”, da EBA-UFRJ em outubro de 2008 e “Estamos Juntos”, no Parque Lage, em novembro do mesmo ano.

10. Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. “O Cinema de Guy Debord; imagem e memória”. Blog Intermídias”, <http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>, 2008.

_____. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. “O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. Revista *Cacto*, número 1, agosto de 2002.

_____. *The man without content*. Tradução de Georgia Albert. Standford: Standford University Press, 1999.

_____. *Idée de la prose*. Tradução de Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira – as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992.

ANTONIO, Jorge Luiz. “Os gêneros das poesias digitais” <http://www.geocities.com/rogelsamuel/poesiadigital2.html>.

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual Vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Tradução de Enrique Alonso e Francisco Abelenda. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BEY, HAKIM. *Caos – terrorismo poético & outros crimes exemplares*. Tradução de Patrícia Decia e Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2003.

BERTOL, Rachel. “Não existe poesia best-seller”. In: PUCHEU, Alberto (ed.) *Terceira Margem*. “Poesia brasileira e seus entornos interventivos”. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano VIII, n. 11, 2004.

BLOOM, Harold. *Poesia e repressão. O revisionismo de Blake a Stevens*. Tradução de Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BOOTZ, Philippe. “Poetic Machinations”. In: KAC, Eduardo (ed). “New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies”. Visible Language, edição 30.2. Providence, RI, Rhode Island School of Design, 1996.

BOSCO, Francisco. *Banalogias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. “Gramatofilia”. In: PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

_____. [Depoimento]. In: ZARVOS, Guilherme, CHACAL, MELAMED, Michel (ed.). *CEP 20.000 – Inventário 1990-2000*. Edição independente patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura, RIOARTE, Prefeitura do Rio, 2000.

_____. “A questão Brasil”. Mimeo.

BOTIKA. “Cep 20000”. In: ZARVOS, Guilherme (org.) *Cepensamento 20000* (número 1). Rio de Janeiro: Azougue editorial e CEP 20000, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRITTO, Paulo Henriques. “Poesia e memória”. In: Pedrosa, Célia (org.) *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. pp. 124-131.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª edição, 33ª impressão, 1996.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *Apresentação*. In: GUIMARAENS CAVALCANTI, Augusto. *Poemas para se ler ao meio-dia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. Orelha. ZARVOS, Guilherme. *Zombar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.

BUENO, Alexei. “Eu sinto uma angústia terrível quando alguém lê os meus poemas na minha frente”. *Rascunho*, ano 7, Curitiba, outubro de 2007.

_____. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Invenção, 1965.

CAMPOS, Haroldo. “Depoimento sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico”. In: DOMINGUES, Diana (org.) *A arte no século XXI – a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977

CARTAXO, Zalinda. *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução de Rejane Janowitzter, revisão técnica de Victoria Murat. São Paulo: Martins, 2005.

_____. *Arte contemporânea – uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitzter. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHACAL. “O CEP é um centro”. In: ZARVOS, Guilherme, CHACAL, MELAMED, Michel (ed.). *CEP 20.000 – Inventário 1990-2000*. Edição independente patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura, RIOARTE, Prefeitura do Rio, 2000.

CICERO, Antonio. “Poesia e filosofia”. *Ilustrada*, E11. Folha de São Paulo, sábado 2 de junho, 2007.

_____. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COCCHIARALE, Fernando. “Sobre filmes de artista”. In: *Filmes de artista. Brasil 1965-80*. Rio de Janeiro: Contracapa / Metropolis, 2007.

COELHO, Teixeira. “Pós-modernidade: ‘paradigma de todas as submissões?’” em *Moderno pós moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. “A contemporaneidade comum”. Revista *Bravo!*, junho de 2007.

COHN, Sérgio (org.). *Nuvem cigana – poesia & delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

_____. “Os dois lados da moeda sem a moeda”. In: PUCHEU, Alberto (ed.) *Terceira Margem*. “Poesia brasileira e seus entornos interventivos”. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano VIII, n. 11, 2004.

CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. Entrevista concedida a Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende. In: Revista *Azougue* 10. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. “Apresentação ou: quando o escrever move”. In: PUCHEU, Alberto, *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Faperj/Azougue, 2007.

_____. *Obra*. Rio de Janeiro: Elo, 2006.

_____. *Matéria e crítica*. Rio de Janeiro: Dublin, 2002.

_____. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: editora UFMG, 1999.

_____. *Tais superfícies – estética e semiologia*. Rio de Janeiro: Otti, 1998.

_____. *Para uma teoria da interpretação*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

CORTAZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DANTO, Arthur. C. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

_____. *After the end of art – contemporary art and the pale of history*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

DOLHNIKOFF, Luis. “Poesia média e grandes questões”. Revista Cronópios. 12/04/2006. <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1236>

DOMENECK, Ricardo. “O tal de voco do verbo visual”. <http://ricardo-domeneck.blogspot.com>, entrada de 24/06/2008.

_____. “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”. In: *Inimigo Rumor* n. 18, 2º semestre de 2005/ 1º semestre de 2006, pp. 175-217.

DONGUY, Jacques. “Poesia e novas tecnologias no amanhecer do século XXI”. In: DOMINGUES, Diana (org.) *A arte no século XXI – a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

EAGLETON, Terry. *How to read a poem*. Malden, MA (USA), Oxford (UK), Victoria (Austrália): Blackwell Publishing, 2007.

_____. *Teoria da literatura – uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ERBER, Laura. *Os corpos e os dias*. São Paulo: Editora de Cultura, 2008.

_____. Entrevista a Federico Nicolao. Chorus una costellazioni.: Laura Erber Rio de Janeiro. <http://chorusday.blogspot.com/2008/04/segnalazioni-laura-erber-largo-das.html>, acessada em 27/01/2009.

ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FARES, Gustavo. “Painting in the Expanded Field” *Janus Head: An Interdisciplinary Journal*, winter 2004, pp. 477-487. <http://www.janushead.org/7-2/index.cfm>.

FOSTER, Hal. “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?”. In: BUSKIRK, Martha e NIXON, Maignon (ed). *The Duchamps Effect*. Cambridge: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos Vol. III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa.

GREENBERG, Clement. “Rumo a mais um novo Laocoonte”. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. In: FERREIRA, Glória e COTRIM DE MELLO, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. “Pintura Modernista”. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. In: FERREIRA, Glória e COTRIM DE MELLO, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GUIMARAENS CAVALCANTI, Augusto. *Poemas para se ler ao meio-dia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

GUIMARAENS, Domingos. *A gema do sol*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. “...Poeticamente o homem habita...”. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: *Ensaio e conferências*, Petrópolis: Vozes, 2002.
- HEGEL, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Arts* (vol. 1). Tradução de T. M. Knox. Oxford; Clarendon Press, 1975.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.
- KAC, Eduardo. *Luz & Letra*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004.
- _____ (ed). “New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies”. Visible Language, edição 30.2. Providence, RI, Rhode Island School of Design, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. “Vídeo: a estética do narcisismo”. Tradução de Rodrigo Krul e Thais Medeiros. *Arte & Ensaio*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ. Ano XV, número 16, julho de 2008.
- _____. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-medium Condition*. Nova York & Londres: Thames and Hudson, 1999.
- “A escultura no campo ampliado”. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Revista *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 1. s/d.
- LABRA, Daniela. “Performance presente futuro: ações efêmeras, reflexões perenes”. In: *Performance presente futuro*. Rio de Janeiro: Contracapa/Automática, 2008.
- LANCELLOTTI, Domenico. [Sem título] In: ZARVOS, Guilherme (org.) *Cepensamento 20000* (número 1). Rio de Janeiro: Azougue editorial e CEP 20000, 2005.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MACHADO, Arlindo. “As linhas de força do vídeo brasileiro”. In MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brazil – três décadas do vídeo-brasileiro*, São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MACIEL, Kátia (org). *Transcinema*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009 (no prelo).
- MACIEL, Nilto. “Literatura e mídia”. Revista *Literatura*. Brasília, setembro de 1998.
- MAROVATTO, Mariano. *O primeiro vôo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MCCLURE, Michael. *A nova visão, de Blake aos beat*. Tradução de Daniel Bueno, Luiza Leite e Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

MEIRA, Caio. “Alberto Pucheu e o fim da poesia”. Mimeo.

MELAMED, Michel. *Regurgitofagia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. “Reflexões regurgitofágicas/ não se fazem mais antigamente como futuramente”, em *CEP 20000 – Inventário 1990-2000*.

MELLO, Cristine. “Extremidades do Vídeo: Novas Circunscrições do Vídeo” <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/17772/1/R0788-1.pdf>

MENEZES, Philadelpho (org). *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

_____. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. “A oralidade no experimentalismo poético brasileiro”. In: DOMINGUES, Diana (org.) *A arte no século XXI – a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAES, Tavinho. “CEP 20.000 x 15 [acerto de contas]”. In: ZARVOS, Guilherme (org.) *Cepensamento 20000* (número 1). Rio de Janeiro: Azougue editorial e CEP 20000, 2005.

PAIVA, Vitor. “Sobre vivências”. In: ZARVOS, Guilherme (org.) *Cepensamento 20000* (número 1). Rio de Janeiro: Azougue editorial e CEP 20000, 2005.

PARENTE, André. “Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo”. In. *Filmes de artista. Brasil 1965-80*. Rio de Janeiro: Contracapa / Metropolis, 2007.

PAZ, Otacvio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PINTO, André Luiz. *Isto*. Belo Horizonte: Espectro editorial, 2005.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1982.

PUCHEU, Alberto. “Entrevista de uma pergunta só”. Entrevista a Francisco Bosco. Mimeo.

_____. *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Faperj/Azougue, 2007.

_____. *A fronteira desguarnecida (poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

_____. “Alta Voltagem da Liberdade das Palavras”, caderno *Prosa&Verso*. O Globo, 04/09/2004.

_____. *Poesia (e) filosofia (por poetas-filósofos em atuação no Brasil)* (org.). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

_____. “Sobre ‘Poesia e filosofia’ de Antonio Cicero”. <http://antoniocicero.blogspot.com/>”.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: editora 34, 2005.

_____. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: editora 34, 1995.

READ, Herbert. *A filosofia da arte moderna*. Tradução de Maria José Miranda. Ulisseia: Lisboa, s/d.

REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video*. Londres: British Film Institute, 1999.

REZENDE, Renato. *Noiva*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. “O campo ampliado da poesia no Festival de Poesia de Berlim 2008.” *Concinittas*, n. 13, 2008.

_____. “Em texto e imagem, a fuga do tempo”, caderno *Prosa & Verso*. O Globo, 12/07/2008.

_____. “Boas estréias de um coletivo poético singular”, caderno *Prosa & Verso*. O Globo, 16/12/2006.

_____. “Zarvos, a liberdade pela palavra escrita”, caderno *Prosa & Verso*, O Globo, 13/11/2004.

_____. “Regurgitofagia – a poesia expandindo suas fronteiras”, caderno *Idéias*, Jornal do Brasil, 11/09/2004.

_____. “Alberto Pucheu e Caio Meira: dois poetas vigorosos do nosso tempo”.
Caderno *Prosa & Verso*, O Globo, 31/07/2004.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

ROMANO DE SANT’ANNA, Affonso. *Que fazer de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.

ROSENBERG, Harold. *A tradição no novo*. Tradução de Cezar Tossi. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

SCHELLING. *Filosofia da Arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SERU, S.L., Prof. *The thirteen principal Upanisads*. Nova Delhi: Nag Publishers, 1997.

SIBILA. Revista de poesia e cultura, ano 4 n. 8-9, 2005.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TIKKA, Pia. “Cinema (Interativo) como um Modelo de Mente” Tradução de Renato Rezende. In: MACIEL, Kátia (org). *Transcinema*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009 (no prelo).

TUNGA. Entrevista concedida a Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende. In: Revista *Azougue* 10. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VELOSO, Caetano. *Letra só Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Jorge. “Esse negócio da poesia”. In: PUCHEU, Alberto (ed.) *Terceira Margem*. “Poesia brasileira e seus entornos interventivos”. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano VIII, n. 11, 2004.

ZANINI, Walter. “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil”. In: DOMINGUES, Diana (org.) *A arte no século XXI – a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

ZARVOS, Guilherme. *Branco sobre branco - CEP20.000/CEPensamento(1990-2008): uma possível rota*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Departamento de Letras, PUC, 2008.

_____. Entrevista a Sérgio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende. Revista *Azougue*, n. 11-14, 2008.

_____ (org.) *Cepensamento 20000* (número 1). Rio de Janeiro: Azougue editorial e CEP 20000, 2005.

_____. “CEP 15 anos”. In: ZARVOS, Guilherme (org.) *Cepensamento 20000* (n. 1). Rio de Janeiro: Azougue editorial e CEP 20000, 2005.

_____. *Zombar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.

_____. *Morrer*. Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

_____. “10 anos de CEP 20.000”. In: ZARVOS, Guilherme, CHACAL, MELAMED, Michel (ed.). *CEP 20.000 – Inventário 1990-2000*. Edição independente patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura, RIOARTE, Prefeitura do Rio, 2000.

_____, CHACAL, MELAMED, Michel (ed.). *CEP 20.000 – Inventário 1990-2000*. Edição independente patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura, RIOARTE, Prefeitura do Rio, 2000.

_____. *Mais tragédia burguesa*. Rio de Janeiro; Sette Letras, 1998.

_____. *Ensaio de povo novo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

Sites

“André Vallias”. <http://www.andrevallias.com/biblio/index.htm>

“Arranjos de assobio”. <http://www.confrariadovento.com/arranjos/arranjos.htm>

“Brazilian Digital Poetry”. <http://www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm>

“Canal Contemporâneo (Projeto Documenta)”
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/000868.php>

“Concreta 56. A raiz da forma”. <http://www.mam.org.br>

“E-dicionário de termos literários”. <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mimesis.htm>

“Garganta com texto” (vídeo-performance de Ricardo Domeneck)
<http://www.youtube.com/watch?v=sZwFos5meBU&feature=related>

“Grupo UM”. <http://www.grupoum.art.br/>.

“Museu Virtual – Arthur Omar”. <http://www.museuvirtual.com.br/arthuomar/>

“Poetas brasileiros, quantos somos?” © pesquisa de Leila Mícolis - registrada no
Escritório de Dir. Autorais - vedada a utilização no todo ou em parte.
<http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pquantos/index.htm>

“Os sete novos”. <http://www.marovatto.org/ossetenovos/>

“Zebra poetry film award”. <http://literaturwerkstatt.org/index.php?id=124&L=1>