

Renato Rezende

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

CRÍTICA E POLÍTICA

Crítica e Política

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”. 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 com o da poesia contemporânea no Brasil, assim como analisar a razão das diferentes políticas de patrocínio público e/ou empresarial entre as artes. 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, uma falta fundamental: não há mercado, não há retorno financeiro, não há verdadeira circulação. No caso do Brasil, talvez exista mais um elemento de comparação entre a poesia e as artes visuais. 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. Teria a poesia brasileira, que até recentemente lidava com a construção de uma identidade nacional, 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? Tendo sua circulação no exterior dificultada pelo idioma, ao contrário da arte visual contemporânea, que adquiriu uma linguagem globalizada e criou um mercado nacional graças à sua inserção no circuito internacional (concomitante com a inserção do Brasil no mundo neoliberal), a poesia livresca

brasileira,¹ embora também potente e universal, não decolou nem em termos de público nem de mercado. Ainda segundo Coelho, 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”. Se o assim chamado circuito de arte contemporânea flutua, em suas redes semiautônomas e processos de autonominação, acima e além das necessidades e vicissitudes do mercado da indústria cultural, 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 poderiam se identificar no fato de ocuparem polos extremos (e opostos) na hierarquia. Se as artes visuais são as artes dominantes,² teria a poesia, em sua marginalidade, se tornado

¹Que o termo “poesia livresca” não seja lido de forma alguma como referindo-se a algo ultrapassado ou com qualquer conotação pejorativa. Como observa Antonio Cicero, 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.” Livresca significa simplesmente a poesia publicada em livro, que tem como suporte a página.

²Em ensaio 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”. Se há uma arte dominante no mundo contemporâneo, ela está no reino das imagens – imagens visuais: a começar pelas assim chamadas artes visuais, ou arte contemporânea; o cinema, a fotografia. Interessante notar a presença marcante de dispositivos imagéticos na poesia. Em depoimento a Sergio Cohn, por exemplo, Chacal diz, em depoimento a Sergio Cohn: “Eu sempre gostei muito de escrever, tinha essa obsessão pela palavra, mas a poesia era algo distante. Com o Oswald é que me aproximei, porque ele me trouxe a ideia da poesia instantânea, aquela coisa fotográfica de você registrar um instante através de poucas palavras. Eu comecei a escrever muito próximo daquela poética dele, do ‘poema Kodak’, como ele chamava”. Sobre a poesia de Carlito Azevedo, escreve Silviano Santiago, em resenha laudatória: “A ‘vocalização pictórica’ da poesia de Carlito, assinalada pelos críticos e elucidada por Lu Menezes na orelha da antologia, deve ser compreendida dentro desse parâmetro antifreudiano e antiproustiano, avesso das filosofias da profundidade. Nos poemas onde aquela vocalização é mais aguçada, esclarece Lu, ‘entra em turbulência não o mundo como pintura (como tela ilusionista), mas a pintura como mundo e, portanto, o mundo como vertiginosa superfície cromática’. Uma rápida leitura de *Monodrama* (7Letras, 2009), por exemplo, confirma como o poeta – ícone máximo da poesia reconhecida pela crítica, ou *domainstream* – radicalizou essa tendência, com abundante uso de termos como “fotos”, “fotografar”, “imagens”, “monitores”, “slides” e outras referências a dispositivos da imagem, – ou seja, ao olhar (aliás, devemos lembrar que também o Concretismo favorecia um contínuo exercício do olho – ou seja, do falo). Interessante notar que, já no começo do século XX, Duchamp, um dos precursores mais importantes do Pós-modernismo, se levantava contra a primazia da ‘arte retiniana’. Evidentemente, sou favorável a indiscernibilidade e trânsito entre as fronteiras artísticas, mas elas não necessariamente garantem qualidade e enriquecimento, pelo contrário, muitas vezes empobrecem ambos os lados. Sobre a relação entre cinema e literatura na ficção brasileira contemporânea, escreve Julián Ana a respeito de Daniel Galera, mas dirigindo-se a toda geração: “O declínio da imaginação é um defeito desta época e de uma geração. O apego radical à descrição mais enfadonha das cenas que vemos em *Barba* se dá no contexto de um estilhamento que prejudica o livro: a descrição sobressai totalmente desligada de outros aspectos do texto para o qual a imaginação seria a cola. Quem gosta de ler sabe que o bom escritor é aquele que consegue construir um personagem em conexão íntima com a ação, a descrição e a reflexão. O livro é, a propósito, paupérrimo em termos de reflexão. Muita imagem e pouca imaginação. É isso que significa a servidão ao cinema”.

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 frequentemente um arguto crítico da cultura –, o duplo fenômeno da proliferação dos poetas e da diminuição da circulação da poesia é global.³ 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,⁴ 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 – 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.⁵ Ao contrário de

³Percebendo 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 frequência e atenção. Não se trata apenas de uma falta geral de leitores. Simplesmente, mais e mais deixa-se de ler poesia”.

⁴Interessante notar como não apenas o rádio, mas a principalmente a televisão, através de seus festivais, foi importante para a divulgação das várias tendências da música brasileira que estava sendo produzida nos anos cruciais do fim da década de 1960. Diz Luiz Tatit: “A concentração de todas as frentes da canção brasileira num único canal de TV de São Paulo (que repassava seus programas em forma de videotape para as emissoras de outras capitais) provocou uma efervescência inusitada no panorama musical brasileiro. [...] Ora, de fato foi uma fase muito fértil da canção popular brasileira, mas não se pode negar que a concentração de todos os acontecimentos musicais, pacíficos ou conflituosos, na tela da Record justifica em boa medida a impressão de que nunca mais tivemos uma produção tão intensa e com tanta qualidade. O que nunca mais tivemos foi um canal de TV (ou uma Rede, de preferência) dedicado a todas as tendências de nossa canção.”

⁵Sobre 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*: “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. [...] 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, carceria 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”.

anacrônica, ou talvez precisamente por parecer sê-lo,⁶ teria a poesia – enquanto as artes visuais, necessariamente lidam com as vicissitudes e desafios impostos pela dinâmica da indústria cultural e pelo apelo elitista de setores hiperfetichizados da cultura – se tornando um território de *pura resistência*?

*

Se assim for, como a poesia resiste; ou poderia – de fato – resistir? Ou seja, como a poesia poderia abrir mão de sua pureza, ou de sua suposta pureza, ou de um lugar de pureza na qual foi colocada, para promover uma intervenção efetiva na cultura? Ou melhor, como a poesia poderia forçar uma interlocução? Para Nancy, em ensaio justamente intitulado *Resistência da poesia*, “é preciso contar com a poesia”, mesmo se ‘poesia’ não signifique o poema, tradicionalmente compreendido como tal, mesmo se a poesia se mantenha algo indeterminável. Não é difícil encontrar na arte rastros de uma indeterminação que se afirme como tal e que, como estratégias, táticas de artistas ou técnicas artísticas de guerrilha, deslocam e descolam o valor e a potência do ato ou do dizer poético para outros objetos e contextos; e então, quando se tornam dominados ou de alguma forma capturados, procuram deslizar suas ações para outros posicionamentos, em uma constante troca de posições de enunciação que talvez valham mais do que o conteúdo dos seus enunciados. Na primeira década deste século, por exemplo, testemunhamos a polêmica sobre um suposto fim da canção brasileira, a partir da declaração de Chico Buarque, em entrevista para a Folha de São Paulo, que cogitou, diante da emergência do rap, que “talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20”; ou seja, datado a um determinado momento histórico, já superado ou em vias de sê-lo.⁷ Na verdade, o rap trouxe, não exatamente uma

⁶Para Agamben, em texto já clássico, o “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro”.

⁷É interessante notar como talvez o que mais tenha contribuído para a popularização da poesia brasileira tenham sido as gravações feitas por nossos músicos e compositores (possivelmente os verdadeiros herdeiros e parceiros dessa forte tradição, já no contexto da indústria cultural). Citando de memória e sem nem de longe querer esgotar o assunto, lembro de Caetano Veloso regravando o poema abolicionista “Navio Negreiro” de Castro Alves; Chico Buarque musicando *Romanceiro da Inconfidência e Morte e vida severina*; os inúmeros poemas musicados por Fagner (Gullar, Cecília Meireles), Belchior (Olavo Bilac), Adriana Calcanhoto (Antonio Cicero, Augusto de Campos, Haroldo de Campos)...; além, é claro, dos poemas de Vinícius

negação da canção (ou, poderíamos dizer, da poesia – pelo menos em sua forma canção) como tal, mas, fazendo tabula rasa da harmonia e da melodia, em termos ideológicos (e portanto políticos) rompe com o mito da cordialidade (tão presente também, e em outro sentido, em nossas práticas literárias)⁸ e da acolhedora sensualidade brasileira imbuído no projeto da Bossa Nova (e seu balanço) e também da Tropicália (em seu amplo abraço pop – Tinhorão que o diga). Não por acaso discussões sobre o grau do racismo da sociedade brasileira emergem na mesma época, com os projetos de cotas raciais nas universidades públicas e reivindicações para a redenção de uma dívida social histórica. O rap aparece como linguagem de uma crise, no momento em que há uma ruptura de um laço social, e que o conceito de Sergio, pai de Chico, ainda que ambíguo, ou justamente devido a sua incontornável ambiguidade, se radicaliza: o homem cordial entre em confronto armado com o processo civilizatório da modernidade.⁹ O rap pode ser ruptura, mas não deixa de ser canção. Nas palavras de Francisco Bosco, em coluna assinada por Santuza Cambraia Naves, o rap “nega a síncope, a harmonia, a tradição — e com isso nega a mestiçagem, a cordialidade, o encontro, isto é, mais ou menos tudo que a gente conhecia. Mas o rap é

musicados por Toquinho e, mais recentemente, da produção de poetas plurais como Arnaldo Antunes; as canções do Rap; etc. Coerentemente com essa tradição, é indubitável que muitos dos nossos melhores letristas de música são também poetas *strictusensu* – o lançamento do livro *Letra só* de Caetano Veloso, organizado por Eucanaã Ferraz é apenas um bom exemplo disso. É notável, no entanto, que ao contrário da literatura e das artes visuais, 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. Como nota Luiz Tatit: “Oriundos de um ambiente bem popular, esses compositores dos anos 1910 e 1920 não tomaram conhecimento das experiências modernistas que lhes foram contemporâneas. Sua referência de poesia escrita era baseada na produção do século XIX e, naturalmente, nas assimilações desse período pelos modinheiros e seresteiros.” No entanto, teria a canção popular, principalmente depois da difusão em massa de discos e cds, e do seu apogeu a partir da Bossa Nova e, logo a seguir, do Tropicalismo, tomado para si a função de debater o país e suas mazelas 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”?

⁸“Por que não dizer com todas as palavras o que em geral permanece interdito? Precisamos romper o círculo vicioso: celebro o livro de um amigo para que eu seja considerado genial numa futura resenha. Se não mudarmos nossos hábitos, a vida acadêmica e os cadernos literários transformar-se-ão num mercado de falsas reputações, cuja moeda de troca é o elogio recíproco. Também ocorre o fenômeno contrário: criticar nomes consagrados para brilhar através de polêmicas – os paraísos artificiais do homem cordial. Precisamos reinventar nossa vida intelectual: nada menos que isso”, escreve João Cezar Castro Rocha.

⁹Contardo Calligaris em “Do homem cordial ao homem vulgar”: “Entre a emergente e o excluído, a ostentação produziu o contrário de uma relação abstrata... Explica-se assim um dos traços enigmáticos da criminalidade brasileira: seu excesso de violência, que parece desnecessário ao simples furto – inútil, se o propósito fosse só a transferência de fundos. [...] Se há mais violência do que a necessária para roubar, é porque há gozo em violentar corpos”.

ritmo e poesia, isto é, a palavra transformada ritmicamente (ou o ritmo transformado verbalmente), o que significa dizer que é ainda uma linguagem sincrética, letra e música (ritmo é aí o elemento musical), que forma uma experiência nova e irreduzível de sentido, numa palavra: canção”.¹⁰ Talvez seja justamente para resistir e prosseguir resistindo que a poesia deva, no contemporâneo, abrir mão de forma ainda mais radical de seus suportes, narrativas, discursos e linhagens pré-estabelecidos pelo cânone.

O dispositivo ao qual não apenas a poesia, mas a arte como um todo deve resistir é, segundo Agamben, em *O homem sem conteúdo*, o julgamento crítico estabelecido sobre as premissas da estética. Assim, para que a arte possa recuperar “seu estatuto original em nossa cultura”, um estatuto de risco e transformação de vida, o filósofo italiano propõe com urgência uma superação da estética: “Se não começarmos a pensar agora, ainda que a contragosto, sobre a natureza do julgamento crítico, a ideia de arte tal como a conhecemos vai escorrer por nossos dedos antes de termos outra ideia capaz de substituí-la”. Talvez apenas de alguma forma trazendo o espectador para o *seio da experiência do poeta*,¹¹ superando a camisa-de-força a ela imposta por uma certa crítica que insiste em não se deslocar de seu lugar de suposta verdade, seja possível para a poesia recuperar sua transmissibilidade, algo que, apesar de tudo, segmentos das artes visuais souberam fazer, ou que alguns poetas fizeram, pagando o preço da perda de seu nome (de poeta). Pois em tempos de transição e incertezas, em tempos de questionamentos de antigos modelos e tipos de organização e hierarquias (e as manifestações que assolam o país desde junho de 2013 estão aí demonstrando tal insatisfação), é frequentemente nas produções as mais estranhas aos fluxos e circuitos homogêneos (como prêmios, editoras e revistas de prestígio, feiras de

¹⁰Francisco Bosco, poeta e letrista de música, além de ensaísta, possui um curto, mas definitivo ensaio sobre a relação entre poesia e letra de música. Honrando e afirmando a diferença entre elas, ele também afirma: “A poesia é uma potência, atualizada ou não, da letra. A letra, sem deixar de ser letra, pode ao mesmo tempo tornar-se poesia” e “Logo, a violência desse gesto – isolar a letra da música – é quase tão absurda quanto perguntar se um poema concreto, sem sua parte visual, é poesia.”

¹¹Tal experiência acaba embotada, tornando-se inacessível, pelas camadas de leituras conceituais apriorísticas que a crítica tradicional frequentemente sobrepõe ao objeto/poema. Como diz Paulo Franchetti: “Por isso é tão recorrente na imprensa a ânsia de glosar os lugares estabelecidos pelos discursos acadêmicos mais prestigiosos, ainda que disso resultem textos contraditórios ou incongruentes. E também por isso a imagem de respeitabilidade crítica se faz por meio de uma curiosa mistura: do olhar desdenhoso que a universidade ainda lança sobre o campo do presente com o esforço historizante, que busca substituir o debate sobre objetos pela proposição de linhas de filiação nas fontes canônicas eleitas e celebradas pelas versões hegemônicas do desenvolvimento da literatura nacional”.

livro ou de arte e afins) que encontraremos o elemento genuinamente renovador que buscamos. Assim, a partir de Agamben, poderíamos afirmar que os artistas contemporâneos, pelo menos aqueles que importam, aqueles que não recorrem a um formalismo retórico já exaurido, se tornaram *terroristas* – praticantes de uma arte que intervém em uma dimensão, não-estética, nem mesmo filosófica, mas *política*.¹²

Talvez seja possível pensar a poesia, desde suas origens remotas à atualidade das mídias analógicas e digitais, como uma disponibilidade à intermedialidade, à alteridade e à tradução, sendo, portanto, fundamental investigar suas bordas, suas zonas de passagens, transporte e trocas com outros discursos disciplinares, culturais e midiáticos. Para Nancy, a poesia insiste e resiste; e resiste, por um lado, ao discurso (“no sentido preciso em que não é uma resistência ao conceito, à razão, nem ao juízo, à lógica ou à prova, mas uma resistência ao infinito [...] do discurso que se esgota, cuja lei é um esgotamento infinito, necessário na sua ordem e contudo esgotante, esgotando-se, se é possível dizê-lo, sob a injunção paranoica de constituir o verdadeiro constituindo-se a si mesmo, assumindo-se e absorvendo-se na sua auto-constituição e na sua auto-compreensão”), e, por outro, ao manter vivo, latejando, insistindo, aquilo que não pode ser capturado pelo discurso, aquilo que “anuncia ou contém mais do que a língua”. Poderíamos, aqui, talvez aproximar tais ideias de resistência e expansão da compreensão do ato literário (e poético) do que, mais próxima de nós, propõe Josefina Ludmer: “escrituras [que] não admitem leituras literárias; isso quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura”. Para a crítica argentina, tais escrituras, que ela denomina de ‘pós-autônomas’, embora continuem sendo apresentadas como literárias, permeiam o campo social constituído pela imaginação pública (fundindo ficção e realidade, ou seja, vida e linguagem) e esvaziam radicalmente o dispositivo canônico da “literatura”, com suas “categorias literárias como autor, obra, estilo, texto e sentido”, e colocando em questão, portanto, os aparatos e critérios da crítica e o próprio formato livro.¹³ A literatura, na esteira de toda arte contemporânea, uma vez

¹²Segundo Agamben, enquanto os retóricos estão focados em aspectos formais da linguagem e fazem deles a única lei da literatura, os *terroristas* se recusam a se dobrar a essa lei e buscam na linguagem “um pensamento em cuja flama o signo se consuma integralmente”. O estudo do conceito de terrorismo em Agamben nos permite pensar novas chaves tanto para a arte quanto para a política de nosso tempo.

¹³É interessante notar como, influenciados em grande parte pelas experiências neoconcretistas, interessadas em retirar a arte das galerias e museus (ou seja, dos seus dispositivos tradicionais) e lançá-la “à vida real”, muitos artistas e poetas brasileiros vêm, desde a década de 1960, problematizando o conceito ‘livro’ em obras

aberto mão de sua especificidade, desafia agora a especificidade de seu próprio circuito. Nesse contexto, importa não tanto transmitir noções sobre a vida, mas promover formas de vida.

Os tempos contemporâneos, ou o *contemporâneo*, se quisermos nomear de alguma maneira a atualidade, são – entre muitos outros adjetivos que poderíamos escolher – fragmentários, múltiplos, difusos. Vivemos uma época marcada pela instabilidade e por incertezas que, para o bem e para o mal, dissolvem fronteiras, abalam estruturas, unem águas profundas e rasas, misturam, produzem o informe e o inaudito. O contemporâneo nos pede que nos engalfinhemos com ele, com o nosso tempo, em busca daquilo que nos apresenta como obscuro; que nos sujeemos – sob pena de sermos subjugados. É preciso dar sentido e significado àquilo que nos invade, que nos desafia e nos atormenta; ainda que, sempre, algo disso nos escapará – é preciso fazer desse resto, ou melhor, desse excesso, uma possibilidade de linguagem, um risco.¹⁴ Nesse contexto, não temos, nem poderíamos ter, critérios sólidos e definidos para avaliar a poesia sendo produzida, mas podemos afirmar com certeza que os critérios da modernidade, tão ainda em voga em nosso campo literário, não nos servem mais. É preciso, portanto, enfrentar a escuridão e as contradições do nosso tempo, identificar outras chaves de leitura e novas brechas e bordas para pensar a nossa poesia. Minha tese é que a poesia contemporânea brasileira se mantém atual e potente ao desguarnecer as fronteiras que a separam, por um lado, de disciplinas como a política e a filosofia e, por outro, ao expandir o conceito de poema para incluir novos meios e suportes,

diversificadas que frequentemente viram do avesso e expõem, como organismos vivos, não apenas o objeto físico do livro, mas a própria noção de letra e literatura. A exposição *aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*, montada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com a curadoria de Guy Brett (2012/2013) exhibe uma série dessas obras, de artistas/poetas como Artur Barrio, Cildo Meireles, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Luciano Figueiredo, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Raymundo Collares, Regina Silveira, Regina Vater, Ricardo Basbaum, Rubens Gerchman, Tunga e Waltércio Caldas, entre outros.

¹⁴São muitas as descrições, análises e interpretações de causas e consequências do estado vertiginoso do sujeito fragmentado e desenraizado, que caracterizaria o viver contemporâneo. Tais descrições de vertigem diante da aceleração da vida moderna podem ser encontradas já em textos que remontam aos primórdios da revolução industrial. O pós-moderno (termo que já cai em desuso), ou o contemporâneo, pode ser compreendido não como uma ruptura ao moderno (mesmo porque não foram criadas condições socioeconômicas que justificassem tal ruptura fundamental), mas como um aumento no grau de sua intensidade, cujas consequências são os efeitos que conhecemos e com os quais parte significativa da arte contemporânea procura lidar, conferindo-lhes sentido.

além de aumentar seu corpus ao incluir em sua tradição linhagens esquecidas ou desdenhadas. Os ensaios desse livro visam elaborar sobre isso; nasceram da angústia de ser poeta e, mais especificamente, do desagrado com o estado geral de nossa crítica.

A Cegueira da Cisma

Apesar de potente, variada e abundante, a poesia brasileira contemporânea, ou pelo menos uma parte significativa dela, carece de lugar e de trânsito social, como se não tivesse valor cultural, como se não instigasse interesse e diálogo, como se falasse de algo alheio a nós; ou seja, como se a possibilidade de sua leitura tenha se tornado opaca, insolúvel, inassimilável.¹⁵ Muitas e entrelaçadas podem ser as razões para isso, num país que por muito tempo demonstrou ter uma forte tradição poética: as dificuldades de escoamento e circulação da escrita, numa época de primazia da imagem na cultura e nas produções artísticas;¹⁶ o natural esgotamento das linguagens experimentais do Modernismo;¹⁷ o abandono do projeto de construção de uma identidade nacional;¹⁸ o estabelecimento de

¹⁵São reveladores os depoimentos de Sergio Cohn (poeta e editor da Azougue Editorial), Jorge Viveiros de Castro (editor da 7Letras) e Rachel Bertol (ex-editora assistente do *Prosas&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?” Sergio: “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”.

¹⁶De acordo com o teórico da mídia alemão Christoph Türcke, o que está em jogo não é, como quer McLuhan, uma mera substituição da imprensa para os meios eletrônicos, mas antes um rompimento intrínseco da escrita: os novos meios arruinam o dispositivo estrutural da escrita. Também Flusser aborda o tema e questiona: “Qual o sentido da poesia em um mundo dominado pelas tecnoimagens?”

¹⁷O poeta Ricardo Domeneck, por exemplo, 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. Outro artigo de interesse que aborda a herança concretista sob o ângulo de tal alienação é “Poesia e memória”, de Paulo Henriques Britto.

¹⁸Apenas para citar exemplos, os maiores monumentos literários modernistas, 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 de *Romanceiro da Inconfidência*, *Morte e vida severina* e o *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

políticas públicas para as artes alinhadas à cultura de massa e aos ditames de mercado;¹⁹ etc. Seja como for, ao contrário do parece ter ocorrido nas artes visuais (a partir da produção múltipla da geração 80), no cinema (com a Retomada dos anos 90) e na literatura de ficção (com a temática urbana ganhando ênfase e visibilidade a partir da antologia *Geração 90: manuscritos de computador*, organizada por Nelson de Oliveira) – gêneros artísticos cujos exercícios críticos indicam a superação de pelo menos alguns dilemas e contradições fermentadas durante os anos de chumbo da ditadura – a poesia continua presa em cismas – ou falsos cismas – que a paralisam.²⁰ É importante ressaltar, no entanto, que essa paralisia é da crítica, e não da produção poética, pois ambos exercícios deveriam andar em parceria, em aventura arriscada, constituindo discursos igualmente potentes e mutuamente enriquecedores, apenas assim sendo capazes de forçar uma intervenção *na* e uma interlocução *com* a sociedade; ou seja, assumindo um papel dinâmico e político, em tempos nos quais é importante que o poeta saia às ruas. Incapaz de compreender, ou mesmo de respeitar a poesia contemporânea, a crítica – muitas vezes exercida pelos próprios

rural e agrário para um urbano e industrial. A poesia contemporânea, no entanto, não está centrada nem em questões de metalinguagem (viés concretista), nem em questões de identidade nacional (viés modernista).

¹⁹Chacal, um dos poetas dirigentes do CEP 20000, costuma dizer que todo o projeto do CEP (patrocinado pela prefeitura do Rio desde 1990), que há 20 anos vem difundindo, promovendo e democratizando a criação poética no Rio de Janeiro, custou menos do que um curta-metragem de mercado. Caríssimos produtos culturais de massa e de cunho industrial, como produções cinematográficas, grandes exposições de artes e shows de música são patrocinados por estatais via lei Rouanet e outras, enquanto outras formas de criação são sistematicamente mantidas fora da equação (apenas recentemente a Petrobrás incluiu a Literatura entre suas categorias de patrocínio, ainda que com critérios de seleção e resultados amplamente discutíveis). Por outro lado, ao abordar o tema desde a perspectiva de uma crise na crítica literária, Paulo Franchetti afirma: “... embora todos os fatores já enunciados concorram para o caráter anódino da crítica literária brasileira contemporânea, o mais importante deles, em minha opinião, tem tido pouca visibilidade: o fortalecimento e a internacionalização da indústria do livro e do entretenimento literário no Brasil, e a consequente valorização do campo da literatura, que, pela primeira vez, se constitui em mercado importante do ponto de vista dos resultados de vendas. É, portanto, da convergência entre os interesses gerados pelo fortalecimento do mercado, por um lado, e o enfraquecimento do meio intelectual, por outro, que resulta o quadro atual da crítica brasileira”.

²⁰É possível que, se existiam dilemas e contradições no seio das manifestações nacionais da literatura, do cinema e das artes visuais, elas tenham se originado antes da ditadura militar (e foram apenas agravadas por elas, com a necessária polarização ideológica que causou), com a modernização do país no pós-guerra, e não tenham se resolvido – mas apenas se movimentado – com a Geração 80 (de fato, o espriamento de linguagens visuais só se dá no Brasil a partir da década de 1990), com a Retomada (que privilegiou um cinema não-subjetivo, voltado para os festivais internacionais), ou com a ascensão de uma literatura fragmentada e urbana (em grande parte ligada à linguagem do cinema). Nesse sentido, o Tropicalismo, com sua estratégia de assimilação, tenha sido o primeiro movimento brasileiro que superou as dicotomias de sua época (no caso, a polarização entre MPB e Jovem Guarda) e, ao lado do Neoconcretismo, um movimento genuinamente pós-moderno, ou seja, contemporâneo.

poetas,²¹ instigados pela necessidade de elucidar a natureza do impasse – tem produzido dezenas de textos, mais ou menos felizes e elucidadores, na tentativa de digerir o passado para fruir o presente. O sucesso, no entanto, tem sido esparso; e a poesia contemporânea sofre com a falta de um acompanhamento, ou parceira teórica, apropriada.

No estudo introdutório para a antologia dos poetas surgidos nos anos 1990 que organizou para a Global, Paulo Ferraz aponta, na direção contrária da percepção de um esgotamento da produção poética brasileira na segunda metade dos anos 1980, para a emergência, na década de 1990, de “novos e bons poetas nas cinco regiões do país” que já apontavam para uma variedade de dicções que superariam um antagonismo entre Concretismo e Poesia Marginal. É nesse antagonismo que Marcos Siscar, em artigo “A cisma da poesia brasileira”, situa a “cisma”, o nó crítico, que seria “o sintoma de um mal-estar teórico que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea”. Para o poeta e professor da UNICAMP, “essa herança não é senão aquela fundada no cisma da oposição entre a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral, e a poesia do cotidiano, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular”; ou, em outras palavras, entre *experiência* e *experimentação*. No entanto, pensar a Poesia Marginal como contraponto à uma experimentação concretista²² é um equívoco, e estreitar a poesia brasileira em um cisma entre Concretismo e Poesia Marginal²³ é uma redução que apenas comprova a cegueira da crítica para as próprias questões que levanta e que gostaria de superar.

²¹O legítimo refúgio social que muitos poetas contemporâneos encontram no exercício da profissão acadêmica não deixa de ser algo a ser estudado com mais profundidade em termos das consequências tanto potencializadoras como empobrecedoras do íntimo convívio entre produção e crítica ou, na mesma pessoa, entre o poeta e o teórico. É de se esperar, nesse contexto, um gosto maior por uma ideia de poesia como “aventura intelectual”, e talvez isso ajude a explicar, ao menos em parte, a injustificável exclusão na atual formação processual de um cânone de linhagens poéticas potentes que escapam a esse ponto de vista.

²²Como todo movimento de vanguarda, o Concretismo se esgota, mas justamente porque teve êxito no seu papel histórico de expandir o leque das possibilidades materiais e simbólicas do poema. O que fica, no seu lugar, é o experimentalismo, sempre possível e bem-vindo. A partir do Concretismo, novas formas e novos suportes para a poesia continuaram sendo explorados no Brasil, talvez de uma maneira pouco difundida, pouco visível e pouco discutida, ou seja, periférica em relação ao mainstream: poesia sonora, vídeo poesia, poesia visual, computerpoetry, poesia digital, etc. De acordo com Antonio Cicero, num ensaio definitivo sobre as vanguardas, “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.”

²³Elencar poetas como Carlito Azevedo, Arnaldo Antunes, Ana Cristina César, Sebastião Uchôa Leite, Paulo Leminsky, eleitos pelo poeta Marcos Siscar em sua análise, é lidar com poéticas muito mais próximas entre si

Em seu conhecido artigo “What’s Neo in the Neo-Avant-Garde?” Hal Foster compara as vanguardas históricas do início do século 20 com as novas vanguardas dos anos 1950 e 60, e procura elementos para 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. Se a questão é válida para o próprio Concretismo, o é com ainda mais rigor para a Poesia Marginal, que busca, quase diretamente, sua fonte no Modernismo de Oswald.²⁴ Não quero dizer que a Poesia Marginal não tenha trazido nada de genuinamente novo, mesmo porque práticas antigas, em novos contextos, necessariamente geram novas significações; o campo da palavra cantada, como quer Fernanda Medeiros em sua tese para a Coleção Ciranda da Poesia, foi uma contribuição relevante para a poesia brasileira da época, e suas práticas de *arte-ação-pensamento* carregam potência estética e política. Em todo caso, a Poesia Marginal não é páreo para o Concretismo nem em termos de rigor teórico, nem historicamente, e, portanto, uma síntese entre eles não pode representar uma superação entre *experiência versus experimentação*. O contraponto ao Concretismo, o lado da “experiência” que se opõe a “experimentação”, foi pautado pelo Neoconcretismo.²⁵

Formado basicamente por artistas do Rio de Janeiro, o Neoconcretismo surgiu em reação ao que eles consideravam como um excessivo e perigoso racionalismo de seus

do que a crítica da poesia contemporânea parece supor – ainda que alguns deles, como Ana C., estabeleçam fortes linhas de fuga. Pois o Concretismo fez, desde logo, para o bem e para o mal, uma aliança com o Pop (vide a fecunda parceria entre o Concretismo e o Tropicalismo, e a meritosa e pioneira defesa crítica desse movimento feita por Augusto dos Campos em *Balanço da bossa*), e a Poesia Marginal, com sua leveza, ironia, alienação política e desbunde (como quer Heloísa Buarque de Hollanda) é um movimento Pop diluído.

²⁴Em depoimento para Sergio Cohn, 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...”

²⁵Que fique claro que eu não pretendo deslocar uma suposta cisma entre concretos e marginais para ressuscitar uma velha cisma entre concretos e neoconcretos. Pelo contrário, o meu desejo é afirmar uma superação das cismas, e uma abertura dos leques de possibilidades, sem a necessidade de afirmação de um único caminho para a poesia, ou de criar confrontos onde eles não precisam existir. Tal atitude afirmativa de minha parte em direção a uma abertura de leituras e superação das estratégias de guerrilha entre facções poéticas vem de longa data, e pode ser percebida, por exemplo, nas resenhas de poesia publicadas no caderno *Prosa & Verso* do jornal O Globo entre 2004 e 2008.

colegas paulistas.²⁶ Denunciando o “objetivismo mecanicista” da poesia concreta, os neoconcretos clamavam pela integração entre arte e vida e pela valorização da dimensão existencial, subjetiva e afetiva da obra de arte.²⁷ De acordo com Ronaldo Brito, em *Neoconcretismo – vértice de ruptura do projeto construtivo brasileiro*, “a prática da arte concreta, para excluir o idealismo clássico, acabou por se prender aos limites de um certo empirismo. Na recusa da instância do inconsciente, por exemplo, acabou vítima da racionalidade do ego e da crença no sujeito cartesiano”. Por outro lado, “o artista neoconcreto”, continua Brito, “não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava. Dispunha-se a vivenciá-lo, atuar contra o relacionamento tradicional entre o sujeito observador e o trabalho. Tinha uma concepção não-instrumental do espaço, desejava imantá-lo, torná-lo campo de projeções e envolvimento num registro quase erótico. O desejo neoconcreto se opunha ao modo de relação vigente com a arte e ao processo de leitura estabelecido: contra a passividade, o convencionalismo, o platonismo da fruição ‘normal’, buscava tensioná-la, explodi-la em seus limites tradicionais”.

²⁶No *Manifesto Neoconcreto*, redigido por Ferreira Gullar e assinado por LygiaClark, Amilcar de Castro, Franz Weissman, Reynaldo Jardim e Lygia Pape, originalmente publicado no Jornal do Brasil no dia 22 de março de 1959, lê-se: “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 neoconcreta 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”. A primeira *Exposição Neoconcreta* acontece nesse mesmo mês (1959) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1961, ano em que o grupo se dissolveu, ela acontece no Museu de Arte de São Paulo. 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.

²⁷Seria empobrecedor pensar, no entanto, que Concretismo e Neoconcretismo esgotaram o leque das produções artísticas brasileiras da época. Apenas a título de exemplo (há outros, espalhados pelo país), diz Alberto Saraiva, em entrevista a Katia Maciel e Renato Rezende: “Para mim é muito importante saber dessa distinção: quando o grupo concretista se desmontou, e o Ferreira Gullar, junto com Hélio Oiticica, LygiaClark, e todo o resto do grupo criam o Neoconcretismo no Rio de Janeiro, como um enfrentamento ao Concretismo, Wladimir Dias-Pino foi o único poeta que saiu do grupo e disse ‘não me interessa um Neoconcretismo, porque o Neoconcretismo é o novo Concretismo, mesmo que ele tenha mais emoção e mesmo que ele tenha outras características’. Então ele migrou para outra ideia e criou o poema-processo, um movimento que tem importância histórica, pois uniu poetas do norte ao sul do país, uma coisa que nunca tinha acontecido na história da poesia brasileira.” Ou Marisa Flório, em entrevista a Guilherme Bueno e Renato Rezende: “A partir daí conheci mais de perto a produção de Letícia Parente, de Ana Vitória [Mussi], AnnaBellaGeiger e de outros. Como diz Fernando Cocchiarale, o grupo carioca da videoarte (que ele integrou como artista) transitava numa terceira via, diferente tanto do Concretismo e do Neoconcretismo, quanto da nova figuração da década de sessenta”.

Entre 1959 e 1962, Gullar, algumas vezes em parceria com Hélio Oiticica (como no caso do “Poema enterrado”), criou uma série de “poemas espaciais” que requeriam a participação ativa do leitor, envolvendo-o corporeamente (como não lembrar o título do seu primeiro livro: *A luta corporal?*). 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.²⁸ São dessa mesma época os desenhos da série *Tecelarese os Ballets NeocoCretos* de Lygia Pape, além de seus vídeos, poemas, poemas-objetos e livros (como o *Livro da criação*, de 1959); a série *Bichos*, de Lygia Clark e os *Parangolés* de Hélio Oiticica.²⁹ Tais procedimentos, rompendo o espaço representacional, liberava o artista para uma atuação mais direta no campo social, abrindo caminho pioneiro para novos conceitos e práticas artísticas, que apenas floresceriam plenamente no mundo alguns anos depois. “Nessa direção”, conclui Ronaldo Brito, “o Neoconcretismo teve efeitos críticos materiais incomparavelmente mais importantes do que o Concretismo, submetido aos padrões construtivos ortodoxos. Esse, o materialismo neoconcreto, o de introduzir no circuito de arte brasileiro o conceito de *intervenção* crítica por meio de uma prática que forçou sempre os limites do projeto construtivo e acabou revelando a impossibilidade de sua inscrição em nossa realidade. O que os concretos e Max Bense consideravam ser o *irracionalismo* neoconcreto era apenas e tão-somente a margem em que ele escapava ao *seu* racionalismo e o colocava em xeque”.

Em 1962 o fim do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* marca a dissolução do grupo neoconcreto, e o advento da nefasta ditadura militar brasileira condena a maior parte dos seus membros ao silêncio ou ao exílio. No entanto, são suas práticas de intervenções críticas no espaço que abrem caminho para trabalhos conceituais de fundo

²⁸Em duas ocasiões diferentes, estive diante desse trabalho: na exposição *Neoconcretismo: 50 anos*, no MAM-RJ (2009), e na exposição *aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira* na Pinacoteca de São Paulo (2012). Em ambas, os monitores e seguranças não permitiram que nós tocássemos na obra para completa compreensão e fruição do trabalho, que, desta forma, manteve-se hermeticamente sacralizada, e incomunicável.

²⁹Os livros-poemas, poemas-objetos e livros espaciais dos neoconcretos influenciaram o que nas décadas seguintes veio a ser chamado de “livros de artista”. Um potente poeta contemporâneo que dialoga com essa tradição é o também ensaísta Roberto Corrêa dos Santos, autor de livros de teórico-artista: “obras ligadas diretamente ao conceito de ficção e de plasticidade e que contêm, a mais, forte sentido teórico”.

político e atuação no campo da cultura de artistas do porte de Cildo Meireles, com suas *intervenções em circuitos ideológicos*; Artur Barrio, com suas *Trouxas*; Antonio Manuel, com suas *Urnas Quentes*, e tantos outros que deram à arte visual brasileira contemporânea um papel de protagonista no cenário internacional. A poesia, infelizmente, não teve a mesma sorte. Se nas artes visuais o Neoconcretismo torna-se historicamente vitorioso e alinhado ao contemporâneo, na poesia o predomínio é do time com menos imaginação.³⁰ Gullar, o poeta por excelência entre os neoconcretos, diante da situação política dos anos 1960, sai em defesa do que ele acredita ser a função social da arte, aliando-se aos CPCs.³¹ Entrincheirada na academia paulista, a visão moderno/concretista da poesia reina absoluta. Malgrado a louvável contribuição que faz para a poesia, a crítica e a tradução no Brasil, o projeto concretista peca por – assim como o capitalismo e o estado autoritário que ele não soube combater – estar cego para qualquer alteridade, combativamente impermeável àqueles não eleitos à sua *paideia*.³²

Podemos compreender a ruptura entre Concretismo e Neoconcretismo como uma dobra entre Modernismo e Práticas Contemporâneas. Considerando-se um movimento de vanguarda, o Concretismo insere-se numa linhagem modernista, ou seja, purista e progressista. Ainda que tenha mantido alguma relação com outros gêneros artísticos, especialmente as artes visuais, o Concretismo mantinha o controle sobre essas relações, cerceando-as sob seu campo teórico e aproximando-se, na prática, no máximo ao que

³⁰Para quem quiser estudar a recepção dos poemas neoconcretos, vale conferir a leitura atenta e de primeira hora que Roberto Pontual faz dos não-objetos verbais de Osmar Dillon em textos publicados no Jornal do Brasil como “Poesia: uma nova experiência”.

³¹Apesar de ter sido um dos principais teóricos do Neoconcretismo, Gullar, ao contrário de seu mestre Mário Pedrosa, que via na arte pós-moderna um “exercício experimental da liberdade”, não pode perceber o potencial político de tais práticas, e fez a opção pessoal da militância ortodoxa. Tal postura indica um desejo de retorno à ordem, já identificável inclusive em alguns dos seus mais importantes ensaios neoconcretos, como a *Teoria do não-objeto*. Permanecendo sempre um poeta de primeira grandeza, Gullar, no entanto, rompe com a arte contemporânea e assume uma postura conservadora.

³²Segundo Philadelpho Menezes, a poesia concreta estava “intimamente associada ao movimento de *boom* desenvolvimentista que levanta o país nos anos 50, simbolizado exemplarmente pelo plano de criação de Brasília, uma nova cidade idealizada como centro do poder, matematicamente situada no centro geográfico do país.”

Antonio Risério chamou de “texto Inter semiótico”.³³ O Neoconcretismo, ao contrário, não admitia fronteiras nem taxonomia entre as artes. Se, como quer Jean-Luc Nancy, *poesia* “designa tanto uma espécie de discurso, um gênero no seio das artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero, como pode estar ausente nas obras dessa espécie ou desse gênero”, no contemporâneo, mais que nunca, tal definição se explicita; o poeta, para o bem e para o mal, iguala-se ao artista, e o poema – como objeto de linguagem, mas não obrigatoriamente linguagem verbal – desloca-se dos seus suportes tradicionais. Poetas de filiações variadas interessados em práticas de suportes múltiplos ou intervenções em espaços sociais – e podemos citar Lygia Pape como exemplo³⁴ – eram desde logo forçados a buscar exílio exclusivo no campo das artes visuais. O Concretismo não foi apenas um projeto poético, mas também um projeto crítico que, emitindo vistos e passaportes, declarava quem era ou não era poeta.³⁵

Todos nós sabemos quem foram os poetas eleitos por tal projeto crítico, e não nos é difícil notar que, em 2012, são esses mesmos critérios – apenas levemente deslocados e diluídos – que ditam as escolhas da crítica da poesia, hoje fortemente centrada nas universidades do sudeste do país. Não é minha intenção iniciar uma cruzada contra os poetas eleitos, pelo contrário. Carlito Azevedo é, sem dúvida, um excelente poeta, e trouxe algo de novo à poesia dos anos 1990, embora não seja, como um dia quis Silviano Santiago, o aguardado poeta pós-moderno,³⁶ mas sim, desde sempre, um poeta

³³“À 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”.

³⁴No catálogo da exposição “Espaço Imantado”, de Lygia Pape, montada no Museo Reina Sofía, em Madrid, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, estão reproduzidos alguns de seus poemas *strictu sensu*, publicados originalmente no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*.

³⁵Enquanto resgatava alguns interessantes poetas que poderiam enriquecer sua tradição, como Souzaândrade e Qorpo Santo, os concretistas barravam outras linhagens poéticas. Esse foi o caso, por exemplo, do Surrealismo, que existiu entre nós em poetas como Murilo Mendes, Jorge de Lima e Adalgisa Nery. A linha mestra do Surrealismo poderia oferecer instrumental crítico, não para rotular e reduzir, mas para compreender e afirmar a singularidade de poetas contemporâneos como Roberto Piva, Cláudio Willer, Manoel de Barros, Floriano Martins e, entre os mais jovens, Rodrigo Petrônio e Augusto de Guimaraens Cavalcanti.

³⁶“Com *Sublunar*, Carlito Azevedo afirma-se como o aguardado poeta pós-cabralino. A nossa mais legítima voz pós-moderna”.

conservador.³⁷ Também nutro admiração pela capacidade de Eucanaã Ferraz em esticar, como se fossem elásticas, as poéticas modernistas de Drummond, Bandeira e Cabral, e fazê-las convergir no seio do seu poema. Assim como aprecio a facilidade como Antonio Cicero e Paulo Henriques Britto, apropriando-se de uma pegada pop, talvez herdada de uma dicção vinda da Poesia Marginal, ou, talvez mais precisamente, do Tropicalismo,³⁸ mesclam o cotidiano e o erudito em poemas cheios de charme e inteligência. Absolutamente nada contra esses poetas, pelo contrário; a não ser quando alguns deles, atuando como críticos, assumem um discurso igualmente herdado do passado e se pretendem proprietários da única poética admissível. Há um ponto cego na crítica. Há poetas, e para não citar a minha geração, cito a anterior, como Vicente Franz Cecim (este trabalhando admiravelmente a fronteira entre prosa e poesia, e nomeando sua escrita simplesmente de *ficção*), Leonardo Froés, Roberto Corrêa dos Santos, Afonso Henriques Neto, entre muitos outros, que ainda estão longe de receberem a atenção que merecem pela contribuição que têm dado à literatura brasileira. São pontos cegos, buracos negros; insolúveis; como se fossem dejetos que não tivessem nada a ver conosco.

É verdade que esforços louváveis estão sendo feitos. Sergio Cohn, através da revista e editora Azougue, mantém uma busca constante de diálogo sobre poesia, procurando dar voz a poetas de gerações anteriores como, além dos citados acima, Roberto Piva, Cláudio Willer e Hilda Hilst, e sistematicamente editar livros de poetas contemporâneos de vigor, mas igualmente ainda parcamente compreendidos, como Danilo Monteiro, Guilherme

³⁷ Não há nenhum sentido pejorativo no uso da palavra “conservador”. Não criemos novas falsas cismas entre supostos conservadores e “contemporâneos”. Conservador aqui significa fiel à uma tradição, que no caso de Carlito é a *mainstream*. De acordo com o próprio poeta, citado por Iumna Maria Simon: “Eu sou absolutamente tradicional. Até os anos 50, com as vanguardas, com a ideia de poesia concreta, existia a ideia de que era legal romper com a tradição. [...] Acho mais ousado estar dentro da tradição do que tentar criar do lado de fora. É mais ousado quem tenta dialogar com uma tradição enorme, pois terá que se medir com grandes criadores. [...] Gosto muito de saber que tenho uma família no tempo e no espaço, com a qual dialogo constantemente... Sou herdeiro do Concretismo como sou do Modernismo, da poesia marginal e do surrealismo, pois, tendo vindo depois deles, não ignorei o legado de nenhum.” Para a autora, o poeta apresenta “como ousado justamente aquele que não corre riscos”.

³⁸ 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. Referindo-se a este ano – 1967 – Caetano Veloso escreve: “Eu que, a essa altura, conhecia pouco de Mário e nada de Oswald, não poderia imaginar que este último seria o ponto de união entre os tropicalistas e seus mais antagônicos admiradores”.

Zarvos e Caio Meira.³⁹ São vozes que merecem ser ouvidas e estudadas, e Ítalo Moriconi recentemente reconheceu tal dívida de leitura ao prefaciar a antologia *Inquietação-guia*, que Cohn publicou reunindo poetas em torno da *Azougue*.⁴⁰ Em seu prefácio, Ítalo frisa o que talvez seja mais uma falsa cisma: um embate entre as revistas *Azougue* e *Inimigo Rumor*. Penso ser preciso buscar compreender a que tradições e linhagens, nesse rico e grande país que é o nosso, pertencem esses poetas de difícil escuta, e tentar aproximarmos deles sem todo um aparato crítico *a priori*, mas com a generosa atitude de um ser sensível diante de um novo objeto de linguagem, procurando ler tais textos a partir das premissas propostas pelo autor, e atento à experiência promovida pelo poema.

³⁹Sobre a poesia de Caio, escrevo na introdução de sua obra reunida: “Opondo-se às leituras críticas que insistem em privilegiar uma linhagem predominantemente retiniana e objetivista para a poesia brasileira contemporânea, *Romance*, com sua convocação do corpo e realização quase performática, vem justamente comprovar a potência dessa poesia em chaves mais amplas, e renovar a oportunidade de descoberta de um grande poeta.”

⁴⁰O próprio Ítalo Moriconi, através da coleção “Ciranda da Poesia”, que idealizou e dirige na EDUERJ, tem promovido uma leitura pluralista da poesia contemporânea, favorecendo tanto poetas reconhecidos como dissonantes, como Roberto Piva, Leonardo Fróes e Ângela Melim.

S.O.S. Sequestro

Apenas aqueles muito jovens ou muito ingênuos ignoram que obras de arte, sejam elas literárias ou de qualquer outro gênero, não são entidades universais e autônomas, nascidas do nada, indiferentes às condições históricas que as produzem e aos valores das classes sociais que as canonizam e fruem. No entanto, não é fácil enxergar com clareza a extensão dos laços viscerais entre os sistemas de pensamento, percepção e desejo inerentes a essas obras e a ideologia dominante, o meio de cultura que situa a todos no emaranhado das estruturas e relações de poder da sociedade em que vivemos. Quer se queira ou não, a crítica literária de uma nação – com maior ou menor rigor, distanciamento e consciência de seu próprio posicionamento histórico ou político – tende a selecionar, cancelar e canonizar a literatura imbuída da mentalidade, valores e aspirações das camadas sociais que a produzem e consomem e, portanto, seu ofício nada tem de inocente.⁴¹

A história do nosso Modernismo, por exemplo, que é a história das obras modernas e do pensamento crítico e teórico que as justificam e até induzem,⁴² está repleta de rupturas e negações que mais ou menos acompanham as peripécias e violências da luta pelo poder político nacional. A passagem do Império à República e a ascensão da política paulista/mineira do café-com-leite lançou ao esquecimento e à galhofa toda uma constelação de artistas ligados à pré-modernidade; e não é por acaso que a Semana de Arte Moderna aconteceu em São Paulo e teve como seus principais protagonistas membros da

⁴¹Tornam-se assim duplamente ingênuas essas palavras de Silviano Santiago, pela crença na neutralidade da crítica e por ignorar que ela – a crítica – também é criadora: “A crítica – quando não é feita com a pena da inveja, o ácido da vingança pessoal ou a maledicência jornalística –, a crítica apenas diz o que o criador já pressente, lúcido e atento”. Ingenuidades estas, aliás, que Silviano Santiago, como grande crítico que é, raramente cometeu.

⁴²Pensemos em *Macunaíma*, por exemplo, obra que de certa forma inaugura o Modernismo literário brasileiro e que não pode ser pensada indissociada dos posicionamentos críticos e teóricos de Mário de Andrade, servindo inclusive como suporte para tais posicionamentos. Se, em contexto internacional, o Modernismo desenvolveu-se em diferentes ritmos, vertentes e interpretações na Europa e nas Américas, suscitando particularidades encontradas em diversos momentos e espaços pelos mais variados pesquisadores (Jesus Martín-Barbero, modernidade descentrada; Jameson, modernidade singular; Stuart Hall, modernidades alternativas / tardias; Grombrich, modernidade em cascata; Octávio Paz, modernidade transplantada; além das modernidades periféricas, líquidas, paradoxais, etc.), em contexto nacional o tardio Modernismo brasileiro tampouco foi homogêneo. Embora dominante e vitorioso, e defendido por críticos do porte de um Antonio Candido, o Modernismo paulista não pode ser considerado universal, e seria mais bem compreendido como apenas um entre outros movimentos modernos produzidos neste país, como atestam recentes trabalhos de pesquisadores como Luís Augusto Fischer, Paulo Herkenhoff e Beatriz Resende, entre outros.

oligarquia cafeeira.⁴³ Com o Estado Novo, grosso modo, o afã vanguardista de teor europeizante do nosso primeiro Modernismo é substituído pela temática da identidade nacional, e Drummond, Villa-Lobos e Portinari, entre outros, estão diretamente ligados à Getúlio. Que Portinari – e apenas ele – tenha sido lançado aos infernos com a ascensão e internacionalização das artes visuais brasileiras a partir da década de 1990 é sintomático, e talvez diga algo sobre o destino atual da música e da poesia no Brasil. Em todo caso, essas rápidas pinceladas historiográficas servem para contextualizar a demanda de Haroldo de Campos por uma história literária que saiba levar em conta tanto os processos de inclusão como de exclusão da tradição. Em seu *O sequestro do Barroco*(1989) Campos denuncia a ausência de Gregório de Matos na abordagem sistêmica de Antonio Cândido em seu *Formação da literatura brasileira* (1959), que, segundo ele, “privilegia um certo tipo de história: a evolucionista-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de ‘encarnação literária do espírito nacional’; um certo tipo de tradição, ou melhor, ‘uma certa continuidade da tradição’, excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista”.⁴⁴ Na trilha do Barroco,⁴⁵ outros sequestros foram denunciados, sendo o mais importante, e igualmente justificável, o do Surrealismo, feita por Sergio Lima⁴⁶ e corroborada por Cláudio Willer e Floriano Martins, entre outros, especialmente através da revista eletrônica *Agulha*, editada por este último. Assim sendo,

⁴³Entre os muitos trabalhos que abordam a história social da arte no Brasil com ênfase no Modernismo, de especial interesse, ainda que focada exclusivamente nas artes visuais é *Arte para quê?* De Aracy Amaral. Ver também *Poder, sexo e letras na República Velha*, no qual Sergio Miceli pauta a vitória política do Modernismo.

⁴⁴Podemos afirmar que Haroldo obteve pleno êxito em sua justa demanda e hoje, além do movimento Neobarroco conduzido na poesia por alguns de seus epígonos, encontramos referências ao Barroco para pensar manifestações coletivas brasileiras como o carnaval e filiações explícitas na produção artística de artistas visuais como Tunga, Adriana Varejão e Miguel Rio Branco e músicos como Armando Lobo.

⁴⁵Sob uma perspectiva mais ampla da cultural nacional, a demanda de Campos em prol da literatura barroca brasileira não é surpreendente. Sendo uma vanguarda modernista tardia, o Concretismo adequa à literatura as escolhas plásticas do nosso primeiro Modernismo, que na arquitetura canoniza a ele próprio (a arquitetura modernista) e o Barroco, e lança na lata de lixo da história, por exemplo, toda a rica trajetória do neoclassicismo no Brasil – talvez única na América Latina, comparável apenas à do México – como uma mera tradição academicista.

⁴⁶Também essa demanda obtém êxito, ao notarmos a franca filiação surrealista de jovens poetas, como Augusto de Guimaraens Cavalcanti e exposições como *Espelho refletido — O Surrealismo na arte contemporânea brasileira*, que reuniu 57 artistas brasileiros contemporâneos com a curadoria de Marcus Lontra. Rio de Janeiro, Centro Hélio Oiticica, 2012.

podemos notar, em sintonia com um crítico literário do porte de um Alfredo Bosi, que “os escritos de ficção, objeto por excelência de uma história da literatura, são individuações descontínuas do processo cultural. Enquanto individuações, podem exprimir tanto reflexos (espelhamentos) como variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes no seu tempo.”

Não é tarefa simples identificar as convenções dominantes do nosso tempo, já que as condições históricas do presente são complexas, e talvez sempre turvas aos olhos de seus contemporâneos. Há algum tempo muito tem se discutido sobre a passagem (ou não) da modernidade para um momento pós-moderno, difícil de ser precisamente definido em termos positivos, mas cujas manifestações nos campos do comportamento, da economia, da política e da estética são inegáveis. Seja queiramos identificar o marco histórico do Pós-modernismo no final da Segunda Guerra Mundial, em maio de 1968, na queda do muro de Berlim ou no atentado às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001; seja queiramos defini-lo em termos políticos (o neoliberalismo, a globalização e a emergência de potências periféricas), econômicos (a passagem de uma economia de produção para uma de serviços, a intensa especulação e o fluxo de capitais) ou estéticos (a superação das vanguardas, a promiscuidade entre gêneros e suportes, o uso paródico da tradição); o fato é que, paradoxalmente, no seio do próprio capitalismo reificante já não há uma única cultura dominante, e sim culturas; já não há um único discurso, e sim discursos.⁴⁷ Seja o Pós-modernismo nada mais que uma exacerbação dos ditames modernistas, ou uma real ruptura desses valores, não importa.⁴⁸ O fato é que os paradoxos que caracterizam o Pós-

⁴⁷São inúmeros os autores que abordam o suposto fenômeno pós-moderno sob os mais variados ângulos e pontos de vista, sejam eles a partir da perspectiva das artes, dos estudos culturais ou da política. Para fugir dessa seara conhecida, proponho a leitura do geógrafo Milton Santos.

⁴⁸Alguns autores entre nós, como Lorenzo Mammi e Antonio Cicero, parecem defender a continuidade do Modernismo no contemporâneo. Para Mammi, a arte moderna não é “um fenômeno surgido em vários lugares ao mesmo tempo, e sim um fenômeno essencialmente europeu (de início apenas francês), que sofreu processos de adaptação ao se expandir pelo mundo inteiro”. De acordo com Cicero, em entrevista para Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende, “tanto a busca da essência de cada arte quanto a rejeição dessa essência fazem parte da modernidade. Elas são os dois lados de uma mesma moeda, dois diferentes caminhos abertos pela compreensão moderna de que as formas que nos foram legadas pela tradição são arbitrárias, convencionais, contingentes. [...] Não há ‘pós-modernidade’. Esta noção é espúria. O que vivemos hoje é a modernidade plenamente autoconsciente.” É importante distinguir, no entanto, modernidade de Modernismo. Aqui empregado, o Modernismo corresponde a uma tendência estética (vide Greenberg), a qual o Pós-modernismo, ou o contemporâneo, se contrapõe. Em sentido mais amplo, o Pós-modernismo deve ser considerado como parte da modernidade.

modernismo não podem ser ignorados e muito menos unificados em um discurso único que, se procurarmos bem, supostamente encontraríamos sob todas as suas manifestações ou sintomas. Tentar tal discurso único, tal história única, seria sucumbir a uma ultrapassada ilusão modernista. Sabemos, por exemplo, como o feminismo e os estudos de uma escrita feminina, os estudos de gêneros e os estudos pós-coloniais, entre outros, desafiaram e deslocaram a centralidade do cânone literário consagrado pela tradição. Evidentemente, a crítica literária, nesse momento contínuo de incertezas e deslocamentos, deve, necessariamente, reconhecer-se também em crise, em jogo, questionando seus valores, instrumentos, metodologias e posições. Minha sensação é que as análises atualmente sendo praticadas pela crítica da poesia brasileira contemporânea movem-se muito lentamente nesse sentido, o que cria a falsa impressão de que há uma falta na produção da poesia. No dizer de Claudio Willer, “nossos críticos continuam preferindo os poetas inteligentes: aqueles racionais, precisos, rarefeitos e bem-comportados. E continuam a lamentar a ausência de novos poetas, sem atentar para o que se passa ao seu redor”. A meu ver, a crítica à qual Willer se refere, encastelada em sua maioria nas universidades e no sudeste do país, ignora grande parte da atual produção da poesia brasileira por sentir-se muda diante dela; talvez – o que é grave, pois isso inverteria a relação secular entre crítica e criação – por não se sentir representada por ela; talvez – o que é lamentável – por incompetência, ao insistir em utilizar um instrumental crítico inadequado para abordar produções contemporâneas, ou por utilizá-lo de forma inadequada.

Evidentemente, é injusto afirmar – ainda que o poeta tenha o direito de reclamar e de sentir alijado –, genericamente, que “nossos críticos continuam preferindo os poetas racionais, precisos, rarefeitos e bem-comportados; e continuam a lamentar a ausência de novos poetas, sem atentar para o que se passa ao seu redor”. Há críticos e críticos e, além do mais, não se trata de criar uma falsa oposição entre poetas e críticos; principalmente quando sabemos que – e isso é um fato interessante –, como consequência de um fenômeno que se acelera desde a década de 1980, grande parte dos críticos atuantes hoje nas universidades do país são também poetas. Apesar das duras (e por vezes pertinentes) críticas que sofreu, Heloísa Buarque de Hollanda, em sua antologia *Esses poetas* (1998), reconhece que “assistimos ao que poderia ser percebido como um neoconformismo político-literário, uma inédita reverência ao *establishment* crítico”, e esforça-se, ainda que

muito timidamente, para incluir poemas que se articulam de algum modo com outros gêneros artísticos e, principalmente, dar voz a poetas provenientes da periferia ou representantes de minorias. Para ela, “a causa aparente dessa possível apatia literária poderia ser o *ethos* de um momento pós-utópico, no qual o poema não parece ter mais nenhum projeto estético ou político que lhe seja exterior.”

O conceito de poema pós-utópico foi formulado por Haroldo de Campos que, renunciando ao “projeto totalizador da vanguarda”, propõe uma poesia de pós-vanguarda “em dialética permanente com a tradição”. Infelizmente, a renúncia ao projeto totalizador da vanguarda não significou a renúncia ao projeto totalizador do Concretismo; e o poema pós-utópico não é o poema pós-moderno, e sim apenas o desdobrar de uma tradição específica (a da *paidéia* concretista) em manifestações como a poesia digital,⁴⁹ a poesia visual⁵⁰ e o Neobarroco.⁵¹ Tampouco a renúncia ao projeto totalizador da vanguarda significou, para os descendentes do Concretismo,⁵² a renúncia de uma feroz militância pela

⁴⁹Ver Jorge Luiz Antonio, *Poesia digital: teoria, história, antologias*. Segundo o autor, o livro “estuda um tipo de poesia contemporânea em suas relações com as artes, o design e a tecnologia computacional, que é uma continuação e um desdobramento da poesia das vanguardas, da poesia concreta, visual e experimental”.

⁵⁰Ver Ricardo Araújo, *Poesia visual Video poesia*. 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 Júlio Plaza. A análise dos trabalhos é acompanhada por imagens e entrevista com cada um dos poetas.

⁵¹O termo Neobarroco foi forjado pelo poeta cubano Severo Sarduy em 1974 e, em grande parte, é o termo que designa Pós-modernismo na América hispânica. Segundo Cláudio Daniel, “o Neobarroco não é uma vanguarda; não se preocupa em ser *novidade*. Ele se apropria de fórmulas anteriores, remodelando-as, como argila, para compor o seu discurso; dá um novo sentido a estruturas consolidadas, como o soneto, a novela, o romance, perturbando-as. O ponto de contato entre o Neobarroco e a vanguarda está na busca de vastos oceanos de linguagem pura, polifonia de vocábulos. No lugar da *mimesis* aristotélica, do registro preciso, fotográfico da paisagem exterior, esta é recriada e retalhada como objeto de linguagem, numa reinvenção da natureza mediante o olhar”.

⁵²São muitos os descendentes do Concretismo, e logo adiante, a título de ilustrar as típicas batalhas pelo poder poético, tão praticadas por esse assim chamado “último movimento de vanguarda”, citarei dois deles: Cláudio Daniel e Carlito Azevedo. A bela edição de *Figuras metálicas*, que reúne a “travessia poética” de Daniel foi, de acordo com a orelha, organizada pelo autor a convite de Haroldo de Campos, e é a ele dedicada. Já *Sob a noite física* de Carlito – uma edição pobre e já toda mofada, destino rápido de todo livro da 7Letras, que na década de 1990 revolucionou o circuito de poesia lançando inúmeros poetas de qualidade em edições baratas – traz na orelha o seguinte depoimento de Haroldo, aparentemente um trecho de resenha de jornal: “Mesmo com o termo desgastado, prefiro ser vanguarda do que retaguarda. Tenho consciência da importância que o nosso trabalho teve para a poesia brasileira, e identifico herdeiros, como Carlito Azevedo e Arnaldo Antunes.”

supremacia de sua visão sobre a poesia.⁵³ Desta forma, excluída da *linha evolutiva da poesia*⁵⁴ ficam as linhagens poéticas não sancionadas pelo crivo da paidéia, especialmente aquelas abertas pelas experiências neoconcretas⁵⁵ – genuinamente contemporâneas. Por outro lado, também ficam excluídas do *corpus* da poesia brasileira aquelas produções que, de acordo com os críticos filiados às ideias de Antonio Cândido, fogem do processo sistêmico de formação de um cânone; e aqui poderíamos incluir, por exemplo, as contribuições, entre outras, de Antonio Risério, Pedro Cesarino e Douglas Diegues com suas traduções de cantos iorubá, xamânicos e guaranis, respectivamente.⁵⁶ Tampouco vejo

⁵³Cláudio Daniel, em seu ensaio “Geração 90: uma pluralidade de poéticas possíveis”, apesar da abertura sugerida pelo título, afirma que “a poesia da Geração 90 tem como marcos fundadores os livros *Rarefato* (1990) e *Nada feito nada* (1993), de Frederico Barbosa; *Collapsus linguae* (1991) e *Asbanhistas* (1993), de Carlito Azevedo; *Saxifraga* (1993), de Claudia Roquette-Pinto; *Ar* (1991) e *Corpografia* (1992), de Josely Vianna Baptista”, todos, segundo ele, representantes da poesia neobarroca. Vale lembrar que o próprio Cláudio Daniel – neobarroco – estreia nessa época, junto com dezenas de outros poetas de diferentes filiações. Igualmente excludente, em sua resenha para o livro *Elefante*, de Francisco Alvim, Carlito Azevedo se posiciona e divide os poetas entre “novos” e “anacrônicos”: “O novo livro de poemas de Francisco Alvim, *Elefante*, parece estar se transformando num divisor de águas na poesia brasileira. Melhor assim. Sabemos que um livro é vivo não só pelo entusiasmo que causa entre seus admiradores – e diga-se de passagem que Chico Alvim parece ser o autor que os poetas novos do Brasil elegeram como preferência e referência explícita - mas também pela intolerância (por vezes travestida de desdém irônico) que passa a despertar entre os que lhe fazem oposição. O livro de Alvim vem sendo lido como uma questão política: ‘você é contra ou a favor do *Elefante*?’ A resposta errada pode custar amizades. Enquanto alguns comemoram, certa ala conservadora, que vê no humor e na capacidade de Chico de extrair sua poesia do mais comum algo assim como um tomate lançado sobre o projeto anacrônico de ‘exaltar os estados de alma de um indivíduo fora do comum’, parece irritada.” Já não mais um neobarroco, Carlito agora é alvo de Daniel: “O ‘artesanato furioso’ (Marino) de nossa poesia mais recente tem revelado uma força semântica e imaginativa que contrasta com a lírica morna e insossa da linha coloquial-cotidiana, hegemônica nos cadernos culturais, que tem como ícone o livro *Elefante*, de Francisco Alvim, que recicla o poema-piada e o poema-crônica-de-jornal já exauridos em nosso Modernismo, quase um século atrás.” Essas históricas e hilárias táticas de guerrilhas entre poetas (e Carlito e Daniel não foram os únicos a cometê-las), típicas das pelejas modernistas, parecem ser desdenhadas e ignoradas pelas novas gerações de poetas, que, sem que isso necessariamente signifique uma perda de critério e de rigor, demonstram conviver de forma mais harmônica com as diferenças. Comento e celebro isso, por exemplo, na resenha que publiquei sobre os primeiros livros do Coletivo Os 7 Novos (Mariano Marovatto, Domingos de Guimaraens e Augusto de Guimaraens Cavalcanti).

⁵⁴Em 1955, Augusto de Campos publicou os artigos “Poesia, estrutura” e “Poema, ideograma” no Diário de São Paulo (posteriormente republicadas em *Mallarmé*, onde, nas palavras de Paulo Franchetti, “afirma a existência de uma linha mestra evolutiva da poesia moderna à qual responde e se filia a Poesia Concreta”.

⁵⁵Explorando conceitos e experiências como o espaço imantado, o livro-objeto, a linha orgânica, o não-objeto, e a atitude e os corpos do artista e do espectador, o Neoconcretismo constituiu-se em uma das primeiras manifestações pós-modernas, abrindo um enorme leque de possibilidades para o poema se desvelar no campo ampliado da performance, da videoarte, dos objetos e das intervenções sociais.

⁵⁶Importante passo nesse sentido foi a inclusão do volume “Cantos ameríndios” na caixa do projeto *Poesia.br*, antologia da poesia brasileira publicada pela Azougue em 2012. Diz o organizador Sergio Cohn, na introdução: “Os poemas aqui reunidos compartilham a dupla circunstância de serem contemporâneos e anteriores a todos os outros textos constantes na coleção *Poesia.br*. [...] E também porque esses poemas

interesse na crítica especializada – o que seria legítimo objeto de estudo; se não em seus aspectos estritamente literários, ao menos em seus aspectos antropológicos e culturais – pela profusão de blogs e pequenas editoras, manifestos, saraus e iniciativas como o site “As Escolhas Afectivas” e o “Corujão da Poesia”, que há anos agita toda a semana a madrugada do Rio de Janeiro, ou por manifestações periféricas que não estejam já “domesticadas” dentro do campo teórico, como por exemplo as canções performáticas de GOG, ou a produção poético-política e caligráfica do Profeta Gentileza.

A crítica de poesia no Brasil parece ter escolhido, como objeto privilegiado de estudo, um “núcleo duro” de poetas de altíssimo nível, que se encaixam nos sistemas e esquemas Cândido/Campos, mas que não representam a totalidade da produção contemporânea. São os poetas que Willer chamou de “inteligentes: aqueles racionais, precisos, rarefeitos e bem-comportados”. Todos os poetas em atividade no Brasil de hoje sabem quem eles são. Recentemente, a crítica Iumna Maria Simon escolheu dois deles – Eucanaã Ferraz e Carlito Azevedo – para combater o que chama de “permanência da retraditionalização frívola” na poesia brasileira contemporânea, denunciando a prática de uma “noção conciliatória de tradição que, em lugar da invenção de formas e das intervenções radicais, valoriza a convencionalização”. Valendo-se de declarações dos dois poetas citados, Iumna nota “as implicações estéticas dessa maneira de compreender as formas de apropriação literária e de inscrição nas linhagens da tradição, nas quais o poema se espelha e tende a se acomodar”, apontando para alguma política por trás desses “usos e abusos”.⁵⁷ Como a maioria dos seus pares, a crítica termina seu ensaio lamentando a situação atual da poesia: “Atualmente há sinais de que o complexo cultural do neoliberalismo foi abalado em sua hegemonia, que o pensamento único perdeu a autoridade de nos condenar a um modelo inapelável de sociedade, embora não desponham alternativas

trazem em si questões que marcam algumas das mais agudas questões da poesia contemporânea: o esboroamento da autoria e das fronteiras das expressões artísticas, a presença da performance como parte significativa, a quebra do texto enquanto monumento, entre outras.”

⁵⁷Tomando os mesmos poetas eleitos por Iumna em sua análise, poderíamos dizer – sem que isso de forma alguma venha em detrimento de suas conquistas formais – que as poéticas de Eucanaã Ferraz e Carlito Azevedo, com sua luminosidade e reverência à tradição (o uso e a citação da tradição em ambos os poetas não carrega a carga de ironia e paródia que caracteriza muito da produção pós-moderna) representam as aspirações de uma pequena burguesia que finalmente conquistou seu lugar ao sol no apogeu do neoliberalismo.

relevantes ao capitalismo, mesmo após uma crise sistêmica de proporções ainda não reveladas de todo, como a que atravessamos desde 2008. Falando da experiência brasileira, é verdade que raras são até agora as reações propriamente artísticas, no campo da poesia, a esta conjuntura. Mas elas existem e estarão fundadas na insatisfação com o paradigma retradicionalizador, o qual, como vimos, não passa de um parasitismo do cânone.”

Não acredito que sejam raras, como afirma Iumna, as reações da poesia brasileira às conjunturas impostas pelo “complexo cultural do neoliberalismo”, ou seja lá o que for que decidamos denominar ou justificar uma suposta falta de potência – estética, política, existencial – na poesia brasileira contemporânea, simplesmente porque não acredito que exista essa falta de potência. Muito pelo contrário: a poesia brasileira poucas vezes produziu tanto e de tão alta qualidade. Seria dispendioso tratar de enumerar aqui a vasta produção poética de diferentes filiações e alta voltagem publicada no Brasil nos últimos cinco anos⁵⁸ – produção que ofuscaria a também ótima produção do “núcleo duro”. Em minha opinião, a eminente crítica paulista acerta o tiro, mas erra o alvo. Se a crítica é incapaz de perceber a potência da poesia brasileira contemporânea; se quase toda essa rica produção está sendo (para usar um termo cunhado pela própria tradição da crítica) *sequestrada*; se a crítica de modo geral parece valorizar quase exclusivamente somente aqueles poetas que lidam com a tradição, com o *mainstream*, então é a crítica que deve ser repensada; é a crítica que deve ser questionada em seus valores, métodos e posicionamentos. Que Carlito e Eucanaã – apenas para prosseguirmos no mesmo exemplo – sejam poetas ligados à tradição e possivelmente identificados com um pensamento neoliberal, não me parece de forma alguma condenável; pelo contrário, apesar de sua relativa facilidade, por que não deveríamos tolerar, em um ambiente plural, poetas de interesse com tais características? Muito mais grave – gravíssimo – é a existência de uma crítica literária em nosso país que parece apenas enxergar esse tipo de produção na poesia

⁵⁸Além dos poetas da “safra 2010-2011” citados por Willer, só para não deixar o leitor no vácuo, sem nenhuma pretensão de ser exaustivo, e me restringindo apenas à poesia livresca, cito as publicações, em 2008, de *Como se caísse devagar* (Annita Costa Malufé) e *A partir de amanhã eu juro que a vida vai ser agora* (Gregório Duvivier); em 2009, *Transpaixão* (Waldo Motta) e *Aleijão* (Eduardo Sterzi); em 2010, *Depois do vértice da noite* (Gabriela Marcondes), *Dezembro* (estréia de Ana Tereza Salek), *Saber o sol do esquecimento* (Casé Lontra Marques) e *A Morte de Tony Bennett* (Leonardo Gandolfi); em 2011, *Pulsatilla* (Luís Maffei), *Ciclópico Olho* (Horácio Costa) e os dois volumes de *Clínicas de artista* (Roberto Corrêa dos Santos); em 2012 houve a coletânea de Sergio Cohn (*O sonhador insone*)... etc.

brasileira, seja para louvá-la, como faz a maioria, seja para – sentindo em si o próprio mal-estar – execrá-la.

Sabe-se que uma das características do Pós-modernismo é a diluição das fronteiras entre as artes; fronteiras estas ferozmente guardadas pelo conceito de especificidade de cada gênero artístico. Outra, não menos importante, é a uma nova relação entre arte e poder. Como percebe Teixeira Coelho, agora – para o bem e para o mal – há uma separação entre saber e poder.⁵⁹ Ao contrário das 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. Isso não resulta, necessariamente, como temem muitos – inclusive a já citada Iumna Maria Simon – numa frouxa apoteose pluralista, sem rigor ou critérios. Há uma dinâmica e frutífera troca de papéis, mais explicitamente visível nas artes visuais (artistas curadores, curadores críticos, críticos galeristas, galeristas artistas, etc., etc., etc.), que se tornam, assim, dessacralizados e passíveis de serem objeto, por exemplo, da paródia e da ironia. É comum concentrarem-se na mesma pessoa várias “funções” do circuito, que se torna, portanto, também aberto.⁶⁰ No Brasil, um dos precursores dessa prática foi o crítico Frederico Morais, criador de eventos marcantes na década de 1960/70.⁶¹ Na trilha aberta pelo Neoconcretismo, artistas passaram pensar e produzir exposições, assumir o papel de

⁵⁹“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. Não há heróis e vanguardas na autonomia; uns e outros prevêm 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 comunistas, como na utopia de Fourier”.

⁶⁰As próprias noções de objeto (de arte) e lugar (expositivo) são amplamente questionadas na contemporaneidade, tornando-se não mais físicos ou estéticos, mas lócus construídos por cruzamentos. Ver Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*. Ver, principalmente Ricardo Basbaum, *Manual do artista-etc.*

⁶¹Entre os eventos marcantes da época com essas características estão as exposições *Propostas 65* e *Propostas 66*, a *Nova Objetividade Brasileira* (1967), *Arte no Aterro* (1968), *Salão da Bússola* (1969) e *Domingos da criação* (1970). Na entrevista concedida a Gonzalo Aguilar, Frederico de Morais afirma, por exemplo, que “a curadoria (termo que nessa época não se usava) deve ser para mim uma extensão da tarefa crítica-criativa, deve ter características semelhantes a uma obra de arte com uma leitura visual que deve ser tão *sedutora* como a mesma obra de arte”.

curadores, escrever textos críticos e lidar com as instituições.⁶² Também na poesia a multiplicidade de papéis se dá, e se acelera, com dezenas de poetas-críticos, poetas-professores universitários, poetas-editores, poetas-editores de revistas. Cláudio Daniel, Marcos Siscar, Alberto Pucheu, Sergio Cohn e Carlito Azevedo, entre muitos outros, encontram-se nessas categorias. A diferença de suas posturas, a eficácia de suas estratégias e o resultado de suas práticas talvez possam ser mais claramente compreendidas se pensarmos nelas sob o viés da dobra entre o Modernismo e o Pós-modernismo; ou, se quisermos, entre o moderno e o contemporâneo.

Assim Pucheu inicia seu ensaio “Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto)”: “Jamais ouvi alguém dizer que sentiu as palavras de um crítico literário brasileiro lhe tocarem a alma, o coração ou os nervos”, reclamando por um pensamento teórico ou crítico brasileiro à altura da poesia, da literatura, ou melhor, por um pensamento poético-crítico-teórico indiscernível da literatura – ecoando, como vimos, práticas que se tornaram corriqueiras nas artes visuais desde pelo menos os anos 1960. Ao invés de, como tende a fazer o poeta-crítico modernista, usar a teoria em suposto distanciamento ou explicitamente como arma para denegrir ou excluir seus oponentes, Pucheu quer afirmar a crítica como um texto “tão verdejante e áureo, tão colorido, quanto a obra que ele aborda”, em diálogo/embate aberto com a ficção. Por outro lado, em seu recente livro *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*, o pensador brasileiro Adalberto Müller afirma que “é possível comprovar que a relação da poesia com o livro, e até mesmo com a escrita, é posterior ao seu surgimento. Na origem, a poesia está fundamente associada ao corpo – dança – e à voz – música.” Para Müller, não se trata mais de perguntar *o que é* a poesia, mas sim *onde ela está*. Nesse campo ampliado – ou físsura aberta – o poema – como objeto de linguagem, mas não obrigatoriamente linguagem verbal – desloca-se dos seus suportes tradicionais; e requer uma “base epistemológica que possibilite o trânsito seguro de uma área do conhecimento para outra”. Nesse lugar ou lugares fronteiraços ou híbridos (espécie de limbo; invisíveis para a crítica predominante da poesia brasileira) inserem-se muitos artistas contemporâneos que iniciaram suas carreiras como poetas, em sentido estrito, ou seja, trabalhando a palavra escrita no suporte da página em branco, e continuam produzindo

⁶²Para uma investigação sobre o papel da curadoria e crítica de arte no Brasil contemporâneo, ver Guilherme Bueno e Renato Rezende, *Conversas com curadores e críticos de arte*.

poesia livresca, com fortes elementos multimídia, ou livros de artistas-pesquisadores, obras teórico-crítico-poéticas, instalações e outras produções inclassificáveis. Legitimamente ocupando um espaço teórico, o crítico, ou o poeta-crítico ligado às tradições modernistas tende hoje, no entanto, a desempenhar mal o seu lugar, não percebendo as possibilidades abertas por uma prática poética e crítica expandida, e perpetuando as cegueiras, cismas e preconceitos ligados à tradição.

Brasil pós-moderno: poesia, filosofia e arte contemporânea

Em seu influente artigo “A escultura no campo ampliado”, publicado em 1978, Rosalind Krauss apóia-se na então ainda incipiente evidência de uma lógica artística não mais modernista, e sim *pós-modernista*,⁶³ 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 a categorização modernista da escultura e concluindo, por fim, 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”. Essas outras formas possíveis de pensar a escultura, contrariando a necessidade da pureza de mediums e da autonomia da obra de arte pregada pelo cânone modernista, situando-se no espaço aberto e maleável de uma troca dinâmica entre paisagem/arquitetura/escultura, abrem-se também para a prática artística de ocupação de vários lugares diferentes pelo artista dentro do campo da cultura e para o uso diversificado de suportes. No campo ampliado do pós-moderno, ou no *contemporâneo*, todos os gêneros, meios e disciplinas artísticas convergem para um oceano, não exatamente da filosofia, como Danto parece indicar,⁶⁴ mas da Arte (com A maiúsculo) – a *arte contemporânea*. Ainda não podemos compreender o fenômeno *arte contemporânea* – ou, a rigor, o *contemporâneo* (campo no qual a arte se dá em contágio com a vida) – em todas suas implicações políticas, econômicas, sociais e estéticas; mas podemos afirmar que, nesse processo, o poeta, ao assumir suas práticas, tende a perder

⁶³Escrevendo sobre o desdobramento do Neoconcretismo nas obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark e suas práticas artísticas que exercem intervenções no campo social e potente interatividade, Mário Pedrosa cunha o conceito de “arte pós-moderna” em 1967, antes, portanto de o termo ser utilizado por Charles Jenks em relação à arquitetura e de Lyotard o disseminar em seu livro *A condição pós-moderna*, na década de 1970; e de Jameson o utilizá-lo para pensar a lógica do capitalismo tardio nos anos 1980.

⁶⁴De acordo com Danto, “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.”

o nome de ‘poeta’ e torna-se ‘artista’, e que essa situação pode ser paradoxalmente percebida por ele como um empobrecimento e uma expansão; uma paralisia ou um lugar de resistência; um desfalecimento ou uma oportunidade.

Para Rosalind Krauss, o programa modernista procurou reduzir a pintura à essência de seu medium, ou seja, à planaridade. 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*,⁶⁵ 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*. 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*.⁶⁶ Seguindo essa linha de raciocínio, Arthur Danto pode afirmar *que* 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 espírito em que esta arte foi realizada). “O pluralismo do mundo da arte atual define o artista ideal como um pluralista”.

⁶⁵Por planaridade materializada Krauss se refere às faixas brancas por onde, segundo Stella, a pintura respirava em telas como a série *TheMarriageofReasonandSqualor*(1959). Tal procedimento é idêntico ao usado por Lygia Pape em sua série *Tecelares*(1958), e as palavras de Krauss para a obra de Stella poderiam ser integralmente usadas para a obra de Pape, como demonstra Paulo Herkenhoff em “A arte da passagem”.

⁶⁶Em *A linguagem e a morte*, Giorgio Agamben pergunta: “Se a filosofia se apresenta desde o início como um ‘confronto’... e uma ‘diferença’... com a poesia [...] qual é a extrema experiência de linguagem própria da tradição poética?” Tal questão permeia boa parte da obra do filósofo italiano. 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” – 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 sentido, a poesia seria uma abertura sempre mantida *em aberto*, a constante renovação de uma ferida enfim exposta.

Desde logo, o “campo ampliado” pós-moderno pressupunha uma relação mais dinâmica e ambígua entre os mediums. Quase vinte anos depois da publicação de “A escultura no campo ampliado”, 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”. 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 sequência de obras que Marcel Broodthaers iniciou em 1968 e deu por encerrada em 1972, através da qual o artista destrói a ideia 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 desconstrucionistas 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, de quem Krauss foi discípula, 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”. 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-*détournments* 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”.

A definição de Krauss ressoa com o pensamento do antropólogo brasileiro Antonio Risério, que, em seu *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, ataca o que ele percebe como um conservadorismo dentro do próprio ambiente de produção literária, e argumenta 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 consequência, 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

enceguecido 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.” 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”.⁶⁷ Mas o que exatamente se materializa num medium? Ou melhor: O que é poesia? Quem é poeta? O que constitui um poema? Investigando o assunto, o poeta e filósofo brasileiro Antonio Cicero abre seu ensaio “Poesia e filosofia” tentando identificar algumas ambiguidades 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”.

No ensaio “*Eposemythosem Homero*”, Antonio Cicero coloca em diálogo as perspectivas de Platão, Homero e Anaximandro sobre poesia. Analisando o episódio de Proteu, que ocorre no quarto livro da *Odisséia*, Cicero assinala que para Homero o poeta (que ele chamava de *aedo*) é o produtor de *êpea*,⁶⁸ 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”. Um princípio semelhante é encontrado em Anaximandro, que concebe a poesia como *ápeiron* (o absoluto, o infinito, o indeterminado), ou “a fonte inesgotável e surpreendente dos entes,

⁶⁷Para 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. À 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.”

⁶⁸Cicero 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 *Odisséiae* da *Iliada* designava seus poemas. Em oposição, as palavras empregadas em conversação diária usadas e imediatamente esquecidas, eram apenas *mythoi* (no singular, *mythos*).

formas e poemas”. 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”.

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 (apud Cícero) 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 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”.

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 infundáveis 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? “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.”

Agamben também debruçou-se, numa série de ensaios curtos, mas agudos e perfeitamente alinhados com sua proposta de crítica negativa, sobre a questão do poema. 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”. Poético é o texto no qual esta oposição pode se dar. Partindo da famosa definição pendular de Valéry,⁶⁹ mas privilegiando não a harmonia entre som e sentido, mas justamente sua discrepância e irreduzibilidade, Agamben afirma que “todos os institutos da poesia participam desta não coincidência, desse cisma entre som e sentido”. 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,

⁶⁹Em alguns estudos seminais (especialmente “Questões de poesia”, “Primeira aula do Curso de Poética” e “Poesia e pensamento abstrato”) Paul Valéry investiga com 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.

necessariamente crítico. Jean-Luc Nancy, em seu ensaio *Resistência da poesia*, afirma: “a poesia é igualmente a negatividade, no sentido em que nega, no acesso ao sentido, aquilo que determinaria esse acesso como uma passagem, uma via ou um caminho, e o afirma como uma presença, uma invasão”.

Ainda Nancy: “a palavra ‘poesia’ designa tanto uma espécie de discurso, um gênero no seio das artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero, como pode estar ausente nas obras dessa espécie ou desse gênero”. Para o pensador brasileiro Adalberto Müller, não se trata mais de perguntar *o que é* a poesia, mas sim *onde ela está*. Nesse campo ampliado – ou fissura aberta – o poema – como objeto de linguagem, mas não obrigatoriamente linguagem verbal – desloca-se dos seus suportes tradicionais; e requer uma “base epistemológica que possibilite o trânsito seguro de uma área do conhecimento para outra”. Nesse lugar ou lugares fronteiros ou híbridos (espécie de limbo; invisíveis para a crítica *mainstream* da poesia brasileira), inserem-se não poucos poetas ou coletivos brasileiros contemporâneos que de formas variadas trabalham a poesia de uma maneira plástico-performática; ou que, em outras palavras, têm criado poemas em um campo ampliado. Entendem-se como “plásticas” as ações poéticas 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 da arte contemporânea (assim como a videoarte), suas possíveis ações extrapolam uma definição que a reduz a este universo,⁷⁰ e evidentemente abarcam a poesia. Entre muitos, podemos lembrar o caso de Alex Hamburger (parceiro de Márcia X em várias performances memoráveis), Alexandre Sá, André Sheik e Domingos de Guimaraens, membro do Grupo UM e do coletivo Os Sete Novos,⁷¹ 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, do cineasta e videoartista Felipe Nepomuceno, do vídeo-poeta e fotógrafo 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

⁷⁰Como lembra Daniela Labra: “No campo artístico, o termo performance (ou *performingarts*) é abrangente, podendo ser aplicado a qualquer prática em que o corpo está presente, seja dança, artes cênicas, circo ou mesmo uma apresentação musical”.

⁷¹Para uma introdução ao fenômeno de coletivos na cena artística brasileira contemporânea, ver Felipe Scovino e Renato Rezende, *Coletivos*.

de fronteira, embora suas produções fora do campo da “literatura” sejam raramente abordadas pela crítica de poesia: é o caso das performances do coletivo *Arranjos para Assobio*, ligados a UFRJ, e de poetas que expuseram dentro do Projeto Poesia Visual, no Oi Futuro de Ipanema, Rio de Janeiro, sob a curadoria de Alberto Saraiva, como Renato Rezende (“Eu posso perfeitamente mastigar abelhas vivas”), Roberto Corrêa dos Santos (“Últimas notas sobre o Grande Vidro”), Lenora de Barros (“isso é osso disso”) e Xico Chaves. Menos raro ainda é a presença da palavra, ou, mais corretamente, de institutos poéticos (como propõe Agamben), 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, que, aliás, define-se como poeta); ou no próprio corpo da obra, constituindo-a, como, entre muitos exemplos, podemos apontar para algumas obras de Ricardo Basbaum, Leila Danziger, Adolfo MontejónNavas (na tradição de Joan Brossa) e Rosana Ricalde. Há ainda aqueles trabalhos que promovem diálogos entre textos e imagens, 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; além de performances que se utilizam da linguagem corporal e objetos que remetem à escrita (vide Paulo Bruscky e Gabriela Marcondes, entre outros). As ações plásticas e performáticas de poetas brasileiros contemporâneos obviamente não se esgotam nesses rápidos exemplos; no entanto seria interessante, e até mesmo urgente, estudar os rumos da poesia brasileira a partir da perspectiva que elas abrem. Apresento a seguir, um pouco mais detalhadamente, algumas dessas obras, produzidas nos últimos dez anos (ou seja, na primeira década do novo século):

Laura Erber – *Os corpos e os dias*(São Paulo: Editora de Cultura, 2008)

A poética de Laura Erber se constrói *em e sobre* espaços e tempos de dispersão do sentido, valendo-se de deslocamentos e brechas, explorando frequentemente 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), 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”. Fiel à uma 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 sequência 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 17, 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. 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.

Michel Melamed – *Regurgitofagia* (Rio de Janeiro: Objetiva, 2005)

O livro *Regurgitofagia* de Michel Melamed consiste na parte textual – e autônoma – de um espetáculo encenado pelo autor no teatro Sergio 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...”), a literatura de Melamed, no entanto, não tem nada de ingênuo. Com *Regurgitofagia*, Michel Melamed 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 capta as reações da plateia (risos, tosses, aplausos, vaias) e as transforma 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 imediatamente as figuras inesquecíveis das vanguardas europeias do início do século 20. Em *Regurgitofagia* é a máquina que atua sobre o corpo humano, é ela que ‘sente’ as reações da plateia 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. 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, elaborando um ponto de encontro entre poesia, performance e artes plásticas. As artes visuais estão presentes no livro 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,⁷² 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.

GRAP – *Uma vida de bicho* (Festival de Poesia de Berlim, 2008)

GRAP (grafite + rap + poesia) foi o nome dado ao encontro entre poetas, rappers e grafiteiros cariocas que promoveu uma pesquisa de linguagens multimídia, buscando, através de exposições e espetáculos interativos, o estabelecimento de um campo ampliado da poesia e o desenvolvimento de um idioma artístico urbano e contemporâneo. O primeiro evento GRAP ocorreu em novembro de 2006 e inaugurou a Galeria Severo 172, na Glória, Rio de Janeiro. Sob a curadoria geral da poeta Claudia Roquette-Pinto, o evento foi composto pela exposição de poemas de 18 poetas cariocas contemporâneos, apresentados em suportes variados, a partir da leitura de 15 grafiteiros dos coletivos Nação Grafitti e TPM, além da leitura dos poemas por rappers e criação de um painel de grafite coletivo; houve também a reprodução sonora das vozes dos poetas lendo seus poemas sobre bases produzidas por um DJ e projeções de imagens criadas a partir dos poemas por VJs convidados.⁷³ Em 2008, o GRAP fechou o Festival de Poesia de Berlin⁷⁴ com o espetáculo

⁷²Refiro-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 XXI, apresentaram obras que apresentam a palavra como dispositivo plástico.

⁷³Poetas: Alberto Pucheu, Antonio Cicero, Chacal, Caio Meira, Carlos Tamm, ClaudiaRoquette-Pinto, Francisco Bosco, Marcelo Diniz, Paulo Henriques Britto, Marcelo Sorrentino, Paula Glenadel, Pedro Cesarino, Renato Rezende e Sergio Cohn. Artistas gráficos: Airá, Crespo, Bragga, Bia, Dani, Gais, Ira, James Rasta, Machintal, Ment, Morgana, Preas, Primadona, Chico. DJ: Machintal. Rappers: Acme, Airá, João Xavier. VJ: Tatavo. Curadoria: Claudia Roquette-Pinto. Produção: AnoukPiket e CharbellyEstrella. Divulgação: Cecília Cavalieri.

“Uma vida de bicho”, evento multimídia em poesia, grafite e apresentação de DJ especialmente concebido para a ocasião. Como uma invasão de animais no espaço urbano da cidade de Berlim, “Uma vida de bicho” constituiu-se de uma performance realizada pelos poetas Renato Rezende e Claudia Roquette-Pinto, que leram/teatralizaram (em português; a audiência recebeu a tradução para o alemão impressa em papel) textos de sua autoria, sempre interagindo com a plateia. O evento se deu no meio de uma praça, num ambiente previamente preparado pelo grupo, 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. Uma interferência impressa do GRAP, assinada por Claudia Roquette-Pinto e Renato Rezende, com projeto gráfico de Lucas Osório, foi publicada na revista *Poesia Sempre* em 2009.

Luciano Figueiredo – *O Livro das Sombras* (Oi Futuro Ipanema, Rio de Janeiro, 2010)

No centro de tudo, o mistério. O livro único, de sombras e luzes, texto anterior às palavras, poesia em potência – o *objeto*. *O Livro das Sombras*, de Luciano Figueiredo, é o cerne irradiador de significados e imagens que compõe a exposição que abrange todos os espaços expositivos do instituto Oi Futuro em Ipanema. Esse não é o primeiro “Livro das Sombras” criado pelo pintor Luciano Figueiredo. Senhor de uma trajetória original e independente dentro da história da arte no Brasil, esteticamente ligado ao Neoconcretismo, movimento inaugurador de um Concretismo impregnado de afeto e introspecção – ou seja, de *tempo* (e

⁷⁴Visitado 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.

não apenas de investigações espaciais), Luciano Figueiredo fabricou seu primeiro livro-objeto, que hoje pertence ao acervo da biblioteca do CCBB no Rio de Janeiro, na década de 1970. Ambos os livros são pedras de toque na obra do artista. O que é um livro? *O Livro das Sombras* é uma narrativa. Conta, como se fosse um rio de imagens, ou um fluxo de murmúrios sem palavras, a história de uma vida. Mas uma vida depurada de suas horas: apenas *vida*, em estado de potência. *O Livro das Sombras*, produzido entre Nice e o Rio de Janeiro, em 2007 e 2008, nasce do mundo, sua origem é o jornal (elemento recorrente, quase uma obsessão, na obra de Figueiredo). Protegido dentro de uma vitrine, inalcançável ao corpo do espectador, a um só tempo remoção e redução do mundo e semente viva de onde tudo emana (toda a exposição, com suas imagens, sons e palavras), está o *livro-objeto*: logo na primeira página, como se fosse um sumário, recortes dos nomes dos jornais (como “Le Monde” e “New York Times”), com suas datas, de onde foram retiradas as tiras abstratas de luzes e sombras que serviram como ponto de partida para o minucioso trabalho do artista. São 68 páginas densamente trabalhadas: *chiaroscuros* que desvelam figuras geométricas, cores pasteis metódica e sutilmente introduzidas (um azul, seguido de um salmão, um amarelo que por sobreposição se transforma mais tarde em verde), recortes, colagens, lâminas e lentes, e por fim, um poema. Esse poema, no próprio corpo do objeto, e escrito especialmente para ele, compondo-o, é de autoria de Antonio Cicero. *O Livro das Sombras*, sendo uma obra da *vida* e, portanto, impregnada de afeto, procura pelo outro, quer se doar e gerar mais vida; demanda transbordar. Como se a obra fosse constituída de dois momentos, um de contração e outro de expansão, que por força da poesia se tornam simultâneos, Luciano Figueiredo abre seu trabalho para outros artistas, num diálogo que experimenta, no caso desta exposição, a confluência entre pintura, poesia e cinema – presente no vídeo que registra o livro e seu lento manuseio, assinado por Katia Maciel e André Parente –, constituindo uma obra de instalação única. Enquanto o vídeo de Katia e André ocupa o teatro e o livro de Figueiredo a galeria, o poema de Cicero toma o espaço da vitrine do corredor de entrada do Oi Futuro em Ipanema, estabelecendo, desta forma, a quarta edição do Projeto Poesia Visual, idealizado pelo curador Alberto Saraiva como talvez o único espaço institucional para a poesia visual no país.

Alessandra Vaghi – *Conto um conto, aumento um ponto* (MAM-Bahia, Salvador, 2011)

Para além de uma afirmação da criatividade ou da fantasia humana, o ditado popular “quem conta um conto aumenta um ponto” – que, como todo ditado é a destilação de uma verdade cabal e empiricamente testada por gerações –, mote de partida desta exposição de Alessandra Vaghi, aponta para o fato de não existir um texto puro, sendo toda narrativa um intertexto, uma sedimentação de sentidos, contendo em si fragmentos, ressonâncias, ecos e traços de outros discursos e sensações. Portanto, coerentemente, o próprio trabalho de Alessandra se dá numa confluência; entre escrita e desenho; poesia e imagem; tempo e espaço. Sendo um desenho concebido na tridimensionalidade do espaço arquitetônico, o elemento básico da instalação *Conto um conto, aumento um ponto* é o traço, a linha. Sua relação com a escrita – principalmente com a poesia – é fundamental, e um dos pontos mais marcantes da obra de Alessandra Vaghi. Como para Penélope, que de dia tece e de noite descostura a mortalha de Ulisses, na obra-prima de Homero, fundadora da poesia ocidental, para Alessandra o ato de cozer – metáfora para a escrita – está impregnada de memória e afeto. Pois, quem escreve, rasura. Quem escreve, reescreve. O crochê surge espacialmente na obra de Vaghi como memória afetiva, desfendo vestidos antigos de sua avó falecida (na série “Sem Fronteiras”, exibida na Bienal do Mercosul, 2005), desvelando, minuciosamente, impressões e histórias. Da mesma forma, a relação da artista com a poesia também obedece a uma inscrição afetiva: a incorporação de referências aos poemas do seu bisavô, Jacques D’Avray (José de Freitas Vale), e de poemas essenciais do nosso idioma, como “O caso do vestido”, de Drummond. Na instalação concebida para o MAM-Bahia, o crochê une-se à areia, outro elemento que remete ao tempo, à memória e à escrita, para criar um lugar de experimentação da origem da poesia. Como não pensar em “O livro de areia”, de Borges, ou nos labirintos de “A biblioteca de Babel”? Em alguns textos do escritor argentino, assim como na obra de Alessandra Vaghi, inscreve-se uma história sem começo ou fim, com traços de um significante sempre em deslize, fugidio, ecoando mensagens múltiplas, como uma promessa (uma lembrança, um achado, uma palavra) sempre prestes a ser realizada. Neste sentido, a instalação *Conto um conto, aumento um ponto*, que faz parte da série *O Mundo de Alessa*, é um convite à introspecção, à investigação do nosso lugar (o lugar do espectador, imerso no ambiente/livro em aberto proposto por Vaghi) na narrativa do mundo; uma viagem circular no lugar onde nos

encontramos, que se revela infinito. Como não pensar também, portanto, em Lewis Carroll e sua Alice, especularmente desdobrando e implodindo as experiências de espaço e tempo, nos oferecendo-as de volta lá – e apenas lá – onde elas podem ser experimentadas: em linguagem. Pois a obra de Alessandra Vaghi, como o próprio título sugere, pode ser compreendida como uma ode à linguagem – em sua emergência mais radical: a poesia – que ao mesmo tempo nos constitui e nos desvela, nos encaminha e descaminha.

Poesia e Videoarte

Em uma entrada em seu blog em 24 de junho de 2008, o poeta brasileiro Ricardo Domeneck escreve: “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.” Alguns poetas brasileiros contemporâneos têm produzido vídeos que os inserem ao mesmo tempo no campo das artes visuais ou, sem que haja contradição ou contraponto entre poeta e artista, no campo da arte contemporânea; ao mesmo tempo em que artistas contemporâneos inseridos na tradição das assim chamadas artes visuais (o que inclui o cinema experimental e a fotografia) têm produzido vídeos que poderiam ser interpretados como poemas. Entre os primeiros podemos, sem qualquer intenção exaustiva ou ordenatória, citar André Sheik (*Eu sou mais do que aparento*), Laura Erber (*História antiga*), Renato Rezende (*Ímpar; Tango*), Domingos Guimaraens (*Gema*) e o próprio Ricardo Domeneck (*Garganta com texto*). Entre os segundos, Laércio Redondo (*Eu não te amo mais*), Brígida Baltar (*Quando fui carpa e quase virei dragão; Algumas Perguntas*), Rivane Neuenschwander (*Sopro*), Cao Guimarães (*Da janela do meu quarto*), Tunga (*Medula; Quimera*), Katia Maciel (*Meio cheio, meio vazio*) e Helena Trindade (*A carta roubada*), apenas para listar alguns. Se já pudemos discorrer, ainda que brevemente, em ensaios anteriores, sobre o caráter plural do artista contemporâneo e a natureza supra-artística da poesia e, por tabela, do poema, interessa-nos agora tecer algumas possíveis aproximações históricas, teóricas e práticas entre poesia e videoarte no contexto da produção nacional, no intuito de pensar elementos conceituais que poderiam auxiliar a crítica da poesia a debruçar-se sobre essas produções como poemas, expandindo, portanto, o campo de influência e intervenção da poesia brasileira contemporânea.

O primeiro ponto de encontro entre poesia e videoarte é o pensamento; ou, se quisermos: a filosofia – a presença de um pensamento potente em boa parte das produções de ambas as manifestações artísticas e, principalmente, como importante elemento constitutivo de ambas. A convergência da poesia e do videoarte num espaço preferencialmente reflexivo tornou-se possível devido à incidência de dois processos históricos simultâneos e paralelos: se, por um lado, a poesia, no decorrer dos séculos, perdia muito de seu status imagético, refugiando-se no pensamento, por outro, a arte tornava-se filosófica.

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.⁷⁵ Pensando nesses termos – o da perda de um lugar e, portanto, como veremos a seguir, de uma denominação – uma observação semelhante poderia ser feita, e com maior justiça talvez, 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 genealogia da poesia na nossa cultura, desde suas origens gregas, onde ela ganhava contorno e status de arte total, 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.⁷⁶ Da mesma

⁷⁵“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 críticos, ou pelos próprios artistas, como uma atividade verbal, em paralelo e não necessariamente relacionada aos trabalhos de arte sendo produzidos...”. Entre nós, um estudo que se dedica ao campo ampliado da pintura é *Pintura em distensão*, de Zalinda Cartaxo.

⁷⁶Exceções, que provam a regra são *Latinoamérica*, de Marcus Accioly (2001) e o mais recente *Uma viagem à Índia* (2010), de Gonçalo Tavares.

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*.⁷⁷ Hoje, são raros os poetas que se dedicam ao poema lírico (sem fazer uso da ironia) e do poema épico tradicionais.⁷⁸ Esses gêneros, 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.⁷⁹ A poesia, então, adentrou o século 20 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 coincidência que alguns dos maiores poetas do século passado foram preponderantemente poetas do pensamento. Nas últimas décadas do século 20, no entanto, com o advento da arte conceitual, as artes visuais passaram igualmente a levar uma alta e inaudita carga de pensamento, aproximando-se da escrita e da filosofia.⁸⁰

Numa instigante nota de rodapé em seu ensaio “Contra a interpretação”, Susan Sontag afirma ser o cinema uma “subdivisão da literatura”. De fato, a forma hegemônica do

⁷⁷De acordo com Eduardo Sterzi, “Pode-se mesmo sugerir que o típico poema lírico moderno é sempre uma espécie de alegoria formal da passagem da poesia musical-vocal para a poesia escrita, e, sendo assim, carrega sempre em si a tensão entre um código musical e um código gráfico”.

⁷⁸Segundo Paulo Henriques Britto, o poema épico, ligado à construção de uma nação, extingue-se com a construção do estado moderno, e a última epopeia 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 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.”

⁷⁹Continua 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”.

⁸⁰A irmandade entre poesia e filosofia têm acompanhado a cultura ocidental desde sua origem e, entre nós, nos últimos anos, tal aproximação tem sido objeto de estudo e debate de poetas e filósofos como Antonio Cicero e Alberto Pucheu. Este último argumenta pelo desguarnecimento da “faixa de segregação entre literatura e crítica, entre poesia e teoria, entre arte e filosofia”. Para Pucheu, “esta escrita indiscernível, na modalidade de sua feitura, é tão intensa quanto a poesia – é poesia.”

cinema espetáculo, que, com seu modelo narrativo-representativo-industrial, se estabeleceu no início do século 20 e se sobrepôs como fenômeno social e mercadológico às correntes do cinema de vanguarda e do cinema experimental, herdou sua linguagem narrativa do romance. O romance, como gênero literário, por sua vez, surgiu no século 19 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 passado, com toda certeza, seriam estimulantes longas-metragens, e estão na origem de sucessos comerciais como *E o vento levou*, *Lawrence da Arábia* e *Titanic*). Do mesmo modo, sabemos que a separação entre poema e música (ou seja, a forma por excelência da poesia lírica), ocorreu aos poucos após o dismantelamento 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 técnica; e daí toda a discussão sobre o status literário da letra de música e de seus compositores. 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).⁸¹

Por outro lado, nos anos 1960, com o advento da arte conceitual (“One and three chairs” de Kosuth, obra na qual ele comenta as formas de Platão, é de 1965, e seu ensaio “Art after Philosophy”, de 1969); mas na verdade desde o gesto inaugural de 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. Em *Após o fim da arte*, Arthur C. Danto afirma que a arte reproduziu o curso especulativo da história proposto por Hegel, “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

⁸¹Para 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 poetar pelo próprio ato de poetar, isto é, mais do que por uma função referencial ou outra, ele é complementarmente movido por uma *função metalinguística*: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta.”

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

Nesse contexto, e com a tecnologia da câmera de vídeo portátil, nasce a videoarte. Poderíamos pensar trabalhos de alguns dos pioneiros da videoarte no Brasil, como Letícia Parente, Ana Vitória Mussi e Sonia Andrade, sob o viés da convergência entre poesia/vídeo/pensamento.

Metáfora e Metonímia

Se, seguindo o pensamento de Sontag, o cinema – narrativo e metonímico –, é literatura (ou seja, prosa), a videoarte, metafórica e conceitual, alinha-se com a poesia.

Roman Jakobson, em “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, discrimina dois modos de arranjo do signo linguístico: combinação e seleção. O primeiro trata da hierarquização das unidades linguísticas, 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 contiguidade, com o polo metonímico (característico da prosa), e o segundo modo, o da similaridade, com o polo 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.⁸²

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

⁸²O 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.”

significado, que determinam a composição.” 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 videoarte e o poema; e de outro o cinema narrativo e a prosa de ficção.

Para Tunga, artista contemporâneo brasileiro cujo trabalho carrega fortes conteúdos psicanalíticos e faz uso recorrente de metáforas (é interessante notar que, 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. Neste sentido, por sua forte densidade metafórica – e pelas próprias palavras do artista, colocando-se como *poeta* –,⁸³ alguns trabalhos em vídeo (e também em performance, quase sempre, aliás, acompanhadas de um texto) de Tunga poderiam ser considerados integralmente como *poemas*. Alguns desses exemplos são *Medula* e *Quimera*, ambos de 2005 e feitos em parceria com o cineasta Eryk Rocha; ou *Sero te amavi* (1992), vídeo produzido sobre trecho das *Confissões* de Santo Agostinho.

Tempo e Espaço

Em reação aos preceitos modernistas, entre as décadas de 1950 e 1960, renunciando o advento da pluralidade do Pós-modernismo, alguns 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 *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia* como *artes do espaço*, com a apropriação dessas novas tecnologias, no entanto, segundo Fernando Cocchiarale, “as *artes plásticas* incorporaram o *tempo* ao seu universo

⁸³Em entrevista concedida a Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende”: “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”.

eminentemente espacial, acontecimento que pode ser visto qual raiz e sintoma de sua própria contemporaneidade.”

Nas narrativas que buscam contar a história da videoarte 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 videoarte – uma constrangedora ausência de poetas entre os pioneiros.⁸⁴ Em 1974, no Rio de Janeiro, quando artistas como Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger, Ana Vitória Mussi, 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, criando, pela primeira vez no Brasil, uma forma de vídeo com planos sequenciais e câmera fixa que dialogava com o universo cultural e político da época de maneira contundente (como no trabalho *Sem título* em que Sônia Andrade repete “desliguem a televisão”, ou em *Marca registrada*, de Leticia Parente, em que a artista costura na sola do pé as palavras “Made in Brasil”), 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 (*Chacal é o juiz*, 1976).

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

⁸⁴Para 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.”

artes visuais ao se apropriarem do vídeo: enfatizando a materialidade plástica dos vocábulos, os concretistas proclamam uma poesia *verbivocovisual*,⁸⁵ que foi preponderantemente uma arte do *espaço* (e não do *tempo*).

Desta forma, tanto em sua vertente marginal, como 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 *par excellence* entre os neoconcretistas, nesta época exilado, e focado em poemas politicamente engajados, não houve um evidente desenvolvimento das propostas neoconcretas em poesia.⁸⁶ 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. Philadelpho Menezes, em *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*, 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 videoarte 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 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,

⁸⁵A 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 *Noígrandes*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.”

⁸⁶Regina Vater, no entanto, inclui 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.

que, afinal, é onde se pode entrever uma poética específica do Concretismo – o poema visivo exibe uma faceta desorganizada que o alinha com uma vertente oposta, a das vanguardas irracionais.”

Poderíamos pensar essa linhagem poética no Brasil resgatando como *poemas* vídeos de Hélio Oiticica, como *Agripina é Roma-Manhatan*(1972) e de Lygia Pape, como *Eat me [Coma-me]* (1975).

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.” 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: “Minha hipótese inicial parte da premissa de que a ação de enquadrar uma imagem é condicionada por uma interação conflitante entre a percepção antecipatória do cineasta e a percepção perceptiva da imagem, surgindo em decorrência desse conflito no processo de enquadramento de uma imagem padrões artisticamente significativos.”

Intrigada pela condição especular da videoarte – estudada no trabalho de alguns de seus pioneiros, como Richard Serra e Vito Acconci –, que funde sujeito e objeto, artista e técnica, Rosalind Krauss, em 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 celuloide 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 experiências pessoais a esse respeito continuam a me instigar ao modelo psicológico.

Krauss parece ter herdado de Greenberg as preocupações em relação ao meio. Com efeito, 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 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.”

Tal entendimento parece dialogar com as ponderações de Claude Estebán 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?”

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 videoarte é justamente o que Krauss encontra como fundamento de seu narcisismo. Talvez tenha sido um insight relacionado a esta condição especular da (de 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”.

Questões de linguagem e identidade são problematizados, por exemplo, pelos vídeos *Ímpar* (2008) e *Tango* (2010), de Renato Rezende, que faz uso da própria imagem e da voz do poeta declamando trechos de poemas, e de muitos trabalhos de Lenora de Barros.

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.” Entre outras, tais ações incluem, por exemplo, o videoclipe, a vídeo-dança, a videoinstalação, o vídeo-performance, o 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 recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias 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.”

Referindo-se à hibridização entre o vídeo e a criação textual (ou seja, a literatura, a poesia), Machado observa que “uma das conquistas mais interessantes da videoarte 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”. 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 o poeta e filósofo brasileiro contemporâneo 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 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.”

Mais distanciada da tradição concretista, a videoarte 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 palavra.⁸⁷ A sutil e eficaz exploração do descompasso entre palavra e imagem é a potência por trás dos trabalhos – dos *poemas* – em vídeo *Quando fui carpa e quase virei dragão* (2007) e *Algumas Perguntas* (2005) de Brígida Baltar.

A seguir, em breves resenhas escritas a quatro mãos com Katia Maciel para o livro *Poesia e videoarte*, alguns trabalhos de poetas videoartistas brasileiros:

Alberto Saraiva – *OXI* (vídeo-poema, 1996)

OXI, o vídeo poema de Alberto Saraiva, aproxima a poesia da química e da matemática. Três cápsulas efervescentes carregam as inscrições das letras E, U e T. Postas na água, à mercê do movimento da espuma produzida pelo líquido que lançam em ebulição, essas letras se aproximam, se afastam, se combinam, se fundem, encarnando a plasticidade própria da linguagem: EUT TEU EU TU ET. A ideia de uma combinação algébrica,

⁸⁷De acordo com Alberto Saraiva, “o vídeo, mídia que chega ao Brasil nos anos 70, não parecia apropriado para a poesia concreta. Era um meio muito instantâneo, com características muito peculiares e naquele momento sem recurso de edição, construção e modelagem de que a poesia concreta precisava. É através da computação gráfica que o poema concreto migra do espaço físico para o espaço virtual, considerando a virtualidade em todas as suas possibilidades.”

referida à circulação das letras, é a forma do poema que diz e se esvaece, em tempo real, enquanto assistimos ao vídeo. A fusão funciona como metáfora fisiológica, celular, do silêncio que encerra o que apreendemos: trata-se de um poema alquímico de amor. O amor é dissolução? O amor é a passagem de um ao outro? O amor anuncia dois em um? O amor é cura? Doença? Tem início? Fim? Sim: no poema de Alberto Saraiva, o amor é uma história, uma passagem, uma aventura. Na oxidação, um corpo se transforma pela ação do oxigênio e esta ação se dá no tempo. O tempo é a forma do amor, o seu corpo; duração construída a dois. Alberto Saraiva faz durar esse tempo no que vemos. Tudo é poema. A ideia da efervescência entre os corpos, a mistura, a aparição e a desapareição. Entre a aparição, que conjuga o eu e o tu na mesma palavra, e a sua desapareição, o poema ocorre. O meio do poema é a sua efervescência; a intensidade que borbulha ausência e presença, encontro e desencontro. O ar e a água atuam como meio. Como em *O Nascimento de Vênus* de Botticelli, onde, pela primeira vez, vemos o efeito do vento no surgimento de uma mulher como aparição do amor e da beleza. Emergência e desaparecimento, como estratégia de discurso também entendida por Jean Baudrillard: “Tudo está na arte de desaparecer. Mesmo assim, essa desapareição deixa vestígios, seja ela o lugar de aparição do outro, do mundo ou do objeto. Apenas o que advém conforme o modo da desapareição é verdadeiramente outro”. Para um mundo em mutação, uma poética da evanescência, uma arte ao mesmo tempo maquínica e biológica – como nas bolhas de sabão das *BubbleMachines* de David Medalla, como *Condensation Cube* de Hans Haacke – a afirmar, entre a vida nua e a tecnologia, o amor.

André Parente – Entre Margens (vídeoinstalação, 2004)

Três rios habitam a instalação *Entre margens* de André Parente. O primeiro, o rio do tempo bergsoniano de Guimarães Rosa, de cujo conto (poema?) *A terceira margem do rio* o trabalho de Parente se refere e homenageia e ao qual se articula, em que o passado é o presente que ele foi. O segundo é aquele que vemos da margem que habitamos, que flui com a história e é só mudança, ainda que o *demoramento* de um tempo que já é memória insista em tornar o homem moço em homem velho. O terceiro rio é o da outra margem que nos espelha e no qual nos vemos vendo. Navegando esses três rios, experimentamos

em nossos próprios corpos as imagens da instalação do artista, que insiste em nos fazer ouvir o que não vemos e em nos fazer ver o que não ouvimos; a imagem do tempo que passa sem passar, que corre sem se perceber, que nos faz lembrar. Lembrar do que vivemos sem pensar, ali, nas bordas do tempo, pois lembrar é ver esquecendo, é esquecer o esquecimento. Explorando e elaborando as relações entre cinema e literatura, entre imagem e texto, a instalação *Entre margens* corrompe a separação entre o contar e o ver, pois vemos o que nos é contado, e o que nos é contado é o que se vê: margens indiscerníveis; *terceira margem*. A duração, nesse trabalho de cinema expandido, é paisagem. Como em *Stromboli* de Rossellini, como na espiral movediça de Robert Smithson, como em tintas impressionistas, na arte da luz e do instante. A vibração das telas da instalação de Parente não para de girar, em eterno retorno, o tempo que vai e o tempo que vem, em azuis e rosas, em claros e escuros, e o cinema aqui também é pintura, também é filosofia. Se Bill Viola buscou a presença do espiritual na videoarte, André Parente criou uma arquitetura para que no pai seja o filho, e no filho seja o pai. Paisagem, então (a duração, a pintura, o pensamento), torna-se milagre, a palavra anunciada e o tempo infinito.

Lenora de Barros – *Não quero nem ver* (texto e vídeo-performance, 2005)

De acordo com Gilles Deleuze, rosto é paisagem: intensidade, máquina de subjetivação. O rosto é o que não vemos em nossos corpos; ao mesmo tempo, é o que nos projeta, é o que nos dá a ver, nossa imagem pública, civil, policial. Nossa identidade. Portador dos olhos, o rosto: o que vê e o que nos olha. No conjunto de vídeos *Não quero nem ver*, de Lenora de Barros, artista multimídia formada em meio às proposições poéticas e pictóricas do Concretismo paulista, vemos o que não há de ser visto, o que se mostra e o que se esconde nos gestos da mão que encobre e descobre o rosto. Imagem invisível, imagem desvelada, imagem jamais completamente apreendida, em constante mutação, o rosto – e as mãos, fazendo-se burka – suscitando, nesse simples gesto de esconder e revelar, como brincadeira de criança, ou o *fort-da* freudiano, questões políticas, questões feministas, questões de identidade e intimidade, de pessoa pública e privada, de trauma e superação. Pois, quem diz *não quero nem ver*, diz, em denegação, *quero ver*. Os trabalhos da série, portanto, também

falam sobre desejo e recalque, ambiguidade e, desta forma, sobre as principais figuras de linguagem da poesia: metáfora e metonímia. Em um vídeo, Lenora, em referência a Pirandello, nos mostra *um, nenhum, cem mil* rostos, já sem disjunção entre o que se mostra e o que se vê, em discurso direto. A imagem em Barros então adere ao referente e ao espectador como uma só coisa, uma imagem coisa, sem interface, pois não há mediação possível para o verso dito, às vezes repetido, que avança sobre nós com o close cinematográfico. Somos atingidos a marteladas (como em seu vídeo com Teresa Serrano, *E a voz tem sombra?* – mulheres em disputa). Ou apresenta-se como um rosto tátil, passível de ser amado e de amar, pleno de paixões humanas, como em *Tato do olho*, recortado por versos. O que se deseja é embaralhar os sentidos como modo de enfrentamento do que há e se esconde, pois misturar não é apagar, mas sim intensificar o que precisamos e devemos perceber. Na intensa e engajada poética de Lenora de Barros, somos convocados a despertar, se preciso for às marteladas, e a nos colocar; somos forçados a ver o que não queríamos ou não sabíamos ver, porque não há condescendência no gesto – de tanta ternura e de tanta violência – da artista.

Fernando Gerheim – *Cinepoema no bosque* (vídeoinstalação, 2010)

Fernando Gerheim, em seu *Cine poema no bosque*, convoca a presença da lua como um sortilégio noturno, remetendo-nos, em um jogo especular, por exemplo, à *Viagem à lua* de George Méliès, à lua recortada e montada no compasso da animação de William Kentridge, à lua eletrônica de NamJunePaik, no início da história da videoarte. Em um lençol estendido, num bosque mítico, que poderia ser habitado por faunos e ninfas, a projeção da imagem da lua convida o visitante a confrontá-la com o seu referente, tão longínqua que parece ser uma sombra do que vemos no lençol. O flerte fugidio entre a lua e a sua imagem é experienciado por nós, espectadores, em nosso percurso no escuro, entre as árvores. Estamos perplexos e atentos ao que se desenrola sob o céu noturno, testemunhas da dança entre duas luas que nos iluminam. Há algo de inaugural no gesto poético de Gerheim, a dissonância entre uma lua e outra não é apenas uma representação, mas a busca pela indistinção entre a coisa e sua imagem, a potencialização da imagem no sentido bergsonianiano de uma imagem-coisa; e, ao mesmo tempo, o esgarçamento do sentido, o

deslocamento de termos, produzindo uma sombra da língua, uma substância sonhada. Pois em *Cine poema no bosque*, Fernando Gerheim promove uma *situação cinema* e uma *situação poema*, em que o filme é apenas uma faísca que acende os diversos elementos ali dispostos, deslocando-os da clássica sala de cinema para um *site specific* cinematográfico; e em que, através do uso aleatório de indicadores de enunciação (ou *shifters*) – como “aqui” e “lá” – uma linguagem em estado embrionário forma e dissolve possíveis constelações de sentido. Neste filme-poema experimentado no escuro da floresta, todos somos personagens que habitam a lua ou um mundo sublunar, pois, em meio às sombras, a lua é a nossa única fonte de luz. O vai e vem telescópico é o dispositivo usado pelo artista que nos convida, no uso sensível do movimento e do deslocamento, aos primórdios da linguagem e dos tempos, quando ainda líamos a escrita das estrelas a cada noite.

Brígida Baltar – *O amor do pássaro rebelde* (vídeo instalação Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2012)

Utilizando-se de linguagens e referências híbridas, que conferem ao mesmo tempo uma atmosfera de devaneio e precisão, um dictionário onírica e erudita, Brígida Baltar construiu a instalação *O amor do pássaro rebelde* tendo o palacete e os jardins da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, como *site specific*, e como um dos suportes a ópera *Carmen*, de Bizet, com a qual a cantora lírica Gabriela Bezanoni – cuja vida é ponto de partida e mote da instalação, e que ali viveu e sofreu – se consagrou. Hábil criadora de fábulas e ricas tessituras poéticas, como atestam obras anteriores como *Quando fui carpa e quase virei dragão* e *Maria Farinha GhostCrab*, Brígida insere a trama de Merimée no verde da floresta, aqui habitada por seres ambíguos e fugidios, apropriando-se das árias e do libreto. Tudo para a artista pode se transformar em palavra ou frase, elemento gramatical de uma lírica única, ao mesmo tempo potente (com sua capacidade de aglutinar em si os elementos mais díspares) e delicada, generosa e exigente (no rigor de sua composição, na demanda feita ao espectador). Ao expor seu trabalho, com o zelo da feitura de imagens e objetos deslumbrantes, sensuais e sedutores, que caracterizam seu trabalho, Brígida recorta, desconstrói e reencena, no espaço das Cavalariças, a ópera em várias escalas e formatos, elaborando uma rica articulação entre a natureza espetacular da ópera e sua fruição

intimista. O espectador, ao adentrar a sala, assiste aos grandes gestos operísticos projetados em uma tela suspensa na altura de um palco possível. Depois, ao penetrar o ambiente, transforma-se em ouvinte/leitor, acompanhando o enredo por meio de fones de ouvido individuais, em pequenas telas dispersas pelo espaço, acopladas em mini-palcos/pedestais; ou em uma espécie de vidente ou *voyeur*, mantido à distância, obrigado a acertar o olhar à forma criada pela artista. Esse jogo remete à intimidade solitária da poesia, e ao cinema como dispositivo, cinema da arquitetura dos seus primeiros dias, em que em cada máquina de ver cabia um só olhar. O espectador escolhe, portanto, seu próprio trajeto, e recolhe sua própria experiência, ao lembrar (e a memória é parte essencial de *O amor do pássaro rebelde*) em si mesmo, em seu próprio aparato sensível, aquilo que nenhum de nós consegue decifrar: os caminhos do amor e do desejo, o nascimento e morte da paixão.

MariláDardot – *Entre-nós* (Bienal de São Paulo, 2006)

Dardot – *lance de dados*: palavra ensaiada, palavra escrita, palavra plantada, palavra recortada, palavra montada, palavra escondida, palavra jogada, palavra combinada, palavra decifrada, palavra indecifrável. Marilá e o jardim da linguagem. *Alice no país das maravilhas*. Se, para Wittgenstein, sobre aquilo de que não se pode falar, ou seja, que se encontra para além dos limites da linguagem, deve-se calar, MariláDardot acende a letra como visão e sensação, corpo e relação – ou seja, a coloca em jogo. Pois se, também de acordo com o filósofo, arte e jogo se irmanam como finalidades em si mesmas, irmanam-se também no imponderável de seus exercícios, naquilo que podem transformar e transmitir nas entrelinhas, nos entre nós, nos elos e nos laços, alinhando gestos, luminosidades, expectativas, olhares, ódios, seduções... Longe da palavra que comunica, em MariláDardot, cada letra, cada sílaba – engendrando uma encarnação (um florescimento), um ato matérico – busca seu caminho próprio e único, ofertadas ao tempo e à sorte daqueles que as experimentam, como rota de escape e formação de sentido. *Entre-nós* funciona como o gesto mallarmaniano de Marilá, consciente de que a arte, e aqui evidentemente se inclui a poesia, constitui um dispositivo único, ambíguo, ao mesmo tempo cerrado e passível de abertura, que em si mesmo, em seus próprios gestos e articulações, pode apontar e desenvolver processos de entropia, epifania e autossuperação. Na forma instalativa proposta

pela artista, o jogo promovido entre os jogadores é arrumado em telas como em tabuleiros de xadrez ou damas. O tabuleiro se faz vídeo, os vídeos se fazem dados: *Entre-nós* gera uma multiplicidade de camadas, facetas e ações. Circulamos entre as mesas de jogadores como jogadores também, e como peças, uma vez que aquele que assiste faz parte da partida, interferindo em seus processos sutis, e sendo também influenciado, do mesmo modo como acontece com as subpartículas atômicas do universo da física quântica, do qual afinal somos feitos. Rede de signos e significados em rotação, em mútua interatividade, constantemente lançados. Quais, afinal, os limites da linguagem? Como nos *Jogadores de cartas* de Cézanne ou no xadrez de Duchamp, concentrado diante da mulher despida, somos nós, sempre, os objetos, e as letras. A palavra emerge como operação combinatória, estatística, e como possível ato de escrita. Linguagem como modo de desvio e derivação; instrumento de ficção e aparição, que nos forma, nomeia e une: entre-nós.

Sara Ramo – Oceano Possível (vídeo-performance, 2002)

Entre baldes e bacias com água vemos a artista Sara Ramo, sentada, nua, de costas. Sara rema em um oceano (im)possível com colher de pau. Depois banha-se com a água da caneca e uma esponja. Sara bebe água. Um mar de possibilidades ofertadas pelo mar construído de objetos cotidianos. O ruído do rádio acentua o dia, em seu rumor dissonante e inóspito, que parece se estender nas ações secas da artista, ao mesmo tempo em que nos recorda o murmúrio do oceano (como não se lembrar de *Marulhos*, de Cildo Meireles?). A profusão de formas e cores dos recipientes contendo água se assemelha a um mosaico que nos faz lembrar também a figuração do banho ao longo da história da arte, em particular o improvisado e o instantâneo na obra de Degas, que fotografava e colore em seus pastéis banhos nunca vistos antes, revelando posições inesperadas, distantes das imagens posadas da arte antes do moderno, onde a mulher ideal resplandecia. Como não pensar, também, em Ulysses, explorador de si, resistindo ao canto das sereias? Ou em Fernando Pessoa? Pois, se navegar (transformar a vida em linguagem) é preciso (enquanto viver não é preciso), a navegação (leitura das estrelas) é uma arte de precisão, enquanto a vida é inteiramente imprecisa, incerta, solitária e vulnerável como o corpo nu da artista navegando em seu banheiro. O vídeo é construído em plano-sequência, o que acentua o prolongamento de um

universo a outro, ou seja, a continuidade entre oceanos possíveis, desde o poético remar em baldes até o mais trivial dos banhos em uma única unidade de ação. O que vemos e o que dura é o mesmo quadro, mas com distintas ações que apontam para a infinidade de oceanos. Aqui a obra de Sara Ramo encontra ressonância nos vídeos dos pioneiros da videoarte brasileira, que nos anos 1970, reunidos principalmente no Rio de Janeiro, criaram um repertório de obras que se irmanavam pela gramática breve, sem cortes e focalizada nos corpos dos artistas, como o vídeo *Marca Registrada* (1975) de Leticia Parente, em que a artista costura na planta do pé a marca Made in Brasil, e *Sem Título (Feijão)* (1974) de Sonia Andrade, que mostra a artista tomando uma sopa de feijão e desconstruindo progressivamente esta ação. Nas três artistas o que se faz não parece previsto, ensaiado ou cronometrado. O que vemos parece estar ali acontecendo no imprevisto da ação, a partir de gestos que se repetem cotidianamente. No entanto, somos surpreendidos pelo alcance desses trabalhos, que, no caso de *Oceano possível*, ganha potência ao poeticamente revelar a condição trágica e precária de toda empreitada humana.

Poesia e Política

O contemporâneo é, antes de qualquer coisa, o campo das batalhas perdidas; ou melhor, o campo do pós-guerra; o campo abandonado, pós-combate. Como pós-guerra não me refiro apenas ao período histórico, já clássico, vivido nas décadas imediatamente após o fim da Segunda Grande Guerra e sua quase inacreditável experiência de dor e atrocidades, que lançou nossa civilização em profunda crise e fez com que um filósofo sensível aos processos culturais, como Adorno, se perguntasse se a arte, tal como era conhecida até então, ainda seria possível.⁸⁸ Quase setenta anos depois dos campos de concentração, de Hiroshima e de Nagasaki, distanciados inclusive das discussões sobre o fim (da história) da arte, as batalhas perdidas às quais me refiro são outras: as derrocadas dos ideais utópicos do movimento hippie americano e das manifestações de maio 68 na Europa; ou outras, ainda: o fim da polaridade comunismo x capitalismo que, após a queda da União Soviética, decretou a vitória indiscutível do liberalismo (apesar de alguns sobressaltos, como o atentado de 11 de setembro e a crise de 2008) e nos soltou sem âncoras ou bússolas num oceano de mercados (com suas dinâmicas cada vez mais perversas), onde, como diz John Gray, somos forçados a viver como se fôssemos livres.

O fato de a guerra ter sido perdida não significa que ela tenha terminado; significa simplesmente que ela agora é outra. Transformada em guerrilha, se tornou subterrânea, clandestina, não-oficial, e talvez nunca tenha sido tão intensa, tão vital e tão necessária. Talvez, como num filme americano classe B de ficção científica, que se inicia quando tudo está irremediavelmente destruído (e essas imagens que abundam na atual cultura de massas são sintomáticas), a guerra tenha mal-começado. Como um alien, o inimigo agora é difícil de ser identificado; sem corpo ou imagem definida, ele é ágil e diáfano, ele é plástico, ele desliza e se apropria, é evasivo; ele se parece conosco... O inimigo poderia ser qualquer um de nós... O inimigo não tem rosto, e como um Big Brother, está em toda parte e em lugar algum, em cada câmera de segurança, em cada transação com cartão de crédito, em cada curtida no facebook, em cada notícia de jornal, em cada formulário, em cada momento de glória pessoal ou em que ignoramos a dor do próximo... E já seria ingênuo nomeá-lo

⁸⁸ "Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência."

“capitalismo”, ou mesmo “o mercado”; os “discursos” ou “narrativas oficiais”, o “poder”. Ele (há aqueles que duvidam de sua existência – teriam razão?) é tudo isso e, ainda assim, nos escapa: quase inominável. Então poderíamos talvez definir que o que deve ser combatido seja certo dispositivo automático que nos abraça e nos embaça; o que tira o lustro, o que disfarça a potência para vender a falsa potência, o que nos mercantiliza e nos conforma.

Sabemos que no seio do capitalismo reificante⁸⁹ já não há uma única cultura dominante, e sim culturas; já não há um único discurso, e sim discursos. Ao mesmo tempo em que abre e afirma a vida para uma miríade de possibilidades ricas – sexuais, religiosas, profissionais, etc.⁹⁰ – o dispositivo a que nos referimos, em seus estágios recentes, cada vez mais ferozes e onipresentes (a ponto de, como percebeu Zizek, podermos imaginar o fim do mundo, mas não o fim do capitalismo) também condensa e restringe, produzindo fundamentalismos (através da política sem escrúpulos e demagógica, da mídia sensacionalista, da medicina guiada pelos interesses da indústria farmacêutica, etc.) e corrompe (os afetos, o abrir-se generosamente ao mundo e ao outro), ou seja, a verdadeira aventura (de uma vida selvagem e preciosa), a tudo engolindo e transformando em algo mensurável e, portanto, alienável. O capitalismo tudo tende a transformar em si mesmo, a acovardar e nivelar por baixo, a embeber o mundo com seus princípios: em algo sem substância, sem verdadeira presença, apenas valor de troca. Nesse espetacular mundo globalizado de ideias e imagens soltas no ar, verdadeira caverna platônica de reflexos multiplicados, a experiência viaja nos tubos e redes invisíveis das mídias eletrônicas, rápida e fugaz, e tudo – para o bem e para o mal – é relativo; e o que é forte e crítico tende a perder força e contundência.⁹¹ Neste contexto, é preciso estar atento, é preciso colocar-se

⁸⁹ Já em 1923, George Luckás, ao estudar o estatuto do objeto na linha de produção fordista, indica a dupla dinâmica de reificação e fragmentação no seio do capitalismo. Em seu ensaio “The passage of the sign”, Hal Foster menciona Luckás ao pensar o desdobramento dessa dinâmica no âmbito das artes visuais na passagem de um regime moderno para um pós-moderno, mencionando o processo de autonomia, descentralização e dissolução do signo.

⁹⁰ Mas o que importa as diferenças, desde que você *consume* e acredite não apenas que é livre, mas que lutou e conquistou sua liberdade?

⁹¹ O marxismo e a psicanálise, por exemplo, aos olhos da cultura geral, tornam-se meras ideologias relativas entre outras, uma teoria política e uma teoria psicológica rebaixadas, como as outras, e não mais – como de fato em seu nascimento propuseram ser – como fortes pensamentos críticos de seu campo e, portanto, *ao lado e acima* dos outros saberes de sua área.

sempre em questão, pois, como já havia notado Gramsci em outras circunstâncias, mais do que enfrentamento, tal é uma batalha de posicionamentos – posicionamentos interiores/exteriores de um sujeito ou um grupo de pessoas dentro de um discurso ou ideologia, diante situações tangíveis ou conceituais, onde uma inteligente troca de posições de enunciação talvez valham mais do que o conteúdo dos enunciados.

O que significa ser um artista – ou um poeta –, hoje? Talvez possamos procurar compreender as palavras de Stockhausen quando, no calor do momento, poucos dias após os atentados às torres gêmeas de Nova York no 11 de setembro de 2001, qualificou a ação como “a maior obra de arte de todos os tempos”. O artista contemporâneo brinca de pega-pega com o dispositivo do capitalismo reificante, ou, mais grave do que isso: se dedica a uma luta de guerrilha contra esse dispositivo, propondo ações e abordagens perturbadoras, frequentemente com os recursos do adversário (patrocínios estatais ou de grandes empresas, etc.), em um combate cruel, dialético e sutil, sem campos definidos, no qual o mesmo posicionamento, o mesmo signo, podem, de acordo com o contexto, o tom e o momento, significarem resistência ou rendição, provocação ou colaboracionismo, liberdade ou traição.

Se, para Danto, escrevendo no final do século 20, a arte teria superado sua condição estética ao ter se aproximado da filosofia, hoje grande parte da arte relevante supera sua condição filosófica para privilegiar uma dimensão política, ainda quando tal não seja a intenção explícita do artista. Para além da indiscernibilidade entre os gêneros e seus meios e suportes, há uma dissolução e questionamento da própria especificidade do circuito que os encerra. No caso da literatura, talvez o campo sobreviva por muito tempo ainda, mas já não há quase nenhum sopro de vida em suas artérias. O que um dia houve de renovador e estimulante na *literatura*, hoje já não está mais lá – e, além do mais, talvez poesia nunca tenha sido mesmo literatura, que, aliás, pode ser excelente, ou ruim, mas será sempre ineficaz, sem risco. Arrisco, portanto, um novo nome ou posicionamento para a arte da ameaça, transformação e potência, ou seja, para a poesia: política. Possivelmente a política é hoje o campo em que poderíamos pensar a produção artística atual em sua plena potência, e foi com tal possibilidade em mente que o ensaio abaixo, originalmente encomendado para a coleção Ciranda da Poesia, da EDUERJ, foi escrito sobre o poeta carioca Guilherme Zarvos.

Zarvoleta e o CEP 20.000

Num e-mail que me enviou em 28 de maio de 2007, 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”. Na efervescente Berlim momentos antes da queda do muro (um dos eventos mais 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. Em seu texto “10 anos de CEP 20.000”, publicado no *Inventário 1990-2000* (uma edição independente patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, em 2000, e editada por Chacal, Guilherme Zarvos e Michel Melamed), 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 ideia 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 Municipal de Cultura, poderia apoiar uma ação nessa área. Surgiu o Terça-Poética, na Faculdade da Cidade...

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, instalou-se uma crise quanto ao melhor lugar para uma *atuação política* efetiva de sua parte. A diferença que sentia em relação ao *modus operantes* 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”.

O Terça-Poética foi a semente do projeto CEP 20.000 e de seus múltiplos desdobramentos que continuam a acontecer até hoje – 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. 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 ideia 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 Sergio 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 Sergio Porto?”. Carlos Emílio continua: “Eu sorri e disse que isso não era da nossa conta. Aí ele assinou...”

Desta forma, com pouca, mas fundamental ajuda financeira do Estado, e muita liberdade, nasce o CEP 20.000 para se firmar como uma verdadeira heterotopia⁹² – com toda a potência transgressora e revolucionária deste conceito – dentro do cenário cultural do Rio de Janeiro. A estreia 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. Alguns testemunhos publicados em *CEPensamento 20.000* (volume 1), organizado por Zarvos:

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.

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...

(Tavinho Paes, poeta, compositor, presente no dia da estreia e colaborador até o fim da primeira temporada)

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

⁹²Segundo Foucault, 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 irreais, 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.”

– e, na maioria das vezes, é mesmo do meio da plateia 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.

(Vitor Paiva, poeta, músico, colaborador desde chegada “tardia” em 1999 até 2002)

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

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.

O trabalho de Michel Melamed é teatro?

O trabalho de Michel Groisman é dança?

O Chelpe Ferro é artes plásticas?

Hapax é música?

Eu sou um babaca?

Todas as artes se misturam na tentativa de sobrevivência.

Como no restaurante a KILO

(Domenico Lancellotti, poeta, baterista, artista plástico, co-editor de uma “revista-calendário” do CEP em 1998)

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 ideia 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...

(Botika, escritor, músico, colaborador a partir de 2000)

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 o desguarnecimento das fronteiras entre as artes, frequentemente estendidas às disciplinas acadêmicas (como a filosofia e as ciências) e práticas sociais (intervenções no tecido ou nas dinâmicas da sociedade), que refletem uma nova relação de autonomia em relação às forças do poder. Desta forma, a política seria hoje o verdadeiro campo em que poderíamos pensar a produção artística contemporânea: obras indiscerníveis das ações, espaços e posicionamentos de seus artistas-propositores. Pois assim como a valoração igualitária de todos os bens culturais promovido 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 engajada. 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. Segundo ele, em *A partilha do sensível*, 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”.⁹³

Embora fosse financiado pelo Estado e fosse 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”, afirma Vitor Paiva), o CEP 20000 fez e faz o esforço de ir além de suas fronteiras etárias, geográficas e sociais (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*), 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 inclusão e comunhão.⁹⁴ Segundo Tavinho Paes, havia uma “pauta de posições que tinha como finalidade reunir diversos segmentos criativos numa miscelânea de gerações sem vínculos entre si e sem metas determinadas”. 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.” Na análise do compositor, poeta e ensaísta

⁹³Nesta obra, Rancière define a partilha do sensível (conceito cunhado por ele 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”.

⁹⁴Esse 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?’”. Guilherme Levi também lembra: “logo no início de minha carreira de mendigo profissional, num banco de praça onde eu estava sentado aparece um cara de cabelo chanell 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”. 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”; e Botika, “... e assim, de uma deliciosa treva angelical, gira o rosto de Guilherme Zarvos em minha direção e me pergunta: você é poeta?”

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

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,⁹⁵ entre *atitude* e produção artística. 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

⁹⁵Aproximando-se, como bem nota Terry Eagleton em *Teoria da literatura*, de “um ressurgimento, em nosso tempo, da vanguarda radical que tradicionalmente perseguia esse objetivo”. Talvez não por acaso, ao apresentar seu excelente *Regurgitofagia* no teatro Sergio 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 XX: o dadaísmo de Tzara, mas mais que Tzara, Hugo Ball, recitando seus poemas sonoros.

companheiros da Nuvem Cigana,⁹⁶ indubitavelmente um movimento precursor do CEP e também, a seu modo, uma heterotopia. 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 discurso político, o relato biográfico, o apelo ao diálogo, a missiva, o manifesto e outras vozes, numa mistura de gêneros e intenções que por sua vez se confundem com seu trabalho como performer⁹⁷ e ativista cultural. Seu texto publicado no já citado *Cepensamento* serve como um bom exemplo:

CEP 15 ANOS

1

Toda dor que explode é de cada um

A sensação que toma o corpo desamarrado

Ontem um casal simpático – a moça pensou

Que tivesse esquecido sua bolsa na minha casa –

Havia convidado-os na madrugada para qualquer

Interação – o casal – eu estava fora – arrebentou

Minha porta com o respeito do coice – cheguei

Em casa e vexado olhei imaginei o dissabor para

Os vizinhos – a síndica solidária o porteiro da noite

⁹⁶Para uma história detalhada da Nuvem Cigana, ver o livro organizado por Sergio 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’”. 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.

⁹⁷Ver, 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 Claudia Saldanha.

Que deixou o casal subir ainda quis me dar lição de
Sabedoria minha raiva crescia e fiquei calmo. Dormi.

No outro dia um bilhete com dois erros crassos da língua
Ela devia estar com pressa pedia desculpa rápida e disse
Que voltaria para cobrir algum prejuízo – não voltou.

Naquela noite havia brigado mais uma vez com um
Gerente de uma livraria do Leblon que fica aberta 24
Horas. Um lugar de baixo nível intelectual e com um
Bom sanduíche. Apenas apareço neste lugar maldito
Pois um amigo cismou de se encastelar por lá – pobre
Rapaz que sempre exagera nas histórias em que se
Justifica – citando meus excessos meus rompantes quando
Bebo demais – para me julgar e faz sua cara de justo
Ex-alcoólatra – tão feliz na sobriedade do pó por hoje que
Não consegue enxergar que minha exaltação é claro o álcool
Empurra é o desespero de ver tanta má educação reunida
Num lugar sem nível onde pequeno para seu possível
Porte abanca-se o amigo recém chegado à Zona Sul
Da cidade quando a calamidade já tomou
O lugar de onde houve sincera amizade. Quem viveu os 70
No Leblon que fale. Ao lado outro velho amigo que pensa que
Tem educação de marquês me belisca para que eu não
Respondesse ao pulha que me agredia como dedo em
Riste e o amigo querido de Lição do Galo, o religioso, sussurrava
Que eu havia criado problema com a filha do dono e portanto
Com o miserável capacho que colocava
Seu dedo sujo perto do meu nariz. Devia estar sujo igualmente.
Não entendi por segundos o que estava acontecendo o que
Está acontecendo até perceber que a filha do dono do

Estabelecimento – deve estar faltando alguma coisa na sua
Residência – havia avisado para o gerente puxa-saco que eu
Colocara o sanduíche na sua conta. O gerente ignoto
Quando viu o equívoco continuou a vociferar algo
Sem força. Por menos Bilac e sua turma mudaram de bar faz
Muito tempo. Hoje é tempo de salve-se qualquer um e meu
Amigo que vivemos várias e sempre estive ao seu lado e
Ele ao meu, falará era porque bebia – falarei que infelizmente
É tempo e nome de caráter menor fingiu que nada
Era com ele mesmo sabendo que só entro naquela espelunca
Do demo do tutu para estar com ele. A covardia
Do marquês já conheço e faz parte de sua educação
Principesca. Esquece o marquês pois só lembra do que quer
Apesar de sua grande cultura que o significado de covardia
Para os aristocratas é completamente outro. Não é a do
Burguês. Afasto-me.

Escrevo mesquinhas. Parece tão rude com amigos tão
Próximos. Como aquele que me convidou para partilhar por
Alguns meses sua casa pois a minha estava sem
Condições e com poucos dias me pôs para fora. Havia morado
E aprontado todas por quase cinco anos na minha
Em tempo de grandes aflições em sua vida. Cada um
Apontará a bebida como causa e eu direi que o comportamento
Facilitador dos acomodados dos bichanos dóceis é que
Os faz impacientes. Entendo o fim de vida de muitos alcoólatras
Cultos. O afastamento desse tipo de amigo. A questão é
Mais profunda. Aproxima-se dos direitos individuais. É o
Motivo de minha escrita não fuxico sobre amigos que pensei
Mais profundos. Tomara que suas poças permaneçam
Limpas. Farão de tudo por posses. Mundo acumulador de merda.

Dia de cão. Penso nos 15 anos de CEP com alegria porém
É dia de cão. Dizer que Michel Melamed me censurou no seu
Programa pois falei de política. No seu programa falar de cultura
É algo que lembra balé russo antes de 1917. Não afirmo
Que foi certamente melhor tão mais tarde. Melamed – nem sei
Se feliz num grupo de famosos – diz não ter tempo
Não é prioridade escrever um texto para o aniversário de 15
anos do CEP. Quando faz parte do seu figurino me
Elogia elogia o CEP porém prefere gastar seu tempo
Em rodas mais velozes em sua cabeça ora veloz ora lerda.
Chacal que já no primeiro ano tentou me passar a
Perna, Tavinho Paes que o diga, depois que parou de
Beber tenta me olhar com despeito. Onda Chacal
Respeitável não tem o que me ensinar nem eu a ele. Que deixe
Seus dentes que não mordem comendo papinha
Natural e fazendo movimentos no Jardim Botânico. Como
Provavelmente morrerei antes fará grande discursos
Sobre minha trajetória. Sempre foi proibido
Falar de política no CEP. Hoje bem menos se é que há CEP e
Não possamos nos xingar porém neste minuto quero elogiá-lo.
Vive Mosé que vi crescer no movimento chegou até as câmaras
da Globo no domingo maior e tem visto que mostrar a
Cara apenas para vender mais livros não é
A dela. Quer mais empenho e não joga fácil. Sergio Cohn
que chegou depois e com a sua Azougue casou-se é pai, tem
trabalhado com a Anna da Dantes e poderão ajudar
Rio ganhar saúde. O mesmo do Radial e Ralador. Todos
Nós com nossas diferenças e mapeamentos vários

Nos amalgamando. O CEP ajudado pela RioArte, logo
Pela prefeitura. Duraria o CEP 15 anos sem a ajuda do poder
Público? Nunca entendi o porquê deu Chacal e Michel
Não ultrapassarmos com facilidade para além dos umbrais
De governos para produzir o CEP. O Vitor Paiva
Também tentou viu dificuldade e escreveu um belo artigo
Dizendo que o CEP deveria ter o tamanho que estiver
Tendo. Gosto porém não é suficiente. Faço um
Doutorado para me obrigar a entender melhor o mecanismo.
Este texto mecanismo. Valeu a pena? A calça zuarte
Combinando com a camisa social desleixada
Cai-lhe bem. Carlos Emílio expulso da cidade Rio
Sem devido reconhecimento em 1997 se auto-expulsando
Em 2005 Fortaleza que lhe bem acolhe. Uma coluna do JB em
1990 escreveu ajudem o poeta Chacal. A ajuda veio. Agora
É a hora de Carlos Emílio. Fez muito bem para o Rio ignorante
E vários do sucesso a qualquer pressa deveriam
Apoia-lo. Ele merece ele merece. Da garotada
Talentosa do CEP depois de 2000 – Domingos, Vitor, Botika,
De laRocque, P. Fichtner, Tarso, Daniel, Natalia, Rod, Raissa
Biolchini e tantos mais só agradecimentos e espera. Ainda
Não é tem po de fala fala.

3

Ontem emprestei meu carro para um rapaz da pista – é claro queria me aproximar do bonitão e dormir em sua casa em Austin em Nova Iguaçu – ele não havia me pedido. É que na madrugada não tem nem van perto de sua casa puxado da casa da mãe numa rua sem calçamento e pouca luz e o rapagão queria encontrar uma ex-namorada e falou que voltaria logo. Retornou cinco horas depois. Normal normal depois de ler uma Sur dos anos 50 que comprei em Buenos Aires e uma Encontros

com a Civilização Brasileira herança da minha mãe pensava na revista ou livro que está na sua mão e já tinha se passado quatro horas e eram apenas 4 horas da madrugada comecei a falar poesia bem alto para atrapalhar o sono dos vizinhos de Austin e da mãe do campeão que disse para eu ir embora e expliquei que não podia já que não era de Austin, não estava no centro de Austin onde o campeão lustrava-se com meu carro ou fazia coisa pior que de lá eu não sairia e fui obrigando ela sem saber a senhora mãe e agora já chegar o pai a me fazerem companhia mesmo que discutindo pois sozinho no puxado não ficaria e havia uma pequena chance de ter acontecido problema com o campeão e teria que esperar o dia nascer para ir procurá-lo em lugares terríveis, e ele finalmente chegou guiando o carro e dois amigos na sua moto. Normal normal. Para mim não tem nada de normal e o descaso está cada vez maior e a falta de palavra e de ligação de lealdade diminui cada vez mais só não diminui nos grupos específicos de bondes igrejas turmas tudo muito restrito e pouco admirável para quem quer uma sociedade libertária. Se Bauman usa a modernidade líquida para descrever essa decadência de mercúrio ou naturalidade de água na lama o CEP 20.000 foi criado para juntar ter solidariedade os praguejadores das praças livres. Vários estão escrevendo neste produto que cada um poderá emprestar aos amigos principalmente de outras cidades para que mais CEPs sejam criados. Estamos tentando aumentar o comboio e organizarmos a loja onde CEP Ralador Zona Franca Eloiza Cartonera e vários tenham um ponto de encontro e um site comum para que ninguém seja identificado como dono mor da nau que um dia partiu. Cada um será e não será como um belo fado ou fada. As possibilidades do contemporâneo no Ocidente para os médio dinheiro e bastante conhecimento é enorme já que pode-se escrever da forma e com o som ou suporte que se quiser. Vários juntam tudo aí e residem possibilidades que Heloisa Buarque chamou de fim da genialidade. Segmentação de qualidade. Trabalhar com a qualidade mesmo com precariedade financeira. O compositor Lobão acumulador nos anos 80, bom acumulador, gerador de potência, um pouco antigo mas funcionando bem, participou de um encontro numa mesa em que defendíamos a democratização radical e portanto a democratização dos recursos que muitas vezes gerariam produtos, esta palavra é do Ericson, não a utilizaria antigamente, como ele diz que é

hora de trair conceitos, utilizo, com certa precariedade que gerariam outros produtos criações menos precárias ou necessitantes de maior infraestrutura e logo de capital e não esse afã de chegar lá que não é lugar algum que teve no liberalismo dos 80 um marco e os big brothers um decadência já que um mal pastiche e que vai funcionando e cada vez mais pessoas pulando fora da barca desses insensatos entrando naus de outros insensatos ou sensatos que não desejem tanta acumulação. O velho Lobão não gostou da teoria dizendo que vendia 100 mil revistas discos e ninguém sabia o que ele estava fazendo. O ego é grande né Lobão. Vós mecê está numa de conde e seu ex-sucesso tão sempre perseguido que sempre me lembra que por eu não ter vivido este estado de se engraça não posso saber a sensação. Sem essa barão!

4

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 da falta de educação gerada pelo poderoso (s) gerador do cérebro de titica 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 Sergio 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.

Há, neste texto exemplar, um evidente desencanto, marcado, ao mesmo tempo, pela esperança. 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”. Num e-mail de 14 de junho de 2007, 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”. Mas, se o desencanto é o fruto inevitável de toda utopia não realizada ou apenas parcialmente realizada, – 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 depositando novas” –, no caso de Zarvos há uma 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.⁹⁸ 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.⁹⁹ 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.

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, épico e lírico foi uma manobra

⁹⁸Parece-me 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.

⁹⁹“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 e-mail de 3 de junho de 2007.

retrospectiva feita pelo pensamento romântico, que inseriu o lirismo no par clássico tragédia/ epopeia, 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”. 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.¹⁰⁰ 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”, 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*, 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):

¹⁰⁰“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.”

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.

Em entrevista para a revista Azougue, Zarvos advoga a favor de uma “estética da sinceridade”. Em um e-mail do dia 3 de junho de 2007, 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.” 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 três tópicos propostos pela Documenta de Kassel de 2007, o julgamento estético, tornando-se o polo 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. 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. 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. 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.¹⁰¹

¹⁰¹Tal possibilidade lembra as proposições do misterioso pensador americano HakimBey, que, num curto ensaio/manifesto denominado “Pornografia” do seu livro *Caos – terrorismo poético & outros crimes exemplares*, 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 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...”

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* (2004) 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.” 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 “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.....” 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”. Mas é na conclusão do extraordinário poema “Amanhã vou ao fórum” que o 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 paiopaís inteiro Depois da prisão me recuperei Já julgueie
absolvi A liberdade me foida da pelalavra escrita

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. “Idée de la prose” e “Idée de la césure”. In: *Idée de la prose*. Tradução de Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução de Sergio Alcides. Revista *Cacto*, número 1, agosto de 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo”. In: *A vida nua*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGUILAR, Gonzalo. “Frederico Morais – o crítico criador” (entrevista). Revista Cronópios, 25/05/2008; <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>
- AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* São Paulo: Nobel, 2003.
- ANA, Julián. “Prosa pobre, pobre prosa”. *Rascunho*, fevereiro 2013.
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual Vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- AZEVEDO, Carlito. “Elefante, o novo livro de Francisco Alvim, revela uma alquimia especial, com riscos e perigos incorporados”. Caderno Idéias. Jornal do Brasil. 18/11/2000.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Organização de Katia Maciel. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa/ Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERTOL, Rachel. “Não existe poesia best-seller”. In: “Poesia brasileira e seus entornos interventivos”. *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano VIII, n. 11, 2004.
- BEY, Hakim. *Caos – terrorismo poético & outros crimes exemplares*. Tradução de Patrícia Decia e Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2003.
- 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.
- BOSCO, Francisco. “Letra de música é poesia?”. In: *Banalogias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- BOSI, Alfredo. “Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária”. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. “Ana Cristina, o salto da poesia para a morte”, Folha de São Paulo, segunda-feira, 31 de outubro de 1983.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org). *Esses poetas – uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- BUENO, Guilherme, REZENDE, Renato. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Sec/Circuito, 2013.
- CAMBRAIA NAVES, Santuza. Plástico bolha. Ano 3 - número 24 - Outubro/novembro de 2008.
- CAMPOS, Augusto. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico”. In: *O Arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira – o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CALLIGARIES, Contardo. “Do homem cordial ao homem vulgar”. In: CASTRO ROCHA, João Cezar (org). *Cordialidade à brasileira– mito ou realidade?* Rio de Janeiro: editora do Museu da República, 2005.
- CASTRO ROCHA, João Cezar. “O nada que é tudo. Ou: a cordialidade nossa de cada dia”. In: CASTRO ROCHA, João Cezar (org). *Cordialidade à brasileira– mito ou realidade?* Rio de Janeiro: editora do Museu da República, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARTAXO, Zalinda. *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006.
- CESARINO, Pedro. *Oniska: Poética do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CESARINO, Pedro. *Quando a Terra deixou de falar - cantos da mitologia marubo*. São Paulo: Editora 334, 2013.
- CICERO, Antonio. “Poesia e paisagens urbanas”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CICERO, Antonio. “Poesia e filosofia”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CICERO, Antonio. “Eposemythosem Homero”. In: *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. 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.

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

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

COHN, Sergio. “Os dois lados da moeda sem a moeda”. “Esse negócio da poesia”. In: “Poesia brasileira e seus entornos interventivos”. *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano VIII, n. 11, 2004.

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

COHN, Sergio, CESARINO, Pedro e REZENDE, Renato (org). *Azougue Azougue– cultura e pensamento*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

COHN, Sergio (org). *Poesia.br: cantos ameríndios*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

CORRÊA DOS SANTOS, Roberto, REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Faperj/Circuito, 2011.

DANIEL, Cláudio. “A escritura como tatuagem”. <http://www.elsonfroes.com.br/cdnbaroc.htm>.

DANIEL, Cláudio. “Geração 90: uma pluralidade de poéticas possíveis”, *Mallarmagens – revista de poesia e arte contemporânea*. <http://www.mallarmagens.com/>.

DANIEL, Cláudio. “A poesia que desafina o coro dos contentes”, *Mallarmagens – revista de poesia e arte contemporânea*. <http://www.mallarmagens.com/>.

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

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

DIEGUES, Douglas (org). *Kosmofonia Mbyá-Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

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.

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

ESTEBÁN, 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. <http://www.janushead.org/7-2/index.cfm>

FERRAZ, Paulo (org). *Roteiro da poesia brasileira – anos 90*. São Paulo: Global, 2011.

FISCHER, Luis Augusto. “Moderno, Modernismo, modernista – o peso da semana de arte moderna nos ombros da literatura brasileira”. *Revista Brasileira*. Fase VIII Julho-Ago-Set 2012 Ano I n. 72.

FOSTER, Hal. "What's Neo in the Neo-Avant-Garde?" In: BUSKIRK, Martha e NIXON, Mignon, (org) *The Duchamp Effect*, MIT Press and October Magazine: Cambridge MA e Londres, 1996.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.

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.

FRANCHETTI, Paulo. "A demissão da crítica". Revista *Sibila*, ano 5, v. 8-9, 2005.

FRANCHETTI, Paulo. "Poesia e técnica: poesia concreta". Revista *Sibila – poesia e cultura*. <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/765-poesia-e-tecnica-poesia-concreta>.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosacnaif, 2007.

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.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel – da Inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. "Lygia Pape: a arte da passagem". In: PAPE, Lygia. *Espaço imantado*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, s/d.

KIFFER, Ana, REZENDE, Renato, BIDENT, Christophe. *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Capes/Circuito, 2012.

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

KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-medium Condition*. Nova York & Londres: Thamesand Hudson, 1999.

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.

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.

LABRA, Daniela. "Performance presente futuro: ações efêmeras, reflexões perenes". In: *Performance presente futuro*. Rio de Janeiro: Contracapa/Automática, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LIMA, Sergio. *A Aventura Surrealista*. Petrópolis/Campinas: Vozes/ Unicamp, 1995.

- LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. Tradução de Flávia Cera. Revista *Sopro* n. 20, jan. 2010. <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>
- LUIZ ANTONIO, Jorge. *Poesia digital: teoria, história, antologias*. São Paulo: Navegar/FAPESP, 2010.
- 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, Katia, REZENDE, Renato. *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: Funarte/Circuito, 2013.
- MACIEL, Nilto. “Literatura e mídia”, matéria publicada na Revista *Literatura*. Brasília, setembro de 1998.
- MAMMI, Lorenzo. *O que resta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARTINS, Sergio Bruno (ed). *ThirdText* 114, vol. 26, issue 1, janeiro 2012 (Londres).
- MEDEIROS, Fernanda. *Chacal por Fernanda Medeiros*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- MELLO, Cristine. “Extremidades do Vídeo: Novas Circunscrições do Vídeo” <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/17772/1/R0788-1.pdf>
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.
- MICELI, Sergio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MORICONI, Ítalo. “Cinco mais cinco e tudo mudou na poesia brasileira”. In: COHN, Sergio (org). *Inquietação-guia – 15 poetas em torno da Azougue*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.
- PAPE, Lygia. *Espaço Imantado*. Catálogo da exposição do mesmo nome. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- 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.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- PONTUAL, Roberto. “Poesia: uma nova experiência”. In: PUCU, Izabela, MEDEIROS, Jacqueline. *Roberto Pontual – obra crítica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- PUCHEU, Alberto. “Entrevista de uma pergunta só”. In: PUCHEU, Alberto. *O amante da literatura*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011.
- PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Faperj/Azougue, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: editora 34, 1995.

- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: editora 34, 2005.
- REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video*. Londres: British Film Institute, 1999.
- RESENDE, Beatriz (org). *Cocaína - Literatura e Outros Companheiros de Ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- REZENDE, Renato “Regurgitofagia – a poesia expandindo suas fronteiras”, caderno Idéias, Jornal do Brasil, 11/09/2004.
- REZENDE, Renato, “Zarvos, a liberdade pela palavra escrita”, caderno Prosa&Verso, O Globo, 13/11/2004.
- REZENDE, Renato. “Boas estreias de um coletivo poético singular”. Caderno *Prosa & Verso*. O Globo, 16/12/2006.
- REZENDE, Renato. “De como e quando se descobre um grande poeta”. In: MEIRA, Caio. *Romance*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.
- RISÉRIO, Antonio. *Textos e Tribos – poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- RISÉRIO, Antonio. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.
- RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.
- ROMANO DE SANT’ANNA, Affonso. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Eldorado: Rio, 1977.
- ROQUETTE-PINTO, Claudia, REZENDE, Renato. “Grafite e poesia”. Revista *Poesia Sempre*, n. 32, ano 16, 2009.
- ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. Tradução de Cezar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. “As ilusões perdidas da poesia”. Jornal do Brasil. Caderno Idéias, 15/12/2001.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- SARAIVA, Alberto. “Multiplicidade: poesia e tecnologia em Augusto de Campos”. In: ZAVARESE, Batman (org). *Multiplicidade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- SCOVINO, Felipe, REZENDE, Renato. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.
- SIMON, Iumna Maria. “Condenados à tradição – o que fizeram com a poesia brasileira”. Revista Piauí, n. 61 outubro 2011.
- SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”, Revista Sibila, ano 5, n. 8-9, 2005.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- STERZI, Eduardo. “Da voz à letra”. Revista *Estudos neolatinos*, vol 14 n. 2, jul-dez. 2012.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.
- TIKKA, Pia. “Cinema (Interativo) como um Modelo de Mente” Tradução de Renato Rezende. In: MACIEL, Katia (org). *Transcinema*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- TURCKE, Christoph. *Sociedade excitada: Filosofia da sensação*. Tradução de AntonioZuin, Fábio Durão, Francisco Fontanella e Mario Frungillo. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIVEIROS DE CASTRO, Jorge. “Esse negócio da poesia”. In: “Poesia brasileira e seus entornos interventivos”. *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano VIII, n. 11, 2004.
- WERNECK, Paulo. “O mercado de livros e a vinda dos estrangeiros”. *Ilustríssima*. Folha de São Paulo. 23/12/2012.
- WILLER, Claudio. “Poesia brasileira: a boa safra de 2010-2011”. Revista E:
http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=422&Artigo_ID=6415&IDCategoria=7412&reftype=2
- 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.
- ZARVOS, Guilherme (org.) *Cepensamento 20000* (número 1). Rio de Janeiro: Azougue editorial e CEP 20000, 2005.
- ZIZEK, Slavoj. *First as tragedy, then as farce*. Verso: Londres, 2009.

Os ensaios *A cegueira da cisma* e *S.O.S. sequestro*, com o subtítulo “poesia brasileira contemporânea e sua crítica” 1 e 2, respectivamente, foram originalmente publicados na revista eletrônica *Cronópios* em junho e julho de 2012. Uma síntese entre os dois ensaios foi publicada com o título de *Poesia sequestrada* no jornal Rascunho, fevereiro de 2013 e, posteriormente, com o título de *Poesia brasileira contemporânea e sua crítica* no livro *Crítica literária contemporânea*, organizado por Allan Flávio Viola (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013).

O ensaio *Brasil pós-moderno: poesia, filosofia e arte contemporânea* foi originalmente publicado na revista eletrônica *Mallarmargense* em julho de 2012 e, reescrito sob o título de *Poesia brasileira contemporânea – ações plásticas e performáticas*, republicado na revista *Z Cultural*, do PACC/UFRJ em setembro de 2013.

Também na revista *Z* foi publicada uma primeira versão do ensaio *Poesia e videoarte – algumas aproximações*, em 2009. Em uma versão ampliada esse ensaio integra o livro *Poesia e videoarte*, de Renato Rezende e Katia Maciel (Rio de Janeiro: FUNARTE/Circuito, 2013).

Uma versão levemente alterada do ensaio *Poesia e política* foi publicado em livro da Coleção Ciranda da Poesia, como *Guilherme Zarvos por Renato Rezende* (Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010).

Por fim, o ensaio *Crítica e política*, em versão reduzida, foi publicado por Sergio Cohn, xx, xx, na revista *Nau*, xxxx.

Escritor, tradutor e artista visual, **Renato Rezende** é autor dos livros de poesia *Passeio* (2001), *Ímpar* (Prêmio Alphonsus de Guimaraens da Fundação Biblioteca Nacional, 2005), *Noiva* (2008); da ficção *Amarração* (2011), *Caroço* (2012) e *Auréola* (2013); e de *Coletivos* (com Felipe Scovino, 2010), *No contemporâneo: arte e escritura expandidas* (com Roberto Corrêa dos Santos, 2011), *Experiência e arte contemporânea* (com Ana Kiffer e Christophe Bident, 2012), *Conversas com curadores e críticos de arte* (com Guilherme Bueno, 2013) e *Poesia e videoarte* (com Katia Maciel, 2013), entre outros. Tem apresentado trabalhos de artes visuais em diferentes suportes em eventos como a *Draw_drawing_londonbiennale* (2006), o festival de poesia de Berlim (com o coletivo GRAP = rap + poesia + grafitti, 2007), o *AnarchoArtLab*, em Nova Iorque (2011), e o *Urbano Digital*, no Parque Lage, Rio de Janeiro (2009). Em 2010 apresentou o poema visual *eu posso perfeitamente mastigar abelhas vivas*, e em 2001 a intervenção urbana *MY HEART IN RIO*, em parceria com Dirk Vollenbroich, ambos no Oi Futuro de Ipanema, Rio de Janeiro.