



**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA**

**FORMAS QUE NÃO CABEM EM SI:
A POÉTICA HÍBRIDA DA GAROTA DE BELFAST**

Juliana Travassos

Orientadora: Celia Pedrosa

FORMAS QUE NÃO CABEM EM SI:
A POÉTICA HÍBRIDA DA GAROTA DE BELFAST

Juliana Travassos
Orientadora: Celia Pedrosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção de título de mestra sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Celia Pedrosa.
Linha de pesquisa: Literatura, intermedialidade e tradução.

Niterói
Março de 2019

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Celia Maria Pedrosa / Universidade Federal Fluminense

Prof^a Maria José Cardoso Lemos / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a Carla da Silva Miguelote / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^o Pascoal Farinaccio / Universidade Federal Fluminense

Prof^a Diana Irene Klinger / Universidade Federal Fluminense, *Suplente*

T779f Travassos, Juliana Costa

Formas que não cabem em si: a poética híbrida da garota de Belfast / Juliana Costa Travassos ; Celia Maria Pedrosa, orientadora. Niterói, 2019.
108 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/POSLIT.2019.m.13886506738>

1. Poesia contemporânea. 2. Hibridismo. 3. Intermídia. 4. Procedimento literário.
5. Produção intelectual. I. Pedrosa, Celia Maria, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

Bibliotecário responsável: Thiago Santos de Assis - CRB7/6164

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço à Celia Pedrosa, minha professora e orientadora, pela paciência de me ensinar como fazer e não só o que fazer.

À professora e amiga Masé Lemos, que abriu as portas do mundo para mim, em todos os sentidos.

À professora Carla Miguelote, pela delicadeza e amizade, e por me ensinar o cinema e o vídeo, sem ela esse trabalho não existiria.

Ao professor Pascoal Farinaccio, pela gentileza de aceitar o convite à banca.

Pela enorme paciência, essa verdadeira prova dos nove do amor, agradeço ao Thadeu Santos.

Ao meu irmão, Lucas, e à minha mãe, Josiane, por acompanharem de perto a solidão desta escrita. Ao meu pai, Carlos, e a minha irmã, Luisa, por acompanharem de longe.

Aos amigos Gabriel Pelluso, Juliana Sobreira, Amanda Cinelli, Xu Xuyi, Daniel Dargains, Julya Tavares, Italo Diblasi, Leonardo Marona e Marcelo Reis de Mello, por me atrapalharem no processo, sem vocês eu não saberia ser feliz.

Aos profissionais da saúde mental que me assistiram, Jacqueline Magalhães e Lucas Almeida.

Ao CNPq, pela bolsa GM.

E a Deus, pelo alinhamento dos chacras.

É sempre sob Sua luz que adormeço nas noites difíceis.

RESUMO:

Este trabalho tem o objetivo de revisitar a discussão sobre o hibridismo das artes contemporâneas e sua relação com a arte moderna, dando ênfase à poesia. Para isso, relê um conjunto de conceitos recorrentes no debate, tais como *especificidade* e *inespecificidade*, *campo ampliado* e *expansão*, *intermedialidade* e *arte intermídia*. O estudo observa no ideário que reafirma a pós-modernidade como ruptura com a modernidade uma dupla valência que, ora vai ao encontro de um ideal de inovação, onde a diferença com o passado recente é assimilada como índice de vitalidade e, conseqüentemente, de valor e qualidade dessa arte; ora identifica tal ruptura como sinal de falência das potências modernas na arte contemporânea. Entendendo que um discurso do “fim da arte”, ou de sua crise – neste duplo sentido de ruptura –, corrobora, de um jeito ou outro, os interesses de um mercado das artes ou de um mercado editorial, pergunta-se quais protocolos de leitura poderiam emancipar a crítica de uma postura inocente diante desses interesses. E sugere a atenção à técnica – ao conjunto de procedimentos literários – operada por e em poemas contemporâneos como possibilidade. Nessa esteira, práticas como o endereçamento, a serialidade, a pós-produção, o diálogo com tradições mais ou menos recentes e a tensão com a prosa são revistas a partir do trabalho de Marília Garcia, em especial seu livro *Um teste de resistores* (2014) e o conjunto de elementos dentro e fora do livro, como o vídeo “A garota de Belfast ordena *A teus pés* alfabeticamente” (2013) e o ensaio “O poema no tubo de ensaio” (2015). O trabalho de Marília parece fissurar um pensamento sobre o hibridismo pautado no cruzamento ou confusão das fronteiras artísticas e na total ruptura com a tradição moderna. Nele, a investigação do conjunto de convenções que definem a poesia é, simultaneamente, retorno à poesia e reconhecimento da impossibilidade de uma definição universal e atemporal para a poesia. Observa-se em Marília, portanto, o reconhecimento de um paradoxo inerente à arte, aqui apresentado a partir da ideia de limiar de Walter Benjamin: a obra enquanto aquilo que é ao mesmo tempo rua e casa; e que se transforma quando passa sob seu próprio arco.

Palavras-chave: poesia contemporânea; hibridismo; arte intermídia; procedimentos literários; Marília Garcia;

ABSTRACT

This research aims to revisit the discussion on the hybridity of the arts and its relation to modern art, with an emphasis on poetry. For this, revisits a number of recurring concepts in the debate, such as *specificity* and *non-specificity*, *expanded field*, *intermidiality*, and *intermedia art*. The study observes in the ideology that reaffirms postmodernity as a rupture with modernity a double valance that now meets an ideal of innovation, where the difference with modernity is assimilated as an index of vitality and, consequently, of value and quality of this art; now identifies this rupture as a sign of bankruptcy of modern powers in contemporary art. Understanding that a discourse of the “end of art”, or of its crisis – in this double sense of rupture – corroborates, in one way or another, the interests of an arts market or of a publishing market, it is asked which reading could emancipate criticism from an innocent stance in the face of these interests. And it suggests attention to the technique – to the set of literary procedures – operated by and in contemporary poems as a possibility. In this treadmill, practices such as addressing, seriality, post-production, dialogue with more or less recent traditions and the tension with prose are reviewed from the work of Marília Garcia, especially her book *Um teste de resistores* (2014) and the set of elements inside and outside the book, such as the video “a garota de Belfast ordena A teus pés alfabeticamente” (2013) and the essay “O poema do tubo de ensaio” (2015). The work of Marília seems to fissure a thought about the hybridism based on the crossing or confusion of the artistic borders and in total break with the modern tradition. In it, the investigation of the set of conventions that define poetry is simultaneously a return to poetry and recognition of the impossibility of a universal and timeless definition of poetry. In Marília, therefore, we recognize the paradox inherent in art, presented here from the idea of the threshold of Walter Benjamin: the work as what is at the same time street and home; and which transforms when it passes under its own arch.

Keywords: contemporary poetry; hybridism; intermedia art; Marília Garcia; literary procedures

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	10
<i>Capítulo 1. Ler novamente: forma e medium</i>	14
1.1. (In)especificidade	20
1.2. Intermídia	35
<i>Capítulo 2. Limiar e crise</i>	46
2.1. Poéticas em crise	52
2.2. Procedimentos e testes: <i>blind light</i>	61
<i>Capítulo 3. A garota de Belfast</i>	73
3.1. Uma poesia não original	78
3.2. Um teste de resistências	83
3.3. “esse poema é um híbrido”	94
<i>Ao fim, um recomeço</i>	101
<i>Bibliografia</i>	104

*Ele acredita que o chão é duro
Que todos os homens estão presos
Que há limites para a poesia
Que não há sorrisos nas crianças
Nem amor nas mulheres
Que só de pão vive o homem
Que não há um outro no mundo.*

Murilo Mendes

INTRODUÇÃO

*Esse o espaço da escrita, topologia
poética, fábrica de distância: ir até onde
a vista alcança, ir além. Voltar com
rapidez ao alcance da mão.*

Marília Garcia

Começo deste lugar: a poesia. Começo com Jean-Luc Nancy quando diz que “a história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer gênero ou modo poético” (2005, p. 13). Falarei de uma das insistências do contemporâneo: arte híbrida, dita pós-medial, expandida, intermédias ou inespecífica. Para isso, estarei com Marília Garcia em seus testes de poesia – “*por que você insiste em chamar de poema?*” (GARCIA, 2015, p. 79). Começo narrando uma rota percorrida: em 2014, fui orientada pela professora Masé Lemos em pesquisa de iniciação científica sobre *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade – “revelação surpreendente que o Brasil existia” (PRADO, 2003, p. 89). O livro, com seus *ready-mades* e as gravuras de Tarsila do Amaral, anunciava alguma outra coisa, algo ainda sem nome. Modernismo híbrido, antropofágico, “unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem”. Em 2017, inicio o mestrado com um pré-projeto sobre poéticas inespecíficas na contemporaneidade. “Inespecíficas”, eu dizia a partir do livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, de Florencia Garramuño (2014). Começo narrando um percurso: no meio de minha pesquisa, a professora Carla Miguelote me perguntou por que eu havia escolhido o conceito de *inespecificidade* e não o de, por exemplo, *intermedialidade*. Eu não soube responder.

Em 1940, Clemente Greenberg escreve: “As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas ‘legítimas’ fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarcia” (1997, p. 53). Em 1966, Dick Higgins escreve: “cada obra determina seu próprio meio e forma de acordo com suas necessidades. O próprio conceito [de *intermídia*] é melhor entendido pelo que ele não é, mais do que pelo que ele é. Abandonando-o, somos pioneiros novamente, e devemos continuar a ser, enquanto há muita margem de manobra e ninguém por perto” (2012, p. 45). Eu não soube responder à pergunta de Carla.

Meu percurso, aqui, divide-se em três etapas. Primeiro capítulo: diante das diferentes abordagens que uma pesquisa sobre poesia híbrida pode assumir, pareceu prudente dar um passo atrás. A terminologia não é detalhe menor, ela conta uma história. Por isso, de início, tento revisitar essa história. Procuo, nos vestígios que deixou para o contemporâneo, achar pistas que ajudam na leitura de objetos poéticos inclassificáveis. Tentativa de ler novamente alguns textos recorrentes nos discursos contemporâneos sobre o hibridismo.

Suspeito do purismo da arte moderna, por vezes ecoado como característica homogênea de um tempo histórico. Oswald de Andrade me transmitiu uma suspeita. Por isso, fui a Greenberg e ao seu ideário modernista da *especificidade* das artes. E encontrei, com a poesia e o cinema, fissuras na sua história teleológica rumo ao meio específico. Em diálogo com Greenberg está Rosalind Krauss, talvez a crítica mais requisitada quando se fala sobre *inespecificidade* ou *expansão* das artes pós-modernas. Com ela, pude compreender melhor o que dizia quando recorria a esses termos.

Em sua postulação de uma era da condição *post-medial* da arte – a pós-modernidade –, a instalação O Museu de Arte Moderna Departamento das Águias, de Marcel Broodthaers, ganha destaque e, por isso, olharemos mais demoradamente para ela. Krauss fala, com Broodthaers, do *détournement* (apropriação subversiva) como procedimento recorrente da arte pós-modernista e, através de seu diálogo com o artista belga, emprega a noção de “princípio da águia” para pensar essa recorrência. Durante todo o percurso, procuro coletar pistas: *apropriação subversiva*, com Krauss; *escrita-através*, com Marjorie Perloff; *pós-produção*, com Nicolas Bourriaud.

Em um segundo momento, minha tentativa de ler novamente recai sobre a noção de *intermedialidade*. A discussão sobre o termo é extensa e recorri à ajuda de Irina O. Rajewsky para percorrer o *status* problemático do conceito no debate contemporâneo sobre o cruzamento de fronteiras midiáticas. Depois, dou um passo atrás, vou a Dick Higgins, artista alinhado ao grupo Fluxus responsável pela popularização da noção de *intermídia* na década de 1960. A intermídia não deve se confundir com a intermedialidade, Higgins diz. Com ele, tentamos ampliar uma ideia de vanguarda, que já não se limita a um tempo histórico (o início do século XX europeu) e é índice da inconteste força de assimilação do novo a que, suspeito, estamos todos submetidos. Com Greenberg, Krauss, Irina O. Rajewsky e Dick Higgins ensaiamos nossa releitura do discurso da expansão, da intermedialidade ou da inespecificidade das artes em uma tentativa de encontrar também um lugar nesse debate.

Segundo capítulo: “o limiar deve distinguir-se claramente da fronteira”, diz Walter Benjamin, em *Passagens* (2009, p. 978). No pensamento sobre a intermedialidade, não raro encontrei a metáfora do cruzamento de fronteiras. E ela não parece inocente: “fronteira, palavra que deriva de *frons*, *frontis* e que, na língua, deu também *afrontar*, i.e. ofender ou *confrontar*” (ANTELO, 2008, p. 1). Pensando a fronteira, com Benjamin, Agamben, Carl Smith e Raul Antelo, estive diante de um estatuto biopolítico do homem e, por que não, de uma política das artes. Limiar: espaço híbrido que, como o arco do triunfo romano, transforma em herói o general que retorna da guerra. Espaço que complexifica a dicotomia entre fora e dentro. Limiar: espaço paradoxal que devolve à Hybris sua força contra as oposições entre experimentalismo e experiência, vitalidade e formalismo.

Protocolos de leitura puderam auxiliar minha tentativa de complexificar as dicotomias simplistas que postulam a pós-modernidade artística como superação ou enfraquecimento da modernidade. E a ideia de crise engendra alguns deles. Quando entendida como superação, crise é sinônimo de vitalidade: aí reside, inclusive, a dita crise do verso de Mallarmé, imagem por vezes operada como síntese do movimento modernista e lida como modo de emancipação da poesia em relação ao verso. Quando interpretada como enfraquecimento, crise gera os recorrentes e infrutíferos discursos sobre o fim da arte ou sobre a escassez de potência na contemporaneidade. Com Marcos Siscar e Celia Pedrosa, entretanto, ensaiei devolver à crise sua capacidade crítica, isto é, sua força de enervação, momento de questionamento de si e do mundo, de reorganização. Em estado de crise, procuramos novos caminhos, saídas para a crise que, sem tardar, logo voltará a nos assombrar: “a história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se”; arrisco dizer: uma história de sucessivas crises.

A atenção à técnica – ao conjunto de procedimentos – que uma obra engendra é um desses protocolos de leitura que a ideia de crise me sugeriu. A pergunta passa a recair no *como*. Como determinada obra posiciona-se no limiar de si mesma, como ela se investiga. Atenção para o *determinada*. A obra no singular: busca pela porta de saída das ideias universalizantes. Assim, no terceiro capítulo, vou à poesia de Marília Garcia, que gerou tantas das perguntas que me fiz nesse percurso.

Um teste de resistores (2014), de Marília, ilumina seus próprios procedimentos poéticos: o endereçamento, a pós-produção, a serialidade, o corte, a repetição, a elipse – e as listas, tantas listas. Ele testa contágios da poesia com a prosa: o ensaio, a narrativa; com o cinema, a instalação; do poema com outros poemas. Ao mesmo tempo dentro e fora do livro, está o vídeo “A garota de Belfast ordena *A teus pés* alfabeticamente”. E

com eles, vídeo e livro, pude testar a ideia de arte híbrida e os protocolos de leitura que escolhi nessa *tentativa* de coletar pistas sobre o contemporâneo. Exercício de deriva, de errância: “no sonho que descrevi eu fazia um teste. / não importava tanto o resultado mas sim *testar*” (GARCIA, 2015).

CAPÍTULO 1. LER NOVAMENTE: FORMA E *MEDIUM*

*A terminologia é o momento propriamente
poético do pensamento*

Giorgio Agamben

Um dos trabalhos mais emblemáticos sobre a *especificidade* dos meios é o do crítico americano Clement Greenberg, que, em 1940, publica “Rumo a um novo Laocoonte”. A partir desse artigo, podemos dizer que Greenberg torna-se um epítome do ideário modernista da especificidade das artes. O crítico traça um percurso histórico do século XVII à década de 1940 para investigar as relações hierárquicas, principalmente, entre a literatura e as artes plásticas (pintura e escultura). Resumidamente, seu pressuposto apresenta uma dominância da literatura sobre as outras artes na história ocidental. Segundo ele, os efeitos criados pela literatura enquanto meio, sua expressividade, eram macaqueados pelas artes plásticas e, deste modo, a pintura teria seu meio aniquilado em nome da narratividade e dos temas literários.¹ E o “dano”, ou a “desonestidade artística” – nas palavras do próprio Greenberg –, se daria menos pela imitação realista, pela figuratividade, e mais pela “ilusão realista a serviço da literatura sentimental e declamatória” (1997, p. 47).

Diante disso, segundo Greenberg, as vanguardas veem necessidade de se livrar dos temas que contaminavam a arte com as lutas ideológicas da sociedade burguesa. E isso significa tanto uma “nova ênfase na forma” quanto “a afirmação das artes como vocações, disciplinas e ofícios independentes, absolutamente autônomos e respeitáveis por si mesmos, e não como meros canais de comunicação” (idem, p. 50). A primeira ruptura com a literatura (que, nessa altura, já se confunde com tudo o que a vanguarda condenava na cultura burguesa) foi, portanto, uma fuga do espírito em direção à matéria, uma virada ao meio. A vanguarda passou a operar uma busca pela “objetividade

¹ Greenberg descreve nuances desse processo no decorrer do tempo. No romantismo, por exemplo, a ocultação da função dos meios se dava através da tentativa do artista de expressar sua interioridade: “Segundo a teoria romântica da arte, o artista sente algo e transmite seu sentimento a seu público – não a situação ou a coisa que o estimulou. [...] O meio, ainda que necessário, era um deplorável obstáculo físico entre o artista e seu público” (1997, p. 48)

materialista” característica dos estudos científicos e, assim, uma nova planaridade (*flatness*) começa a aparecer na pintura.

Mas isso não se deu de imediato. O percurso traçado por Greenberg desenha a evolução desta emancipação: no decorrer do século XIX, as artes passaram a confundir-se entre si, imitando-se umas às outras – mas não à “literatura”. Neste momento, a poesia foi uma das maiores vítimas da confusão. Porque, também tentando livrar-se da “literatura”, teria passado a imitar os efeitos da pintura e da escultura – seus exemplos são Théophile Gautier, os parnasianos e, mais tarde, os imagistas. Depois, as artes de vanguarda estabeleceram relação com a música, entendendo-a como *método* de arte. O crescente desejo das vanguardas por “pureza” e autossuficiência encontra na música a expressão perfeita, pois, sendo uma arte essencialmente “abstrata”, era “pura forma”.

Mas, para Greenberg, todas estas confusões entre as artes felizmente já haviam sido superadas no momento em que escreve seu artigo. “As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas ‘legítimas’ fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarcia. A pureza na arte consiste na aceitação — a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica” (idem, p. 53), ele diz. A tensão entre as artes, o campo de forças que ele havia desenhado em termos históricos, culminara finalmente na arte pura – ou seja, em uma arte puramente inscrita em seu meio específico.

Nitidamente, a abordagem de Greenberg é construída em termos teleológicos. Ele transforma a história da arte moderna em um itinerário rumo à pureza, apesar de não enxergar na pureza das artes o fim da arte – ou seja, não entender que a arte teria derradeiramente realizado todos os seus propósitos e, portanto, chegado ao fim. Nesse percurso, o crítico parece recair em generalizações. Manifestações que não cabem na sua história linear, como o surrealismo tardio² por exemplo, são simplesmente ignoradas ou ganham a alcunha de menos válidas.

É especialmente interessante notar no artigo de Greenberg seu apontamento para uma “aceitação voluntária” do artista adepto da arte pura, que teria finalmente cedido aos

² Para esclarecer o que chamo “surrealismo tardio”, cito Greenberg: “Em 1939, o centro da pintura abstrata já se deslocara para Londres, enquanto em Paris a geração mais jovem de pintores franceses e espanhóis havia reagido contra a pureza abstrata e retornado a uma confusão entre literatura e pintura tão extrema quanto qualquer outra do passado. Esses jovens surrealistas ortodoxos não devem ser identificados, contudo, com pseudo- ou falsos surrealistas da geração anterior, como Miró, Klee e Arp, cuja obra, a despeito de sua intenção aparente, só contribuiu para a maior expansão da pintura abstrata pura e simples (1997, pp. 57-8)

limites dos meios específicos da arte que produz. Para ele, história da arte de vanguarda é uma “progressiva rendição à *resistência* de seu meio” (idem, p. 55, destaque meu). Porque a planaridade do quadro resiste categoricamente aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista. E esta luta contra a resistência do plano à representatividade (à “literatura”, nos termos do autor) parecia a Greenberg desertada na década de 1930.

Nesta época, predominava no cenário cultural norte-americano, o que o curador e crítico americano Andreas Huyssen (1997) chama “alto modernismo”. Pautado em uma investigação a respeito da especificidade da arte e na defesa de sua autonomia, este alto modernismo tinha espaço garantido nas galerias e museus e estava intimamente vinculado à lógica do mercado da arte. Era um modernismo institucionalizado³ e alheio à postura combativa das primeiras vanguardas. E Greenberg estava inserido neste cenário. É necessário ter isso em mente para evitarmos generalismos. Quando Greenberg fala de uma vanguarda que havia finalmente alcançado a pureza, ele fala de um modernismo particular, aquele que estava em circulação nos Estados Unidos em seu tempo. O que nos esclarece que a questão da pureza da arte moderna não deve ser compreendida como um problema da vanguarda ou do modernismo *per se*, mas como um problema localizado em um contexto histórico e determinado por um conjunto de obras. Assim, evitamos mal-entendidos – tão recorrentes no discurso sobre a especificidade das artes modernas.

³ Huyssen faz um correlato com o que Peter Bürger define teoricamente como “arte institucional” e explica o conceito: “Com essa expressão, Bürger refere-se, primeiro e principalmente, aos modos pelos quais o papel da arte na sociedade é percebido e definido e, em segundo lugar, ao modo como a arte é produzida, divulgada, distribuída, comercializada e consumida. Em seu livro *Teoria da vanguarda*, Bürger argumenta que a principal meta da vanguarda europeia histórica (Dadá, o surrealismo inicial, a vanguarda soviética pós-revolucionária) foi minar, atacar e transformar a arte institucional burguesa e sua ideologia de autonomia e não simplesmente mudar os modos de representação artística e literária. A abordagem de Bürger da questão da arte como instituição na sociedade burguesa avança bastante no sentido de sugerir valiosas distinções entre modernismo e vanguarda que podem nos ajudar a entender a vanguarda norte-americana nos anos 60” (1992, p. 37). É importante entendermos que a relocação do conceito para outro contexto histórico operada por Huyssen permite compreender a ruptura das vanguardas do início do século XX não como uma ruptura exclusiva, única possível na história evolutiva da arte. Ao usar a noção de “arte institucional” para tratar da arte das décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos, Huyssen também não pretende estabelecer uma série evolutiva de rupturas, mas deixa ver um movimento dialético de assimilação do novo, onde o alto modernismo estaria, de certa forma, inserido ao institucionalizar práticas comuns às primeiras vanguardas.

Por outro lado, a busca de Greenberg por um meio específico é centralizada nas artes visuais. E como ele mesmo pontua, os supostos meios específicos das artes visuais são físicos. Pensar a *resistência* deles é imaginar uma luta com o objeto físico. (Na escultura isso fica ainda mais evidente. O artista faz literalmente força física sobre os materiais, a pedra, a madeira, para que assumam formas que não lhe são próprias). Isso não se aplica à poesia. Considerar o suporte físico como a especificidade da poesia – o livro, a espacialidade da página – é ignorar, antes de tudo, a possibilidade de sua forma oral e, depois, outros elementos como o ritmo, a dicção do poeta, ou a potência semântica dos signos verbais. A procura pelo meio específico da poesia – para, a partir desses termos, identificar sua *inespecificidade* – cria um caleidoscópio com os diversos elementos característicos do poético: a letra, a palavra, o sentido da palavra, a forma do poema, seu ritmo, sua sonoridade.

Uma determinada maneira de ver a poesia, ainda presa a dicotomias rígidas entre poesia e prosa, reconhece o verso enquanto meio específico do poema. Esse tipo de assimilação abre um novo campo de discussão a respeito das definições e dos atravessamentos do verso na modernidade e na contemporaneidade. Frequentemente, define-se o verso em negativo ao discurso prosaico. A prosa seria caracterizada por uma potencial sequencialidade infinita, um discurso sem rupturas, contínuo no tempo. Principalmente quando está no modelo narrativo-extensivo. Em oposição, estariam o verso e a definição de poesia. A partir desse entendimento, não é difícil, portanto, supor a quebra do verso, o enjambement,⁴ como uma especificidade da poesia. A especificidade da poesia seria romper o *continuum* da frase, impor um limite à sequencialidade potencialmente infinita da prosa. Como se ao ler um poema percebêssemos a cada fim de verso um abismo. E é precisamente isso que sugere o enjambement, o “mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido” (AGAMBEN, 2013a, p. 31).

De fato, a relação entre a quebra do verso e a linearidade prosaica exerce um papel fundamental no pensamento contemporâneo a respeito da poesia a partir da modernidade. Mas não precisamos necessariamente pensar essa relação de maneira a criar uma dicotomia entre duas formas literárias rígidas. Críticos contemporâneos como Marcos

⁴ Para diferenciarmos o verso do enjambement, podemos recorrer à definição de Agamben em “A ideia de prosa”. Para ele, o enjambement só se realiza quando há uma oposição entre o limite métrico e o limite sintático. Nas quebras de verso em que essa oposição não se encontra, fala-se em *enjambement zero*. Diante disso, sugeri uma aproximação entre a quebra do verso, ou seja, a interrupção da continuidade extensivo-narrativa do discurso, e o enjambement (AGAMBEN, 2013a).

Siscar e Celia Pedrosa têm se dedicado à investigação complexa a respeito da *crise* do verso na contemporaneidade. “A contrapelo de todo historicismo, e das polarizações simplistas entre o moderno e o pós-moderno dele decorrentes”, Pedrosa recorre à noção de *perlaboração* empregada pelo filósofo François Loytard para pensar as tensões irresolvidas na modernidade enquanto questões caras à compreensão das práticas artísticas da contemporaneidade (2013, pp. 147-8). A partir disso, segundo ela, opera-se uma *perlaboração* da modernidade de Mallarmé, uma revisão da ideia comum de que Mallarmé teria postulado uma abolição do verso. Nesse sentido, crise do verso já não significaria o fim do verso, mas a enervação do verso, um “acontecimento da forma”, como nos diz Siscar. Sobre isso falaremos com mais calma posteriormente.

Em seu artigo, Greenberg não descarta o verso em sua busca pelo meio específico da poesia, mas não circunscreve a discussão apenas nele. A estrutura formal do poema aparece como um elemento secundário, apesar de indispensável. E lidar com a poesia e com o verso impõe um desafio à sua lógica da especificidade dos meios:

A singularidade do meio da poesia está no poder que tem a palavra de evocar associações e conotar. A poesia [pura] 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. A lógica gramatical é conservada porque necessária para por essas personalidades em movimento, pois palavras não relacionadas são estáticas quando lidas e não recitadas em voz alta [...]. Mas, como no caso da música, descobriu-se que a estrutura formal [o verso] era indispensável, que algo dessa estrutura era parte integrante do meio da poesia como um aspecto de sua resistência... O poema ainda oferece possibilidades de significação, mas apenas possibilidades. Caso uma delas fosse realizada com demasiada precisão, o poema perderia a maior parte de sua eficácia, que é agitar a consciência com infinitas possibilidades, aproximando-se do significado em seus limites sem contudo jamais nele cair. O poeta escreve não tanto para expressar como para criar algo que vai operar sobre a consciência do leitor de modo a produzir a emoção da poesia. O conteúdo do

poema é o que ele faz para o leitor, não o que comunica. E a emoção do leitor derivaria do poema como um objeto único e não dos referentes externos ao poema. Isto a poesia pura tal como os audaciosos poetas contemporâneos tentam defini-la pelo exemplo de sua obra. Obviamente, trata-se de um ideal inatingível, ainda que a maior parte da poesia dos últimos cinquenta anos tenha tentado alcançá-lo (GREENBERG, 1997, pp. 54-5, inserções minhas).

A especificidade do meio da poesia, portanto, estaria na palavra e em seu poder conotativo e associativo. Mas, se seguimos essa lógica e concentramos na palavra o meio específico da poesia, não encontramos diferença significativa entre a poesia e a prosa. Sem encarar diretamente esse impasse, Greenberg o vislumbra quando encontra o verso como algo indispensável, como o lugar da resistência do meio poético. Porque se é o verso que impõe resistência e não a palavra, a resiliência do poeta purista residiria justamente na sua entrega ao abismo do verso. Somente assim ele poderia libertar a poesia do que dissimula o verso: o encadeamento lógico do discurso, a métrica, a rima, o ritmo. Mas, principalmente, libertaria o poema de sua obrigação com um sentido único, com a “literatura”. Em sua busca por pureza, o poema já não comunicaria ao leitor apenas um sentido, como a “literatura”, mas sugeriria sentidos.

Porém, o poeta purista falha em sua empreitada. No poema, o purismo é um “ideal inatingível”. Porque o poema só se realiza quando diante do leitor. São os potenciais leitores que abrem o poema aos seus potenciais sentidos. E esse contato faz a busca por emancipação dos “referentes externos ao poema” parecer irrealizável. O signo poético, por mais “puro” que um poema procure ser, ainda conota sentidos. Vincula-se ao mundo de seu potencial leitor. Nunca é completamente autônomo do mundo, sem referente. O fracasso do poema em encontrar sua pureza parece criar uma fissura no ideário da especificidade greenbergiano. Na poesia, prefigura-se a impossibilidade de uma arte puramente específica. Ou melhor, prefigura-se a não universalidade da ideia de meio como algo específico, unitário e resolvido no interior, e apenas no interior, de uma arte específica.

1.1. (In)especificidade

O ideário da especificidade das artes é, de fato, cheio de fissuras. Na década de 1960, o próprio Greenberg já não entendia a essência do meio da pintura na planaridade do quadro. Mas, apesar do poema claramente lhe impor um impasse, não foi exatamente a poesia que provocou uma revisão de suas resoluções formalistas, mas o cinema. Em *A Voyage on the North Sea: art in the age of post-medium condition* (1999), Rosalind Krauss observa que a entrada do cinema no circuito de arte modernista problematizou significativamente o ideário greenbergiano. O filme criara um nó na lógica de que há uma única essência em todo meio. Na busca pela natureza do meio cinemático,⁵ modernistas ao redor do Anthology Film Archives⁶ se viram obrigados a recorrer a noção de *aparato*, que reunia não só o suporte físico, mas uma trama de elementos que caracterizariam a experiência fílmica:

Now, the rich satisfactions of thinking about film's specificity at that juncture derived from the medium's aggregate condition, one that led a slightly later generation of theorists to define its support with the compound idea of the "apparatus" – the medium or support for film being neither the celluloid strip of the images, nor the camera that filmed them, nor the projector that brings them to life in motion, nor the beam of light that relays them to the screen, nor the screen itself, but all of these taken together, including the audience's position caught between the source of the light behind it and the image projected before its eyes.

⁵ Exemplo emblemático desta busca é *Wavelength* (*Comprimento de onda*, de 1967), de Michael Snow. O filme consiste em um *zoom in* em plano-sequência de 42 minutos operado por uma câmera parada. No início vemos um cômodo amplo e suas janelas, já no fim do filme temos um *close up* de uma foto do mar fixada na parede desse cômodo.

⁶ Anthology Film Archives é uma sala de projeção no Soho em Nova York fundada por Jonas Mekas, em 1969, e dedicada à arte do cinema. No final dos anos 1960 e início dos 1970, artistas como Richard Serra e Robert Smithson se reuniam à noite para ver o repertório de filmes "modernistas" ali reunidos. Segundo Krauss (1999), o corpus era composto por cinema de vanguarda soviético e francês, documentários britânicos mudos, versões iniciais do American Independent Film, bem como filmes de Chaplin e Keaton.

Structuralist film set itself the project of producing the unity of this diversified support in a single, sustained experience in which the utter interdependence of all these things would itself be revealed as a model of how the viewer is intentionally connected to his or her world. The parts of the apparatus would be like things that can not touch *on* each other without themselves being touched; and this interdependence would figure forth the mutual emergence of a viewer and a field of vision as a trajectory through which the sense of sight touches on what touches back (KRAUSS, 1999, p. 25).

Diante desses desafios que o modelo fílmico impunha, Greenberg começa, na década de 1960, uma busca pela “verdadeira” superfície pictórica da pintura, procura que leva em consideração também a conexão do espectador com o objeto. Passa a pensar em termos como o de *opticidade* ou *campo cromático*, categorias abstratas que já não se limitavam a um mero suporte físico, mas pareciam buscar “na própria visão” o específico do meio da pintura (KRAUSS, 1999, p. 29). A opticidade seria o “vetor fenomenológico” próprio da pintura,⁷ percepção que supera o materialismo e o reducionismo da planaridade sem, entretanto, abandonar o ideário de especificidade.

A ideia de meio específico ganha complexidade. O cinema – e, como tentamos sugerir, a poesia – já não pode ser entendido como algo limitado a si mesmo. A partir da experiência cinematográfica, a condição agregativa do meio, sua natureza plural, se impõe. O meio enquanto *aparato* tensiona as diversas características próprias a determinado meio.

⁷ Transcrevo nota de Krauss onde é possível vislumbrar melhor a questão: “Thierry de Duve’s account of Greenberg’s reaction to Minimalism’s transmutation of modernist ‘flatness’ into the monochrome canvas taken as a kind of readymade sees Greenberg abandoning modernism and embracing formalism, the latter being an exclusive concern for the aesthetic as the exercise of judgments of taste (in ‘The Monochrome and the Blank Canvas’). This of course, accords with Greenberg’s self-description in his post-1962 writings such as ‘Complaints of an Art Critic’ (Art forum [October 1967]). What this reading scants, however, is the way Greenberg understood the category of opticality as a support for practice, and thus – though he never says this – a medium. And what this means in turn is that Greenberg’s own “modernism” is more complex than either he articulates or Judd and company wanted to understand, or de Duve acknowledges. The question of opticality as a phenomenological vector is further developed in my ‘The Crisis of the Easel Picture’” (KRAUSS, 1999, p. 59).

Nele, estas características não funcionam isoladamente, mas são interdependentes. E apenas no mundo do espectador ganham unidade.

No prefácio deste seu livro, Krauss coloca em debate sua escolha pela ideia de meio (*medium*) – “lixo tóxico crítico” que deveria ser descartado para abrir caminhos a uma liberdade lexical. Para ela, o termo havia sido reduzido a “mero suporte físico não trabalhado” e estava atrelado inseparavelmente ao nome de Greenberg: “Indeed, so pervasive was this drive to ‘Greenbergize’ the word that historically previous approaches to its definition were now stripped of their own complexity” (1999, p. 6).

Em seu lugar, a autora vislumbra tomar partido do *automatismo* de Stanley Cavell. A noção parecia mais interessante porque um automatismo envolveria a relação entre o suporte técnico (ou material) e as *convenções* com que um gênero particular opera, articula ou trabalha nesse suporte. Assim, escaparia dos mal-entendidos que a ideia de meio, confundida com a de mero suporte, pode gerar. No entanto, Krauss conclui que, apesar destes mal-entendidos, o termo *medium* pertencia à ascensão de uma crítica pós-modernista e se inseria necessariamente na problemática de seu trabalho. A crítica opta, então, por retrabalhar a ideia de meio, recuperar sua complexidade e potência crítica.

Com esse debate introdutório a respeito do conceito de *medium*, entendemos que a condição pós-medial da arte de que Krauss fala não diz respeito necessariamente a obras que renunciaram aos seus suportes tradicionais. Diz-se pós-medial a arte que estabelece tensões com as convenções de seu campo artístico. Quando falamos em “pós-medialidade” estabelecemos, portanto, um vínculo intrínseco entre a forma de uma obra (a maneira como formalmente ela opera nos meios que utiliza) e as funções ou significados culturais que seus meios trazem consigo. Ou seja, na ideia de arte pós-medial inscreve-se um questionamento sobre a própria noção de meio. Nela, não são as artes que recusam seus meios, mas o meio que já não é entendido como específico e autônomo. Para entender melhor o que significa a condição pós-medial que Krauss identifica na pós-modernidade, parece importante refazermos o caminho crítico da autora.

De início, sua investigação não se dava exatamente nesses termos. Em 1979, a autora publica “A escultura no campo ampliado”, texto que, assim como o de Greenberg, parece incontornável para tratar do tema da [in]especificidade.⁸ Nele, Krauss apresenta

⁸ Um artigo mais recente e muito emblemático que contribuiu para a popularização da expressão de Krauss foi “‘Literature’ in the expanded field” (1995), de Marjorie Perloff. A autora, entretanto, faz uso da expressão para tratar de um assunto diverso. Em resumo, fala do ensino da literatura comparada nas

pela primeira vez a ideia de *campo ampliado*.⁹ Seu ponto de partida é o uso, por parte da crítica especializada, da categoria de escultura para obras muito diferentes do que originalmente se entendia como escultura – seu principal exemplo é o da *land art*. Este comportamento demonstrava a elasticidade que o significado de um termo cultural pode assumir, ampliando-se a ponto de nele caber quase tudo. O mecanismo dessas análises era, na maioria das vezes, historicista, ou seja, buscava no novo uma evolução de formas do passado. (O que, de certo modo, se aplica ao trabalho de Greenberg.) Assim, mitigava-se as diferenças entre o passado e o presente, de modo que a arte de agora era aceita como diferente da do passado e, ao mesmo tempo, como a mesma, através da ação imperceptível do *telos*.

Dessa forma, conexões imprevistas e, na maior parte das vezes suspeitas, pacificavam as particularidades das obras contemporâneas. Falava-se de um “ecletismo” próprio à época e, assim, faziam-se genealogias em termos de milênios: as quadras de esporte toltecas eram acionadas para falar das obras monumentais da *land art* e aos dois chamava-se escultura. Krauss, portanto, faz uma espécie de genealogia da categoria e esclarece o que originalmente se entendia como escultura: “As esculturas funcionam portanto em relação lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam” (2008, p. 131). A principal característica definidora das esculturas pré-modernas era sua *função* monumental e representativa,¹⁰ já que eram produzidas para a praça pública. Exemplos seriam a estátua equestre de Marco Aurélio colocada no centro do Campidoglio para lembrar a relação entre Roma antiga e o governo da Roma moderna; ou a estátua *Conversão de Constantino*, de Bernini, colocada no sopé das escadas do Vaticano.

universidades norte-americanas no final do século XX e das tensões que correntes críticas recentes haviam trazido para a disciplina. Sua proposta é de um retorno à *disciplina* da literatura comparada para demarcar um campo literário expandido. Interessante notar que as reflexões a respeito da literatura comparada feitas por Perloff recorrem ao conceito de Krauss para demarcar um espaço disciplinar circunscrito e não para idealizar uma expansão ilimitada.

⁹ O título original do artigo, “Sculpture in the Expanded Field” é também traduzido como *A escultura no campo expandido*. Trabalho aqui com a tradução de Elizabeth Carbone Baez publicada no primeiro número da revista *Gávea* (1984).

¹⁰ Aqui já encontramos diferenças significativas com a abordagem de Greenberg. Porque Krauss não lê a escultura pré-moderna na chave de uma submissão à literatura ou de uma mistura “enganosa” entre meios, mas assinala sua função social como aquilo que a define. O trabalho de Greenberg entendia nos materiais empregados (a madeira, a pedra, o bronze) a especificidade atemporal do escultórico. Krauss aponta para a *função social* da escultura pré-moderna como uma marca constituinte, a partir de onde a categoria seria retrabalhada.

Segundo Krauss, foi com Rodin, no final do século XIX, que a categoria entrou em crise. As encomendas feitas a Rodin “fracassaram” e não terminaram expostas nos lugares originalmente planejados para recebê-las. Suas *Portas do Inferno*, por exemplo, eram recobertas e desbastadas de tal modo que já não era possível abri-las. Neste momento, cruza-se o limiar da lógica do monumento e entra-se no espaço que Krauss chama de “condição negativa”: ausência de local fixo ou de abrigo, perda de lugar. E isto caracteriza a entrada da escultura no modernismo: “Porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente autorreferencial” (idem, p. 132).

A escultura modernista, tornada condição negativa do monumento, habitava um lugar excluído do projeto de representação espacial e temporal. Este lugar pôde ser explorado durante décadas com sucesso, mas, em meados do século XX, passa a ser interpretado cada vez mais como puro negativismo (Kraus parece falar exatamente do alto modernismo que Huyssen identifica no contexto norte-americano das décadas de 1940 e 1950). Escultura definia-se como aquilo que, diante de um prédio, não era prédio. Ou, se inserida na paisagem, não era paisagem. Seus exemplos são os trabalhos minimalistas de Robert Morris expostos na Green Gallery, em 1964. Suas esculturas pareciam justamente a soma da não-paisagem com a não-arquitetura. A categoria teria se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/nenhum.

A partir da década de 1960, cada vez mais artistas passam a suspeitar da lógica desses termos de exclusão e, testando os limites desses polos antagônicos, operam uma inversão, positivando-os: não-arquitetura passa a ser entendida como uma nova maneira de definir a paisagem; e não-paisagem, como um outro modo de definir a arquitetura. Assim se dá uma ampliação da lógica binária modernista. Os modelos dessa ampliação, no artigo de Krauss, são empregados a partir do estudo da lógica matemática do grupo Klein. Através deles, um conjunto de binários é convertido em um campo quaternário, ampliando-se logicamente.

Construído um pensamento lógico a partir das categorias de arquitetura e paisagem e de seus negativos – não-arquitetura e não-paisagem –, estabelece-se uma oposição *complexa* de termos – denominação também empregada a partir do grupo Klein e que diz respeito, em resumo, à possibilidade da copresença constitutiva de algo em mais de um dos polos do esquema lógico. O campo ampliado de que fala Krauss é gerado, portanto, pela problematização de um conjunto de oposições, entre as quais estaria suspensa a categoria de escultura. Para ilustrar essa expansão do campo, Krauss apresenta os seguintes diagramas:

DIAGRAMA DO CAMPO DA ESCULTURA MODERNISTA:

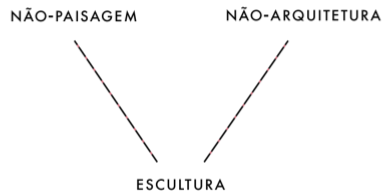
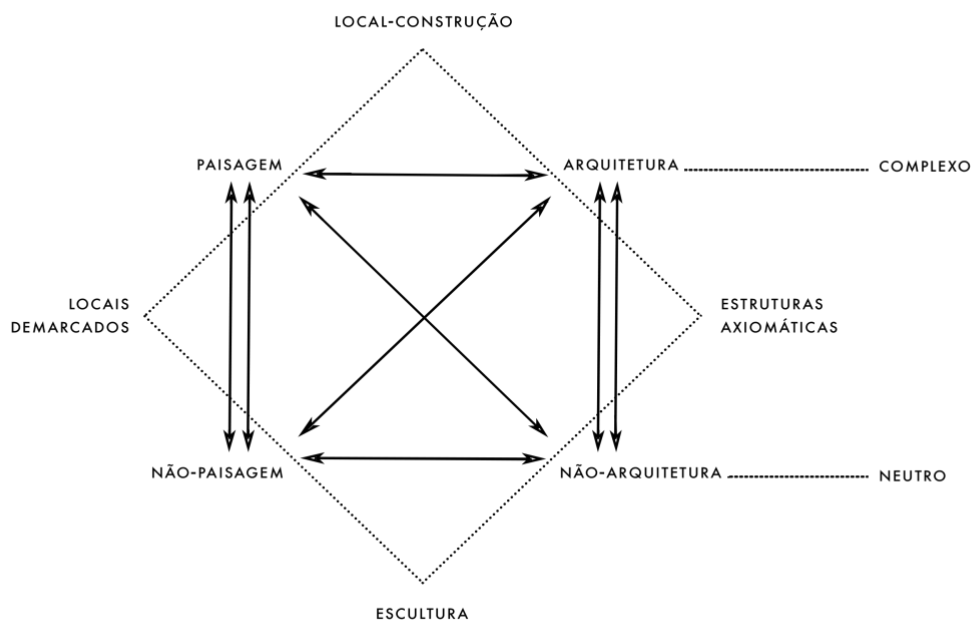


DIAGRAMA DO CAMPO AMPLIADO DA ESCULTURA PÓS-MODERNISTA



Diversas novas possibilidades são geradas pela expansão do campo da escultura, e artistas passam a explorar, por exemplo, a arquitetura mais a não-arquitetura, criando assim “estruturas axiomáticas”. Krauss não se aprofunda na explicação ou exemplificação das categorias esboçadas no diagrama. Elucida, entretanto, que, no que diz respeito à prática individual dos artistas, eles se viram ocupando, sucessivamente, diferentes lugares dentro

deste campo ampliado sem necessariamente permanecer preso a uma das categorias. O diagrama, tratado pela autora como autoexplicativo, parece ter a função de ilustrar a estrutura lógica de expansão controlada – ele é propriamente o campo ampliado –, mesmo que não saibamos exatamente quais obras a autora enquadraria, por exemplo, nas categorias de “local demarcado” ou “local-construção”.

Se críticos (como o próprio Andreas Huyssen) viam apenas ecletismo quando diante das obras híbridas pós-modernas, Krauss percebe que esses novos trabalhos movem sua trajetória contínua e desordenadamente para além dos limites convencionais (e convencionados) da escultura. Entender esses movimentos como ecléticos só poderia ser sintoma de servilismo diante da lógica modernista greenbergiana, fundada nas bases da pureza e da especificidade dos meios. Assim, Krauss posiciona sua leitura diante da crítica de seu tempo:

Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para os quais vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados (2008, p. 136).

Krauss, neste primeiro momento de sua trajetória crítica, já despoja do meio específico greenbergiano seu papel de definidor da práxis artística pós-modernista. Ou seja, a ideia de *campo ampliado* não compartilha do argumento de que são os suportes físicos os únicos agenciadores possíveis da expansão da obra. Em vez disso, a autora fala em um universo de termos artístico-culturais que se relacionam no interior das obras. *Campo* é justamente esse conjunto de convenções quando organizado logicamente. Nos termos de Krauss, não é propriamente a obra pós-modernista que se amplia, mas sim os campos de atividade das artes na pós-modernidade. A mescla dos meios artísticos, a hibridização da obra, opera e é operada pela ampliação desse campo complexo de práticas artísticas.

Expande-se o campo, mas não infinitamente.¹¹ Esse conjunto é limitado por termos culturais determinados artística e historicamente. De modo que necessariamente varia quando se refere a outra arte que não a escultura ou a outro contexto histórico-cultural.¹²

Aqui ainda parece haver uma confusão ao redor da ideia de meio, que em *A Voyage on the North Sea* surge melhor trabalhada. Além disso, apesar de expandir a categoria escultura, Krauss a mantém dentro de um campo específico – ampliado, mas específico, porque as categorias que esboça em seu diagrama, baseadas nos termos culturais determinados em seu contexto, surgem a partir da e para pensar a escultura e não a literatura ou qualquer outra arte. No livro de 1999, a autora já havia abandonado os termos estruturalistas presentes em “A escultura no campo ampliado”. A ideia de que o hibridismo da arte pós-modernista necessariamente se vincula a termos culturais e a funções sociais permanece, mas ganha complexidade. Segundo Krauss, o desafio que a entrada do cinema no circuito modernista havia estabelecido para um pensamento da especificidade do meio intensifica-se a partir de outros eventos na virada dos anos 1960 para os 1970. E são três os principais acontecimentos que contribuem para esse desafio e, conseqüentemente, para a entrada da arte em sua condição pós-medial.

O primeiro deles é o surgimento da câmera de vídeo portátil e, conseqüentemente, o aparecimento da videoarte. O caráter televisivo do vídeo e a heterogeneidade de funções e de tipos de manifestações que ele pode assumir faz com que seja impossível delimitar sua especificidade – mesmo nos termos do *aparato* que o cinema produzido ao redor do Anthology Film Archives havia desenhado. O vídeo ocupava diversos espaços e funções na sociedade: um vídeo de vigilância de um prédio é produzido e assistido de modo distinto de um vídeo que registra uma peça de teatro, por exemplo. Um vídeo que aparece na televisão não se assemelha ao vídeo que registrou uma festa de casamento e, depois, é assistido por uma família em seu videocassete. Pode-se fazer um vídeo de qualquer coisa

¹¹ A proposta de Marjorie Perloff em “‘Literature’ in the expanded field” de que já falamos é um bom exemplo de como a ideia de campo expandido não abre ao infinito uma arte ou uma disciplina e pode funcionar inclusive para demarcar as fronteiras de um campo específico.

¹² Hal Foster, em seu artigo “This funeral is for the wrong corpse” (2002), aponta para a implosão do campo ampliado nas últimas décadas: “over the last three decades the ‘expanded field’ has slowly imploded, as terms once held in productive contradiction have gradually collapsed into compounds without much tension, as in the many combinations of the pictorial and the sculptural, or of art and architecture, in installation art today – art that, for the most part, fits well enough into the pervasive design-and-display culture critiqued elsewhere in this book” (apud GARRAMUÑO, 2009, p. 1).

e pode-se assisti-lo em diferentes situações e suportes: “But the fact of the matter is that television and video seem Hydra’ headed, existing in endlessly forms, spaces, and temporalities for which no single instance seems to provide a formal unity for the whole” (1999, p. 31).

Ao surgimento da câmera de vídeo portátil, outros dois acontecimentos se somam na genealogia da dissolução da especificidade que Krauss esboça: um deles é a aparição das primeiras teorias pós-estruturalistas. Segundo Krauss, os esforços de Jacques Derrida, por exemplo, em dismantelar a ideia de *próprio*¹³ e suas demonstrações da ficção metafísica que é pensar um interior separado de, ou não contaminado por, um exterior, serviram como “pedigree teórico” para práticas híbridas florescentes como as do grupo Fluxus¹⁴ e a *détournement*¹⁵ da Internacional Situacionista¹⁶ (1999, pp. 32-3). Enquanto incentivaram a interdisciplinaridade dentro da universidade, essas teorias serviram também de combustível para a intermedialidade crescente fora da academia.

O terceiro acontecimento, que ganha mais destaque na discussão de Krauss, foi a obra O Museu de Arte Moderna Departamento das Águias,¹⁷ de Marcel Broodthaers. Sobre ela, devemos nos debruçar com mais calma – os procedimentos teóricos que mobiliza são fundamentais para o pensamento sobre a pós-modernidade em Krauss. A obra era, na verdade, um grande museu fictício – fundado em Bruxelas em 1968, extinto

¹³ Também é a partir do dismantelamento da ideia de *próprio* que Florencia Garramuño esboça sua reflexão a respeito da inespecificidade na estética contemporânea em *Frutos estranhos*.

¹⁴ O grupo Fluxus foi um grupo de artistas de várias nacionalidades estruturado ao redor da figura de George Maciunas e que colaboravam entre si nos EUA, Japão e Europa. Cristina Freire em *Arte Conceitual* explica rapidamente o caráter do grupo: “[Fluxus] desenvolveu uma atuação social e política radical, que contestava a arte como instituição por meio de performances, filmes e publicações (contando com editora própria, a Editora Fluxus) [...] O espírito das ações Fluxus reside na demonstração de como o corpo é o agente construtor de significados de conhecimentos sensíveis” (2006, pp. 14-16)

¹⁵ Apesar de manter o termo em francês, Krauss o traduz entre parêntesis para *subversive appropriation*, apropriação subversiva. Em português, *détournement* pode ser traduzido literalmente para malversação, dilapidação ou dissipação de recursos.

¹⁶ A Internacional situacionista foi um movimento resultante da união de diversas tendências artistas que se autodenominavam a vanguarda da época – International movement for an imaginst Bauhaus, Internationale lettriste e London Psychogeographical Association – com alguns membros do grupo Fluxus, surrealistas, dadaístas e do movimento COBRA. Tinha caráter estético e político. Guy Debord é um dos membros de maior destaque.

¹⁷ Para mais detalhes da obra, cf. *Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias: agora em Português* (KERN, 2014).

em Kassel em 1972 – dividido em doze seções temáticas como, por exemplo, *Seção Século XIX*, *Seção Literária*, *Seção Publicidade*, *Seção Financeira* ou *Seção Arte Moderna*. O procedimento de Broodthaers, em todas essas seções, consistia em fixar etiquetas numéricas – “Fig. 1”, “Fig. 2”, “Fig. 0”, “Fig. 12” – em uma variedade de objetos aleatórios que, por sua vez, constituíam-se em suportes variados. Na *Seção Cinema*, por exemplo, ele colou etiquetas na própria tela de projeção, de modo que as imagens que apareciam ali – a imagem de Chaplin ou do Palácio Real de Bruxelas – eram também numeradas, catalogadas. Na *Seção de Figuras (A Águia do Geolítico ao Presente)*, o artista reuniu uma coleção de mais de trezentas águias diferentes – águias empalhadas, águias esculpidas, gravuras de águias – e nivelou a todas com as etiquetas.

Como o nome da obra indica, a figura da águia tinha centralidade no projeto. Comumente compreendida como símbolo de nobreza e altivez, Krauss vincula a águia a uma ideia de arte como bela e altiva que o artista, ao evocar o animal, estaria criticando. Mas não devemos esquecer que, no contexto europeu pós-guerra em que Broodthaers estava inserido, o animal havia sido simbolicamente cooptado pelo fascismo. Por isso, entendemos que a crítica de Broodthaers era dupla. O artista questionava tanto questões macropolíticas do seu contexto histórico, quanto a ideia de arte altiva comum ao alto modernismo de seu tempo.

A partir daí Krauss cunha o termo “princípio da águia”, referindo-se ao *détournement* criado pelo procedimento enumerativo de Broodthaers. Se em um primeiro momento as águias poderiam representar a altivez das artes nos museus e galerias, depois de niveladas em enumerações, “the eagle itself, no longer a figure of nobility, becomes a sign of the figure, the mark – that is – of the pure exchange” (1999, p. 20). Para Krauss, o princípio da águia implode a ideia de meio específico porque simplesmente apaga qualquer diferença: tudo dentro do museu fictício de Broodthaers era apenas mais uma figura, mais um número, e eles já não significavam nada em termos classificatórios. Tal princípio colapsava inclusive a diferença entre estético e comercializado, porque transformava tudo em *ready-mades*.

Seu procedimento de fixação de figuras numéricas demonstrava as bases teóricas de seu próprio projeto e operava tanto uma paródia da prática curatorial, quanto um esvaziamento do significado da classificação. Assim, as figuras funcionavam como meta-legendas cuja operação era teórica. Por outro lado, Broodthaers mantinha uma ambivalência em relação à teoria – inclusive à teoria pós-estruturalista em cujo círculo movia-se. Para ele, qualquer teoria, mesmo aquela que criticasse a indústria cultural,

acabava por promovê-la, porque, no fim das contas, é sempre apropriada por esta indústria. E assim,

the ultimate master of *détournement* turns out to be capitalism itself, which can appropriate and reprogram anything to serve its own ends. Thus, if Broodthaers did not live to see the absolute confirmation of his entirely pessimistic “View”, he had nonetheless predicted both the eventual complicity between theory and the culture industry and the ultimate absorption of “institutional critique” by exactly the institutions of global marketing on which such “critique” depends for its success and its support (KRAUSS, 1999, p. 33).

O trecho destacado é crucial para a compreensão de Krauss a respeito da condição pós-medial da arte. Podemos identificar, a partir de sua análise de Broodthaers, um diagnóstico mais amplo da arte na década de 1960. Krauss esclarece que, neste cenário, o capitalismo havia cooptado todo o protesto de vanguarda. O alto modernismo institucionalizado usava artimanhas formais parecidas com as das primeiras vanguardas, mas nele já não havia potência crítica ao mercado das artes. O capitalismo havia se mostrado o verdadeiro senhor da “apropriação”, do *détournement*. E Broodthaers ganha o status de um dos marcos da condição pós-medial das artes para Krauss justamente porque estava operando um tipo de relação mimética com isso, conduzindo um tipo de *détournement* em si mesmo. Seu museu fictício apropriava-se das práticas do mercado da arte e mantinha-se, justamente por isso, alheio a ele. Ou melhor, criava uma relação tensa e ambivalente com as instituições artísticas, porque, próximo delas e por vezes recorrendo a sua valência, denunciava o esvaziamento de seu discurso e sua cumplicidade com um mercado cultural.

Outro procedimento do trabalho contribuía para a potência crítica de suas obras: o ato de colecionar. Porque seu museu fictício – e outros trabalhos do artista, como o *Ma Collection* (Minha Coleção), que também faz uso da fixação de figuras numéricas – é, de certo modo, uma grande coleção de objetos obsoletos e imagens antigas. A partir disso, Krauss aciona dois críticos, Benjamin Buchloh e Douglas Crimp, que trataram o trabalho de Broodthaers a partir da figura do colecionador do século XIX de Walter Benjamin.

Segundo Krauss, o colecionador benjaminiano seria uma espécie de contratipo positivo do consumidor burguês ou do colecionador particular de arte. Ele já não exhibe seus objetos como capital ou recorre à função utilitária deles. Os objetos colecionados, livres das “amarras da utilidade”, estabelecem uma relação mais próxima com seus equivalentes – o que a própria fixação de figuras numéricas de Broodthaers reforça. A equivalência que nivela os objetos, ao mesmo tempo, cria uma associação entre seus valores de troca e os valoriza afetivamente na situação de coleção. E, com ela, o colecionador pode esboçar novas relações entre esses objetos. “Collecting”, diz Benjamin, “is a form of practical memory and, among the *profane* manifestations of ‘proximity’, the most convincing one” (apud KRAUS, 1999, p. 41, destaque meu). Na leitura que Krauss faz de Benjamin, o que se dá, na prática de colecionar, é uma forma de memória prática que profana os objetos colecionados, deslocando-os de suas funções sociais inerentes ao capitalismo.

Essa ambivalência da nivelção – ora negativa quando operada pelo capitalismo, submetendo tudo ao seu valor de troca, ora positiva quando feita pelo colecionador “verdadeiro”, que produz várias camadas de memória no próprio objeto –, concentra nos objetos “the ambivalence between its utopian and its cynical elements” (BENJAMIN apud KRAUSS, 1999, p. 41). Utópico e cínico, esse objeto obsoleto, livre de sua utilidade, denuncia a promessa vazia da própria lei da obsolescência – lei verdadeira da produção capitalista de bens. E por mais que o cinismo venha a vencer com o decorrer do tempo, a dimensão ambigualmente utópica dos objetos colecionados resiste no próprio ato de colecionar e na sua própria inutilidade.

Broodthaers e Walter Benjamin têm em comum uma atitude desconfiada com a ideia de especificidade dos meios. Nessa esteira, Krauss traz as reflexões de Benjamin a respeito da fotografia, que é apresentada como uma ferramenta de Benjamin para atacar a especificidade de todas as artes. A reprodutibilidade da fotografia não teria apenas postulado o fim da aura das obras de arte, mas teria também postulado o fim da especificidade dos meios das artes. Questões que Krauss traz e que são complexas.

Broodthaers, por sua vez, teria denunciado o caráter ficcional de um discurso da especificidade dos meios. O seu museu era uma *ficção* das estruturas e instituições da arte de seu tempo justamente porque entendia o discurso dessas instituições como ficcional. Em determinado momento, o artista chega a dizer que entende as figuras numéricas fixadas nos objetos como “taking on an illustrative character referring to a kind of novel

about society” (KRAUSS, 1999, p. 47). E Krauss traz exemplos de outras obras¹⁸ em que o artista, também usando a fixação numérica como procedimento, questiona os limites do discurso da especificidade das artes. De certo modo, Broodthaers revelava uma má-fé tanto em relação ao ideário da especificidade quanto ao vínculo que ele teria com o mercado das artes.

Para Krauss, esse vínculo entre a desconfiança com o ideário da especificidade do meio e a crítica ao sistema de capital presente em Broodthaers era um marco para o pensamento pós-moderno, mas não necessariamente uma constante nas obras pós-modernas. Krauss parece enxergar na obra do artista justamente um contraponto a uma ideia de pós-modernidade como unívoca, presente, principalmente, nos escritos de Frederic Jameson. Apesar de não se aprofundar na visão de Jameson sobre o pós-moderno, Krauss a resume dizendo que, para o crítico, a propaganda, os meios de comunicação ou o meio virtual seriam responsáveis por uma saturação total do espaço cultural. Para ele, a permeação da imagem na vida social significa que a experiência estética está em todo lugar e, portanto, teria se esvaziado completamente. Isso seria o resultado de um parasitismo do sistema de capital com a esfera estética, que transforma em obsoleto toda a experiência. Ou seja, para Jameson a pós-modernidade postularia o fim da experiência da arte. Krauss não parece discordar de todo do prognóstico de Jameson sobre a pós-modernidade. Inclusive, reconhece que muitos dos trabalhos de

¹⁸ Krauss analisa mais duas obras. Sem me prolongar nessa análise, que poderia render todo um novo debate, trago aqui apenas uma pequena descrição. A primeira obra é o livro-objeto *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973), feito a partir do poema “La Beauté”, de Baudelaire. Krauss descreve a obra da seguinte forma: “Printing the poem in its entirety on the first page, which is marked “Fig. I”, Broodthaers singles out in red the line of verse through which the sculpture [como sabemos, quem fala neste poema de Baudelaire é uma escultura] defies any temporal dilatation of its perfect form, the one that reads, “I hate the movement that shifts the lines”. Throughout the following pages of the book, however, Broodthaers proceeds toward just this shift or displacement, as the verse itself becomes layered into the movement of its own vanishing horizon, with each of its words consigned to the bottom of a single page” (p. 50). Florencia Garramuño comenta rapidamente esta obra em *Frutos Estranhos* (2014, p. 52). A segunda obra é o filme *A Voyage on the North Sea*, feito também em 1973. Nele, vemos cartelas sinalizando páginas sequenciadas – “Page 1”, “Page 2” até chegar à “Page 15” – que se intercalam ou com imagens estáticas de barcos ou com cenas apropriadas de outro filme seu, *Analyse d'une Peinture*. As imagens de pinturas retiradas do outro filme são aproximadas (em *close-up*) de modo que enxergamos apenas a textura da tela. Assim, a planaridade e o “campo cromático”, antes entendidos como os meios específicos da pintura, passam a compor outro meio, o cinema.

instalação e arte intermídia teriam se tornado cúmplices de uma globalização da imagem a serviço do capital, gerando constantemente essa obsolescência da experiência. O surgimento ininterrupto de novos suportes, a aparição constante de novas combinações de suportes, sinalizava o deslumbramento de alguns artistas com o novo. Mas Broodthaers é o exemplo de que isso não deveria ser tomado como absoluto, porque existem sim obras que desafiam esse estado das coisas.

Krauss resume sua reflexão sobre o *medium* pontuando dois principais argumentos:

In such a remark is folded two components of the argument I have been pursuing in this meditation on the medium. First, that the specificity of mediums, *even modernist ones*, must be understood as differential, self/differing, and thus as a layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support. 'Singleness', as Broodthaers says, 'condemns the mind to monomania'. Second, that it is precisely the onset of higher orders of technology – 'robot, computer' - which allows us, by rendering older techniques outmoded, to grasp the inner complexity of the mediums those techniques support. In Broodthaers's hands, fiction itself became such a medium, such a form of differential specificity (1999, p. 53, destaque meu)

A categoria de *especificidade diferencial* (*differential specificity*) é apresentada apenas nos últimos parágrafos de seu livro. Mas, como vemos no trecho, ela opera uma revisão da ideia de especificidade do meio. Por que a especificidade diferencial implode a ideia de meio enquanto mero suporte físico da obra. No Museu de Broodthaers, por exemplo, a especificidade diferencial da obra era a própria ficção do discurso de especificidade do meio característico do mercado da arte de seu tempo. O artista investigava os limites dessa ficção e não os diferentes suportes a que o artista recorreu para criar suas obras. O meio da obra de Broodthaers era a própria ficção do sistema da arte que o cercava.

As novas tecnologias foram, por sua vez, significativas para a elaboração dessa especificidade diferencial. Porque o vídeo, enquanto suporte técnico, deixava claro a inespecificidade de seu meio e colocava em perspectiva a própria ideia greenbergiana de que os meios das artes são específicos. O meio, transformado em meio diferenciado, passa

a ser inerente à obra no singular e não às artes no geral. Assim, a autora estabelece um vínculo entre os meios de uma obra e o mundo em que esta obra está inserida. Desse modo, obras que estão inscritas em seu suporte tradicional – a pintura em quadro, por exemplo – também podem apresentar uma especificidade diferencial, ou seja, também compartilham da condição pós-medial da arte.

A tensão interior às obras entre procedimento formal e força crítica se contrapõe a uma ideia de pós-modernidade como espaço de esgotamento das potências contestadoras da modernidade. Importante ressaltar, entretanto, que, para Krauss, a condição pós-medial é uma demarcação histórica determinada da arte pós-1960, resultado do conjunto de eventos que analisa (a popularização do pós-estruturalismo, o surgimento da câmera de vídeo, O Museu de Broodthaers). Na era da condição pós-medial da arte, deve-se entender o meio como diferenciado e não o confundir com o suporte físico. Nesta era, cada obra apresenta seu próprio meio. Com isso fica claro que Krauss, ao falar em *post-medium condition*, não aponta para o fim da ideia de meio enquanto categoria interpretativa, nem se recusa a pensar nos termos de uma especificidade. Mas estabelece uma tensão com os pressupostos greenbergiano de meio específico. A especificidade (diferencial) do meio já não diz respeito ao meio específico de uma arte no geral, mas ao meio diferenciado de uma obra no singular.

1.2 Intermídia

Até aqui, falamos nos termos de *meios* específicos ou inespecíficos das artes. A palavra de língua inglesa *medium*, entretanto, pode ser traduzida, no português, também para *mídia*. No uso corrente, no Brasil, é mais comum falarmos em *mídia* quando nos referimos a processos de comunicação de forma genérica, como uma espécie de substantivo coletivo para os meios de comunicação de massa: “não acredite na mídia”, dizemos, ou então “isto não teve a atenção merecida da mídia”. Nos diversos campos de estudos que se entrecruzam nas pesquisas sobre a intermedialidade, por sua vez, os significados de *mídia* e *meio* não apresentam diferenças significativas. Neles, uma obra intermediática é justamente aquela que embaralha ou “cruza as fronteiras”¹⁹ dos meios. O que pressupõe, como vimos na discussão sobre inespecificidade, que estas fronteiras existem e que são tangíveis. Assim, os perigos de pensar nos termos de uma *intermedialidade*, a princípio, não seriam tão diferentes daqueles provocados pela a noção de *inespecificidade*.

Os estudos da mídia (*media studies*), preocupados em lidar terminologicamente com o conceito, acrescentam elementos interessantes a nossa reflexão. Neles, parece existir certo consenso na compreensão da intermedialidade *em sentido amplo*. O que pode ser bastante problemático. Em artigo no qual aborda relações entre intermedialidade e especificidade, Carla Miguelote chama atenção para o fato de que a dinâmica dos meios de comunicação em relação às mídias atende a objetivos diferentes dos da arte. “Os meios de comunicação não só misturaram com muita facilidade elementos verbais, visuais, auditivos e cinéticos como tornaram mais difícil a distinção entre arte e entretenimento, alta cultura e cultura de massa ou popular” (MIGUELOTE, 2015, p. 93). Essa dinâmica tornou-se drasticamente mais evidente com o surgimento da internet, uma vez que a mídia digital se configura pela absorção de todas as outras, “apagando as fronteiras e diluindo as possíveis especificidades midiáticas. Fotografia, cinema, vídeo, rádio, televisão, tudo converge no digital” (idem, ibidem). Os meios de comunicação sofrem transformações tecnológicas constantemente, alterando suas modalidades e discursos de maneira a se manterem atrativos ao receptor, sem que haja, necessariamente, imbricações de ordem formal, como se apresenta, por exemplo, nas artes em relação ao purismo.

¹⁹ Sobre a recorrência da metáfora do cruzamento de fronteiras no discurso sobre a intermedialidade, ver CLUVER, 2011.

Apesar deste sentido amplo de intermedialidade, onde meios de comunicação e meios artísticos se confundem, interessa-nos recuperar a constatação trivial nos estudos da mídia interessados em pensar objetos artísticos de que não é possível definirmos “a mídia” enquanto tal – os gêneros artísticos pintura, filme, poesia, por exemplo –, mas apenas obras artísticas singulares. Entendimento que, de certa forma, dialoga com a leitura da especificidade diferencial de Krauss. “A mídia” é entendida por parte desses estudos como uma estratégia narrativa, um constructo teórico, que funciona quando diante de formas de articulação midiática de natureza concreta (RAJEWSKY, 2012). A partir disso, é possível uma analogia com a ideia de gênero literário. O gênero romance enquanto tal não existiria para além de um constructo teórico, que mobiliza convenções e nos instrumentaliza a interpretar romances no singular. A diferenciação entre o romance e o conto, por exemplo, depende justamente dessa série de convenções, que variam de tempos em tempos, conforme o contexto em que estão inseridos. Mas essa construtividade e variabilidade histórica dos gêneros, assim como as das mídias, não anulam os potenciais heurísticos de uma análise em seus termos. Uma análise comparativa entre *O jogo da amarelinha* e alguns contos de Julio Cortázar, por exemplo, dificilmente ignoraria um pensamento entre o que Cortázar, a partir de seu contexto, entendeu como conto e romance.

Irina O. Rajewsky, em “A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”, aponta o quanto é crucial a necessidade de levarmos em consideração esses “processos históricos de desenvolvimento e diferenciação das chamadas mídias individuais” (2012, p. 55). Aponta também que apenas a partir de uma dada configuração midiática podemos analisar o jogo entre diferenças, fronteiras e cruzamentos midiáticos. Assim, assinala para as confusões que o *sentido amplo* de intermedialidade pode causar.

Nesta esteira, Rajewsky recorre aos três grupos gerais de práticas intermidiáticas anteriormente esboçados por Werner Wolf (1999; 2002; 2005). O primeiro deles seria a *transposição midiática* (*Medienwechsel*) ou *transformação midiática*, em que obras originalmente inscritas em uma mídia são adaptadas para outro suporte: adaptações fílmicas de textos literários, novelizações, um poema musicado etc. Um exemplo contemporâneo seria *Sessão*, de Roy David Frankel (2017). A obra, recebida (bem ou mal) pelo público e pela crítica como livro de poesia, baseia-se na transcrição dos discursos proferidos na sessão da Câmara dos Deputados que julgou procedente o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, originalmente transmitida na tevê. Para além do caráter performático – inspirado nos trabalhos de Kenneth Goldsmith que também

usam a transcrição como procedimento –, uma análise na chave da intermedialidade de *Sessão* certamente teria que dar conta das mutações sobre o signo linguístico que essa transposição midiática opera.

Em leitura rápida, alguns pontos se destacam no livro: primeiro, a separação das falas dos deputados em poemas. Cada fala é um poema que, sem título, tem seu primeiro verso destacado em negrito. Excluiu-se na transcrição os nomes dos deputados, de modo que a transposição midiática retira dos parlamentares a autoria sobre seus discursos. A isso, soma-se um deslocamento padronizado de palavras que compõe um campo lexical nacionalista. Palavras como “país”, “nacional”, “brasileiros” e “Brasil” aparecem, durante todo o livro, em verso único deslocado a direita. Assim, o livro chama atenção à repetição desses signos que poderia passar despercebida na transmissão pela tevê daquelas falas confusas. Parece-nos que tal deslocamento unido à exclusão do nome dos autores dos discursos desenha uma imagem da classe política responsável pelo processo de impeachment da presidenta; classe esta que, em tese, representa a sociedade brasileira. Destaca-se também as falas do presidente da Câmara – “*Como vota, Deputado?*”, “*Deputado, isso não é possível*” – que, separadas pela quebra de estrofes, surgem sempre em itálico. Estes versos italizados são os únicos que podemos, a partir do próprio livro, atribuir autoria parlamentar, porque diferentes poemas revelam o nome de Eduardo Cunha como presidente da Câmara e, portanto, como responsável por aquelas intervenções. As falas de Cunha interrompem o fluxo dos discursos transcritos. E, assim, o leitor é impelido a perguntar por que tais interrupções se dão em certos momentos e não em outros. Com a transposição midiática da sessão parlamentar é possível retomar os discursos, revê-los. Podemos voltar três ou quatro páginas e reler um poema, visitar uma das falas – movimento impossível quando assistíamos o decorrer da sessão na tevê. Este movimento de leitura cria uma espécie de distanciamento com os discursos proferidos, podemos repensá-los, tirar novas conclusões, colocar em perspectiva um momento importante de nossa história recente.

O segundo grupo de práticas intermidiáticas elencado por Rajewsky seria a *combinação de mídias (Medienkombination)*. Aqui, mídias tradicionalmente entendidas como diferentes se combinam e criam o que, em outra terminologia, se entende como formas multimídias ou mescla de mídias. Os exemplos de Irina são ópera, filme, teatro, *sound art*, manuscritos iluminados, história em quadrinho e instalações computadorizadas. Como as recentes apresentações realizadas na Subcena, evento produzido por Thadeu Santos e Bernardo Oliveira no estúdio Audio Rebel, no Rio de

Janeiro. Nela, poetas são convidados a transpor seus poemas para o palco, usando de quaisquer artifícios necessários para extrapolar a simples recitação. Em uma dessas apresentações, o poeta Chacal uniu-se ao músico, performer e artista visual Barrão, do coletivo Chelipa Ferro. Enquanto Barrão tocava uma trilha pré-preparada, Chacal permaneceu por trinta minutos no palco sem proferir uma palavra sequer. Sua performance consistia em levantar placas com inscrições que funcionavam como uma espécie de título para os poemas – “Jacaré tímido”, “Alce triste” etc. – e em seguida fazer gestos que eram propriamente os poemas. Após levantar a placa “Jacaré tímido”, por exemplo, Chacal simplesmente virou de costas ao público e permaneceu por alguns minutos. Assim, o poema deu-se no corpo e, simultaneamente, em outros meios tradicionalmente atrelados à poesia – a página (na forma das placas que contêm os títulos), a palavra escrita (nos títulos) e a sonoridade (na trilha de Barrão).

Por último, Irina fala de uma intermedialidade no sentido de *referências intermediáticas* (*intermediale Bezüge*), como em textos literários que fazem referências a “um certo filme, gênero filmico ou cinema em geral (escrita filmica)” (2012, p. 58); na efrase; ou quando um filme faz referência a uma pintura ou a uma fotografia. Um exemplo seria “os sucessivos ensaios poéticos ao redor da figura da banhista” em *As banhistas* (1993), de Carlito Azevedo. Com descrições do corpo humano, Carlito retoma o tema clássico do “banho de Diana surpreendido por Acteon” e faz uma “mediação pictórica [...] das dez pequenas gravuras que compõem a série ‘Pequenas Banhistas’, expostas por Félix Vallotton em 1893, ou das inúmeras figuras masculinas e femininas de banhistas que se sucedem, sobretudo a partir de 1875, na obra de Cézanne” (SUSSEKIND, 1998, pp. 171-2). Apesar de trazer uma das gravuras reunidas por Félix Vallotton em sua capa, o livro não traz gravuras em seu interior e é todo composto em versos que se referem à imagem da banhista.

A distinção entre modos de intermedialidade de Wolf nos ajuda a expressar melhor, quando diante de uma obra, o que os estudos da mídia querem dizer com o termo. Por outro lado, estes três modos, tão bem delimitados, parecem enrijecer as fronteiras dos campos artísticos específicos que, na contemporaneidade, diversas obras parecem vir relativizando. Além disso, fica claro que, diante de exemplos concretos, é possível que haja um embaralhamento desses “tipos” de intermedialidade. O fato de um filme aparecer tanto como exemplo de combinação de mídias quanto como mídia particular que se mescla com outras (por exemplo nos textos literários que fazem referência ao cinema) é um indicativo desse embaralhamento. Este é o caso do vídeo “A garota de Belfast ordena

a teus pés alfabeticamente”, da poeta Marília Garcia. Como veremos, nele encontramos tanto referências intermediáticas como “combinação de mídias”. E em uma análise mais detalhada, poderíamos encontrar estes embaralhamentos também nas próprias obras que trouxemos antes rapidamente como exemplos.

De todo modo, o seccionamento da intermedialidade em grupos nos oferece um apoio para pensar o que Wolf chama “combinação de mídias”. Como mostraremos à frente, a combinação de mídias se contrasta com um entendimento de intermedialidade enquanto procedimento de crise do meio – onde *meio* já não significa apenas o suporte físico, mas também a série de convenções que constituem uma forma artística. O sentido amplo de intermedialidade, mesmo diante das provocações de Irina, não parece se desprender do embaraço com a noção de meio puro. Ao invés disso, a divisão em modos de intermedialidade parece justamente reforçar esse embaraço ao partir justamente de “mídias puras” para pensar suas relações.

Como vimos, a tentativa de demarcar os meios específicos das artes ganha atenção em um contexto histórico particular e refere-se a práticas comuns a este contexto. A história teleológica que Greenberg desenha rumo à arte pura fazia sentido apenas para pensar o que certos artistas alto modernistas faziam nos Estados Unidos dos anos 1940 e as reverberações desse grupo no mercado internacional da arte. A esse grupo de artistas, Greenberg chamava vanguarda. E, aos outros movimentos de vanguarda do final do século XIX e início do XX, delegava o papel de mera rota rumo ao purismo. É importante reforçarmos o contexto em que Greenberg e seu ideário de especificidade estavam inseridos porque apenas diante dele podemos desembaraçar um pouco o sentido amplo de intermedialidade e marcar suas diferenças com a noção de inespecificidade do meio, uma vez que, no uso corrente dos termos, essas diferenças não necessariamente estão evidentes.

A “origem”²⁰ da ideia de intermedialidade tem uma história curiosa. Em 1966, em Nova York, Dick Higgins, na época envolvido com os *happenings* do grupo Fluxus, escreve um breve texto chamado “Intermídia”. Não contente com a ideia de publicá-lo em uma revista qualquer, ele o inclui na *Something Else Newsletter* – boletim da sua pequena editora (Something Else Press) –, faz dez mil cópias do periódico e envia a todas as pessoas ao seu alcance: artistas, críticos, curadores, jornalistas. O texto é enérgico, tem um ar de manifesto. É uma verdadeira afronta à ideia de pureza das artes.

²⁰ Falo em “origem” no sentido de popularização do termo, de torná-lo corrente. Como o próprio Higgins informa, a palavra “intermídia” foi utilizado por Samuel Taylor Coleridge, em 1812.

Nele, Higgins estabelece um vínculo entre o conceito de separação das mídias – originado no Renascimento – e o tipo de pensamento social “feudal” que segmentava os homens em classes. Sua época, por sua vez, andava a passos largos em direção a uma sociedade sem classes: Fidel Castro trabalhando em plantações de cana; o prefeito de Nova-York caminhando de casa ao trabalho. Nesse contexto, pensar artes inscritas em suas mídias já não fazia sentido, era reforçar um pensamento social classista ultrapassado. As artes puras (e ele cita a *arte pop* e *op*) estavam mortas, “porque estão, por meio das mídias empregadas, confinadas às velhas funções da arte, da decoração e da sugestão de grandiosidade” (2012, p. 42).

No texto, Duchamp tem lugar privilegiado:

as peças de Duchamp são verdadeiramente entre mídias, entre a escultura e algo mais [...] O *ready-made* ou o *objet trouvé*, de certo modo uma intermídia, uma vez que não tem a intenção de se conformar à pura mídia, geralmente sugere isto e, portanto, sugere uma locação no campo entre a área geral da mídia arte e aquela da mídia vida. Contudo, neste momento, as locações deste tipo são relativamente inexploradas, se comparadas com as mídias entre artes. Eu não posso nomear uma obra que foi conscientemente colocada na intermídia entre pintura e sapatos (idem, p. 43)

Intermídia não era para Higgins uma mescla ou combinação de mídias (*mixed media*) específicas, mas uma inconformação com a ideia de mídia pura, arte pura, arte institucionalizada, limitada a uma função social autônoma, separada do mundo. Mídia era mais do que um gênero artístico, um tipo de arte ou um suporte específico. Ele fala em mídia vida, em mídia sapato. Intermídia era diferente de mescla de mídias ou das referências midiáticas porque escapava das classificações, proclama um novo – “cada obra determina seu meio e forma de acordo com as suas necessidades. O próprio conceito é melhor entendido pelo que ele não é” (idem, p. 45). Intermídia vinculava-se necessariamente ao novo, ao inclassificável. Higgins, de fato, era entusiasta da ideia de vanguarda – “sempre existe uma vanguarda no sentido de que alguém, em algum lugar, sempre tenta fazer algo novo que aumente as possibilidades para todo mundo” (idem, p. 48). Seu objetivo com o texto era criar

um instrumento para lidar com as obras de vanguarda (neste sentido amplo que emprega)²¹ de seu tempo. A noção de intermídia fazia parte de sua campanha para popularizar obras que se conservavam ininteligíveis diante de uma ideia geral de “vanguarda: para especialista apenas” (idem, p. 46)

Anos depois, em 1981, Higgins medita sobre as reverberações de seu texto. A esta altura, a ideia de intermídia já estava amplamente difundida. E para a felicidade de Higgins, havia adquirido vida própria. Mas, nesta sua retrospectiva, o artista alerta sobre a indiferenciação problemática que passara a existir entre *mídia mista* e intermídia. Mídia mista, diferente de intermídia, “é um venerável termo da crítica de arte, que cobre obras em mais de uma mídia [...] por extensão ele também é apropriado para formas como a ópera, em que a música, o libreto e a *mise-en-scène* são bem separados: em nenhum momento o público tem dúvida quanto ao fato de estar olhando a *mise-en-scène*, o espetáculo no palco, ouvindo a música etc. [...] sabemos o que é cada um” (idem, p. 47).

Os escritos de Werner Wolf sobre os tipos de intermedialidade datam do final dos anos 1990 e estendem-se aos anos 2000, portanto são duas décadas posteriores à retrospectiva de Higgins. Ainda assim, Wolf parece incluir na ideia de intermedialidade a combinação de mídia exatamente como Higgins já havia alertado. Na indiferenciação entre mescla de mídias e intermedialidade, o caráter essencialmente inovador que ele pensara para o termo é ignorado. O termo não é prescritivo – Higgins faz questão de pontuar – e, de modo algum, refere-se a um movimento artístico datado nos anos 1960, momento em que seu pequeno manifesto entra em circulação. Contudo, sua intenção ao falar em intermídia era instrumentalizar um pensamento sobre obras onde não é possível identificar mídias originais, nem meios específicos, obras inclassificáveis.

Na intermídia de Higgins, o elemento visual, por exemplo, *se funde conceitualmente* com as palavras. Uma obra intermídia é diferente, por exemplo, de uma obra visual em que o poema aparece em sua forma impressa destacado dos elementos visuais. Desse modo, podemos entender, por exemplo, que a “Prosa do transiberiano”, de Blaise Cendrars e Sonia Delaunay, não é uma intermídia. Ali, poema e aquarela estão na mesma página, mas separados um do outro, cada um demarca sua mídia separadamente. O mesmo se dá no *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. O livro é repleto de desenhos de Oswald, que se misturam nas páginas com os poemas, estabelecem tensões entre imagem e texto. Certamente, há uma expansão da lírica nas duas obras. Os textos ganham novos

²¹ Para entender melhor a ideia de vanguarda em Dick Higgins, ver nota 24 deste trabalho.

sentidos porque são contaminados por elementos que lhe são estranhos. Mas, ainda assim, identificamos o que é poema escrito e o que é gravura ou aquarela. Nesses trabalhos, as mídias se mesclam, mas não se confundem conceitualmente.

A poesia concreta brasileira, por sua vez, estabelece a fusão conceitual de que fala Higgins. Em “arte concreta: objeto e objetivo”, Décio Pignatari comenta os contágios conceituais propostos pelo movimento: “Abolido o verso, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica” (2006, p. 64). E depois: “todas as manifestações visuais o interessam [ao concretismo]” (idem, p. 65). Na tentativa de operar uma redução radical da linguagem, o concretismo abandona a palavra-signo e instaura na poesia brasileira a palavra-objeto – de modo que a palavra deixa de ser um conceito literário e surge uma forma de significação simultânea à imagem.²² Esta poética “verbivocovisual” trabalha com a materialidade da palavra, que, por sua vez, atua como objeto não-literário ao mesmo tempo que fica à disposição do poema. Nesse sentido, a visualidade do poema liberta a palavra de seu passado semântico, de sua carga simbólica e de qualquer noção de desenvolvimento linear da linguagem. Como afirma Fernando Gerheim, tratava-se “de romper com a ordem fonográfica da escrita, introduzindo a percepção sensível no campo da decodificação abstrata” (GERHEIM, 2008, p. 51).

Para Higgins, uma ideia de arte intermídia não se circunscreve necessariamente à ascensão pós-modernista da problemática da hibridez dos meios. Mas, diferentemente de Rosalind Krauss,²³ ele entende que a *intermedia*, na medida em que se relaciona àquele sentido amplo de vanguarda, é necessariamente combativa ao *status quo* de seu tempo, é

²² Sobre o abandono do verso em uma tradição da “poesia visual” no Brasil, que se iniciaria com o concretismo, ver Marcos Siscar, “Poetas à beira de uma crise de versos” (2008).

²³ O autor chega a marcar as diferenças entre a sua noção de vanguarda e a de Rosalind Krauss: “Intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, e apesar de alguns bem-intencionados comissários tentarem rotulá-la como formalista e, portanto, antipopular, ela permanece como uma possibilidade onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes. Pode-se evitá-lo; podemos ser como Rosalind Krauss, uma crítica muito respeitada que disse em uma palestra na cidade de Iowa, em 1981: ‘Eu sou devotada à ideia de tentar enterrar a vanguarda’, o que ela faz atacando-a, ignorando-a e a suas implicações, ou, até pior, apresentando a teoria como um fim em si mesma, de modo que qualquer tipo de obra de arte se torna, na melhor hipótese, um apêndice sem importância” (2012, p. 48).

instrumento contra o clichê e a institucionalização da arte. O interesse de Higgins por Duchamp é um indicativo disso.

Transpondo a ideia de intermídia para o modernismo brasileiro e pensando-a para além de uma circunscrição histórica generalista da arte pós-moderna, é memorável a série “História do Brasil” do livro *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade. Nela, os poemas são constituídos a partir de *ready-mades* de cartas dos primeiros cronistas brasileiros. Se insistíssemos em confundir a intermídia com a combinação de meios, esta série de Oswald não poderia ser lida na chave da intermedialidade, visto que é toda constituída em versos. Mas, na medida em que instaura um questionamento a respeito de seu meio e que funde conceitualmente os registros históricos da descoberta do Brasil à poesia em versos, certamente ganha status intermediário.

Porque, em *Pau Brasil*, o questionamento a respeito da história do país se confunde com o próprio poema. O poema não é um meio que se mescla a outro meio (o registro histórico), ou onde se deu uma transposição de meios (registro histórico transposto para a poesia). Em si mesmos eles trazem a pergunta do que significaria a modernização de um país fundado sobre fortes bases escravistas, que tem o índio como antepassado direto e que mantém uma economia majoritariamente rural. Concomitantemente, operam esse questionamento em sua forma, deslocando os discursos históricos para o verso livre. Criam uma tensão entre a modernização da forma poética – em contraste com o “gabinetismo” parnasiano – e a ideia de modernizar o país. (É curioso notar que em resenha sobre o livro escrita por Mário de Andrade em 1925 encontramos uma epígrafe de Gotthold Ephraim Lessing. Apesar da epígrafe não tocar especificadamente no assunto, sabemos que *Laocoonte*, de Lessing, é um texto icônico no debate sobre a (não) irmandade entre as artes).

Pau Brasil é um ótimo exemplo modernista da intermídia de Higgins. No “Manifesto Pau Brasil”, por exemplo, já encontramos a proposta de aproximação entre arte e vida: “a poesia existe nos fatos”. Já há uma insatisfação com a institucionalização da arte: “a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites”. Oswald de Andrade certamente levanta um problema para o ideal greenbergiano da especificidade dos meios como marca formalista do modernismo em geral. *Pau Brasil* é inteiramente contaminado por elementos “impuros”: cantos populares, palavras iorubá e tupi, variações linguísticas do português popular, desenhos. E, a partir disso, instaura uma problematização de seu contexto histórico. Com Oswald podemos problematizar, inclusive, a ideia de que a inespecificidade seria uma condição exclusiva da pós-modernidade.

O modo como Higgins articula a ideia de intermídia ultrapassa as dicotomias tradicionais entre experiência e experimentalismo. As obras “experimentais”, ou seja, aquelas que experimentam sua forma – às quais o autor chama de vanguarda, *avant garde* – trazem inscritas em si mesmas a experiência de seu tempo. E por isso seu incômodo tanto com a demarcação da intermedialidade em um tempo histórico específico – uma condição pós-1960, por exemplo – quanto com a confusão em relação à simples ideia formalista de mescla de mídias. Na intermídia, problematizam-se as dicotomias entre os meios visuais e poéticos ou os escultóricos e performáticos. Não se fixam fronteiras entre os meios para, depois, cruzá-las. Como também não se abole completamente o limiar entre meios. Na intermídia os meios existem e se confundem conceitualmente, por mais complexo e paradoxal que isto seja.

Com Higgins, a noção de arte intermídia é e não é ampla. É ampla porque vinculada intimamente a uma ideia vaga de vanguarda como aquilo que estabelece uma negociação da forma consigo mesma. Não é ampla no sentido de que, demarcando a inconformação com o clichê como crucial para um pensamento da intermídia, exclui manifestações onde simplesmente mídias identificáveis se combinam ou referem-se umas às outras. “O próprio conceito é melhor entendido pelo que ele não é”, diz. E entendemos que isto se dá justamente porque, no momento de sua realização, a intermídia inicia seu desaparecimento. Quando uma obra se inscreve na sua ideia de vanguarda e apresenta-se intermediária porque inclassificável nos termos de seu tempo, resta a ela muito pouco além de, com o passar do tempo, criar um novo terreno para sua própria assimilação. No momento em que a *junção conceitual* entre mídias tradicionalmente entendidas como distintas é assimilada como uma nova mídia, ou como um novo modo de fazer arte, seu caráter intermediário passa a dismantelar-se. A ponto de, em determinado momento, perdermos os rastros intermediários dessa obra.

Voltemos rapidamente à investigação da especificidade do meio cinemático que se dava no Anthology Film Archives mencionado por Krauss. Naquele contexto, pensava-se no celuloide em que as imagens estavam impressas, na câmera que as havia capturado, no projetor que trazia estas imagens para a tela, na luz que emanava deste projetor, na posição da audiência entre o projetor e a tela. A partir da ideia de *aparato*, como vimos, o específico do cinema foi compreendido como a junção de todos esses elementos. A investigação a respeito do cinema que se dava naquele contexto, buscando a especificidade do meio, concluiu justamente sua não especificidade. Porque, no cinema, não identificamos um único meio específico, mas uma série de elementos indispensáveis:

a planaridade da tela de projeção junta-se conceitualmente à luz do projetor, aos suportes técnicos (câmera e projetor), à imagem em movimento e ao público. Esses elementos não funcionam separadamente. O pensamento produzido ao redor da Anthology Film Archives na década de 1960, buscando a pureza do meio cinematográfico, paradoxalmente deixou ver a intermídia do cinema experimental.

Hoje, entretanto, o cinema é assimilado enquanto uma mídia singular. Quando vamos ao teatro e vemos os atores interagindo com uma tela sobre o palco onde se projeta um filme, falamos da combinação de duas mídias: o teatro e o cinema cruzando suas fronteiras. O filme projetado – e pode ser o mais abstrato dos filmes – já não aparece como no contexto da Anthology Film Archives. Ele já não tem um caráter intermídia. Passou a pertencer à mídia filme em si mesma. Nesta peça hipotética, identificamos o cinema como uma mídia particular e em interação com outra mídia particular, o teatro.

Daí a efemeridade e a persistência da intermídia quando entendida a partir de Higgins – que se diferencia de uma ideia geral de intermedialidade que se estabeleceu na contemporaneidade. A intermídia persiste sempre que duas ou mais mídias se juntam conceitualmente em uma obra e, com isso, a obra renegocia sua forma consigo mesma. Mas desmancha-se no movimento ininterrupto de assimilação do novo, na constante delimitação de novas fronteiras. Daí também a inseparabilidade da ideia de obra intermídia com as convenções presentes no contexto particular de determinada obra.

CAPÍTULO 2. LIMIAR E CRISE

O limiar deve distinguir-se claramente da fronteira

Walter Benjamin

Em *Passagens*, Benjamin indica em diversos fragmentos uma diferenciação entre limiar e fronteira. “O limiar”, ele diz, “é uma zona. Mais exatamente uma zona de transição. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados” (2009, p. 937).

Diferentemente da fronteira, há uma magia no limiar. Sobre o limiar estão posicionados os ritos de passagem e a experiência onírica. É um lugar de transformação: “assim como se sobrepõe ao limiar o mundo onírico com suas figuras [...]. Do círculo de experiências liminares desenvolveu-se então o portal que transforma aquele que passa sob seu arco” (idem, p. 937). Com as metáforas da porta e do arco, Benjamin demarca a diferença entre as duas ideias: “Sobre a topologia mitológica de Paris: o caráter que lhe conferem as suas portas. Importante é a sua dualidade: portais divisórios e arcos triunfais” (idem, p. 125). E depois: “A partir da experiência do limiar, desenvolveu-se a porta que metamorfoseia aquele que passa sob seu arco. O arco do triunfo romano transforma o general que retorna em herói triunfal” (idem, p. 125). Lugar de transformação mágica, o limiar é uma zona híbrida de entrada e saída: “Dos arcos da entrada se poderia também dizer que são de saída, pois nestes estranhos e híbridos lugares, a um tempo casa e rua, cada arco é entrada e saída” (apud BARRENTO, 2013 p. 122).

Estes lugares mágicos são guardados por novos Delfos – “os modernos *gnothi seauton* de Delfos guardam o limiar” (BENJAMIN, 2009, p. 249) – , oráculos que sobreviveram nos limiares da cidade: “na entrada da passagem [...] coloca-se o guardião do limiar: uma galinha que bota automaticamente ovos de lata, contendo balas em seu interior; ao lado dela, uma vidente automática – um aparelho automático de impressão, com o qual podemos imprimir nosso nome numa tira de metal que nos prenderá ao pescoço o nosso destino” (idem, p. 125). Para Benjamin, os limiares são lugares de expectativa. Nele, os passantes param por alguns instantes e aguardam algo ainda indeterminado, esperam pela chegada do próprio destino. Os limiares são, portanto, lugares de vida e as fronteiras, lugares de morte (BARRENTO, 2013, p. 124).

De fato, as fronteiras não são inocentes: “fronteira, palavra que deriva de *frons*, *frontis* e que, na língua [portuguesa], deu também *afrontar*, i.e. ofender ou *confrontar*, que não é só comparar mas também polemizar, obstar ou obstruir. De modo que, ao dizer fronteira, ao nos colocarmos à frente, estamos lidando com linhas ou demarcações, desenhos que são desígnios e que, portanto, nos ilustram acerca da absoluta ausência de inocência desses traçados” (ANTELO, 2008, p. 1). Rousseau, ainda no século XVIII, observa nas primeiras cercas postas sobre a terra a origem da desigualdade entre os homens. No cerne da ideia de fronteira está a propriedade. Travam-se guerras pelo direito de impor novas fronteira. Assim foi a história colonial no Ocidente. Por elas, dizimaram-se povos, aniquilaram-se culturas. Em nome das fronteiras, constroem-se muros intransponíveis, setorizam-se os homens.

Carl Schmitt, no início do século XX, postula a origem da soberania dos Estados nacionais modernos na delimitação de suas fronteiras. Com esta delimitação, um acordo mútuo entre nações se estabeleceu: um Estado não deve exercer nenhum poder para além de suas fronteiras; em troca, não reconhece nenhuma autoridade superior à sua dentro de suas fronteiras. A soberania dos Estados nacionais existe graças ao tracejado invisível que os limita. A ideia de fronteira, diferente da de limiar, traz consigo uma remissão ao poder que se exerce sobre os homens.

Na esteira de Carl Schmitt – quem primeiro estabeleceu uma relação entre soberania e *estado de exceção* – Agamben traça um paralelo entre a concepção de estado de exceção e a figura do *desterrado*. Os Estados soberanos, em caso de necessidade,²⁴ entrariam em estado de exceção tanto para garantir a manutenção da ordem jurídica vigente, quanto para suspendê-la e instaurar uma nova ordem mais eficiente. Nesta situação, o Estado nacional se vê livre das amarras legais que antes o limitavam. A norma – entende-se com isso a constituição e todo o aparato legal a ela relacionado – perdeu sua força; está em vigor, mas não é aplicada. E a palavra do soberano, que originalmente não teria valor de lei, adquire essa força. Suspendem-se as garantias jurídicas à soberania de um território e, conseqüentemente, os direitos dos homens-cidadãos. Mas o faz justamente para garantir esta soberania e estes direitos. O resultado é um Estado fora e dentro da lei: “estar-fora e, ao mesmo tempo, pertencer: tal é a estrutura topológica do estado de exceção” (AGAMBEN, 2004, p. 57).

²⁴ Para mais sobre a relação entre estado de exceção e estado de necessidade ver AGAMBEN, 2004, pp. 39-49.

Esta também a topologia do desterrado, sujeito complexo e contraditório, “alguém não só excluído da lei, mas alguém orientado para que a lei nele permaneça intacta” (ANTELO, 2008, p. 10). Ele já não se inscreve na ordem do Estado soberano de onde saiu, mas também não está subjugado às normas do novo território que habita. Ele está dentro e fora da lei. Se lhe resta ainda uma humanidade, já não é cidadão, já não está inserido em uma ordem social de pertencimento. Agamben, enxergando no exílio um dos conceitos indispensáveis para pensar as fronteiras da vida na modernidade, reconstituiu uma arqueologia da noção de exilado. Ainda hoje, ele nos diz, historiadores discutem se na Grécia Antiga a figura do exílio era um direito ou um castigo. A condição de apátrida era também uma condição dos filósofos, que não exerciam voz na *pólis*. Ao exilado, ao apátrida, não se impunha a condenação (uma pena) por um crime, ele estava fora dos domínios da *pólis*, de modo que podia refugiar-se de um castigo imposto. Mas isto acompanhava restrições de direitos, como a impossibilidade de participação política na *pólis*.

O desterrado funciona como fissura para uma ideia de soberania nacional. Ele é e não é cidadão. Concentra em si mesmo o direito e o castigo. Não está dentro nem fora da ordem jurídica. Podemos dizer que ele está posicionado, portanto, no *limiar* da ordem, na soleira da soberania, e não nas fronteiras dos Estados nacionais. Porque ele habita um espaço indefinido de expectativa da ordem, mas não consuma sua realização.

Raul Antelo, revisitando as reflexões de Agamben sobre o exílio, sugere uma nova tradução para a palavra espanhola *linde*, que em português derivou fronteira: a de *confim*.²⁵ O *confim* iluminaria o duplo sentido e um paradoxo na ideia de fronteira: seria tanto o limite que define um território, o traçado que lhe dá forma e por onde toca seus avizinhados; quanto a soleira por onde se penetra esse território, seu limiar, lugar de atravessamento:

A linha (lyra) que abraça em si a cidade deve ser tão bem fixada, deve representar um *finis* tão forte, para condenar aquele que venha a ser *e-liminado* ao *de-lírio*. Delira aquele que não reconhece o *confim* ou quem não pode ser acolhido por ele. Mas o *confim* nunca é uma *fronteira* rígida. Não somente porque a

²⁵ O *confim* aparece originalmente nos escritos do filósofo italiano Massimo Cacciari. É a partir de Cacciari que Antelo apresenta a ideia.

cidade deve crescer, mas porque não existe limite que não seja “quebrado” por *limina*, e não existe confim que não seja “contato”, que não estabeleça também uma *ad-finitas*. O confim foge, em suma, de toda uma tentativa de determiná-lo univocamente, de “confiná-lo” em um significado. Aquilo que, pela raiz do nome, deveria nos aparecer solidamente fixado (como os ermos do deus Termine nos confins dos campos), se revela, por fim, indeterminado e inalcançável (ANTELO, 2008, p. 13).

O confim de um lugar é o que o constitui, o que estabelece os contornos desse lugar. O que nos leva a crer que um lugar insiste no seu próprio confim para determinar-se. Há aí, portanto, um paradoxo escatológico: o (com)fim de algo é o que o anuncia. Mas este anúncio não é rígido – diferente do *confronto* sugerido na ideia de fronteira. Ele está sujeito a transformações, mudanças, é fluxo. Com o *confim*, Antelo denuncia o vínculo entre uma ideia de fronteira e uma ideia de poder, sem, entretanto, abolir toda possibilidade de limite. Definidos nos seus confins, os lugares não se tornam amorfos, completamente informes. Mas suas definições, menos rígidas, ganham movimento – “porque a cidade deve crescer” e porque “não existe limite que não seja ‘quebrado’ por *limina*”. São espaços de fluxo: por onde se entra e sai. Nunca fronteiras rígidas.

Transpondo essa problematização a respeito da fronteira para a metáfora recorrente de *cruzamento das fronteiras* no debate sobre a hibridização das artes, revisitamos a questão da especificidade dos meios. Pensar em um cruzamento de fronteiras dos meios parece, justamente, ceder aos resquícios greenbergianos de identificar fronteiras rígidas nos meios. E, como vimos, o insucesso de demarcar estas fronteiras é conclusão comum aos debates contemporâneos. Cabe a nós escutar o que estes debates nos têm a dizer e não repetir os erros que eles já apontaram. Deixando de lado a fronteira enquanto dispositivo teórico para um pensamento sobre as formas híbridas, nos distanciamos da postura teleológica diante da história da arte moderna de Greenberg e seu ideário autonomista. Passamos a entender a modernidade como espaço heterogêneo.

Em vez de falarmos em cruzamento de fronteiras, poderíamos passar a pensar em limiares. Pensar que algumas formas não estão inscritas nem em um nem em outro meio, mas habitam o limiar *entre* meios. Assim, evitaríamos falar em uma inespecificidade

interior à linguagem literária, por exemplo, ou em uma intermedialidade enquanto combinação ou transposição de mídias. O meio, não coincidindo consigo mesmo a não ser por um instante (na obra no singular), passar a definir-se em seu confim e não nas suas fronteiras.

A ideia de arte intermídia, revitalizada por sua indefinição (com Higgins), situa esta obra temporariamente em um limiar. Enquanto habitante do limiar, a obra questiona os clichês de seu tempo. Nela, inscreve-se uma expectativa. E, depois, cruzado o arco, transmuta-se potencialmente em uma nova mídia. Pensar a obra no limiar – ou em uma obra-limiar – é pensar a intermídia enquanto estado efêmero e singular, e não enquanto condição definidora e definitiva para um conjunto amorfo de obras. Com isso, assumimos como inevitável o movimento ininterrupto de assimilação do novo. E, de certo modo, abandonamos a ideia de novo como condição de potência para a arte.

De modo análogo, abandonando a tentativa de encontrar a hibridização de dada obra dentro ou fora de seu meio, deixamos ver que sua intermedialidade ou inespecificidade pouco tem a ver com as fronteiras desse meio. A intermídia de Higgins ou a especificidade diferencial de Krauss dizem muito mais respeito ao questionamento da fronteira do que a um cruzamento. O interesse deles recaiu em obras que deram um passo em direção ao seu próprio confim. Broodthaers não estava no interior dos meios empregados em seu Museu, tampouco cruzou as fronteiras desses meios. Ele habitava um limiar onde podia investigar o confim daquilo que, em seu contexto, entendia-se como arte. Os *happenings* do grupo Fluxus não atravessavam as fronteiras entre o teatro, a visualidade e a música, mas *fundiam conceitualmente* esses meios para testar seus limites, investigar seus confins.

Podemos com isso, inclusive, resgatar a origem etimológica de *hibridismo*. Porque a referência à daemon grega Hybris, manifestação da insolência, da petulância – como seu nome romano, Petulantia, deixa ver –, dos comportamentos imprudentes, convidamos a ver potência questionadora nas obras híbridas. Uma imoralidade potencial. Imoral não no sentido de indecente ou vergonhoso, mas no sentido de contrariar uma moralidade vigente, um ritmo do mundo. Hybris era inspirada por paixões desesperadas, avessa à racionalidade e ao respeito pelo espaço pessoal alheio. Ela invadia espaços, não reconhecia a ideia de fronteira. Literalmente, significa “a filha de uma desmedida” – filha da noite (Nix) com a escuridão profunda (Érebo), que não se comporta em seus próprios limites.

Na ideia de uma obra híbrida juntamos aspectos formais à potência de questionamento de determinada ordem social. Esbarramos com um não pertencimento a um estado de ser do mundo e da arte. Com ela, ensaiamos uma superação da dicotomia entre vitalismo e formalismo. Porque, chamando determinadas obras de híbridas, exercitamos uma associação indivisível entre a desmedida das experiências que as constituem e a insolência de suas formas.

Essa potência questionadora das obras híbridas foi determinante tanto para a análise de Krauss quanto para a de Higgins. É importante reafirmarmos que hibridismo não deve ser tomado de forma generalista e empregada para qualquer obra que mescla meios ou expande de forma controlada seus meios tradicionais (mais uma vez, intermídia não se confunde com mescla de mídias. Ela diz mais respeito à instauração de uma crise de mídias), mas como dispositivo teórico para lidar com determinadas obras inscritas na heterogeneidade característica do contemporâneo. A nosso ver, estas obras que conjugam em sua *deformidade* o questionamento do *status quo* são as mais interessantes para um pensamento sobre o hibridismo do poético na contemporaneidade.

2.1 Poéticas em crise

*Ser da vanguarda é saber o que está morto,
ser da retaguarda é amá-lo ainda assim*

Barthes

Considerando esta ideia de hibridismo – mais assemelhada à intermídia de Higgins do que à intermedialidade conformada de modo generalizante na contemporaneidade –, é possível ensaiar um paralelo entre hibridismo e uma noção não apaziguada de crise empregada por alguns críticos contemporâneos. Mas, para ensaiar esse paralelo entre crise e hibridismo, torna-se fundamental esclarecer o que a crise significa para a crítica de poesia na contemporaneidade. Para isso, refletiremos sobre a reinterpretação do conceito apresentada por Marcos Siscar em sua revisão da recepção – diretamente relacionada aos concretistas brasileiros – do ensaio “Crise de vers”, de Stéphane Mallarmé. Paralelamente, a contribuição crítica de Celia Pedrosa nos oferece apoio para situarmos este problema diante de sua complexa relação com as diferentes atribuições dadas às noções de moderno e pós-moderno.

No artigo “Poetas à beira da crise de versos”, Marcos Siscar parte da remissão feita pelo concretismo brasileiro, em seu ambicioso projeto antilírico, à ideia mallarmaica de crise do verso. Segundo Siscar, uma percepção idealista acerca da ideia de crise poderia nos levar a compreender “Crise de vers”, texto onde o poeta francês toca o assunto, como uma proposição favorável a uma prevalência da poesia visual sobre a verbal. Essa disputa estava explicitamente colocada na propaganda concretista divulgada em seus manifestos, cujos enunciados celebravam o “fim do ciclo histórico do verso” (CAMPOS et al, 2006, p. 215) e revelavam uma etapa renovada da prática poética, reconfigurando as bases enunciativas do modo de fazer um poema na direção da visualidade e da espacialidade. Siscar chama a atenção, no entanto, para o fato de que, apesar da força questionadora do concretismo, a poesia brasileira não deixou de ser escrita em versos. “Mais do que isso, é notório”, ele afirma, “como o próprio concretismo guarda uma relação muito estreita com o verso: Haroldo de Campos nunca o abandonou; [...] Décio Pignatari voltou ao verso nos anos 1980; e a poesia visual de Augusto de Campos é eivada de medidas métricas tradicionais” (SISCAR, 2008, p. 210). Além disso, o esforço tradutório dos poetas concretos muito contribuiu para a divulgação da poesia estrangeira

em verso no Brasil, dando à luz versões laboriosas para poemas de Vladimir Maiakóvski, Ezra Pound, além do próprio Stéphane Mallarmé, entre outros.

Em “Crise de vers”, logo em seu início, Mallarmé aponta a morte do poeta Victor Hugo como um acontecimento decisivo e desconcertante para o leitor de poesia francesa. Como Siscar lembra, “Hugo simbolizava o verso pessoalmente e a morte do poeta como que significaria a morte do próprio verso”; não do verso em geral, nem do verbal em geral, mas de certo verso – alexandrino, ancorado em rima e métrica, “que combinaria com brindes em recepções elegantes e com o aparato de festas cívicas” (idem, p. 212). Os momentos altos dessa poesia hugoniana seriam descritos por Mallarmé como “orgíacos excessos” enquanto a poesia de seu tempo deveria ser de “deliciosos quases”,²⁶ com o verso atribuindo individualidade criadora ao poeta. Para Mallarmé, a morte de Victor Hugo deveria ser percebida, então, como uma espécie de liberação daquilo que se petrificara pela autoridade de um único grande poeta, configurando, a partir de então, o esteio renovador do verso livre. Ou seja, “em suma, historicamente, o texto de Mallarmé é muito menos um epitáfio para o verso do que um elogio do verso livre, no que este tem de *atualidade* (de ‘crise’) e de capacidade de *mobilização da tradição*” (idem, p. 213, destaques meus).

Além dessa explanação, Siscar assinala, ainda, que a tradução rotineira de “Crise de vers” para “Crise *do* verso” colaborou fortemente para que o texto de Mallarmé fosse falsamente afamado como um pronunciamento que corroborava o enunciado concretista em prol do fim do ciclo histórico do verso. “‘Crise de verso’ ou ‘Crise de versos’, no plural, me parecem traduções mais afinadas com o texto de Mallarmé, inclusive para manter o paralelo com ‘crise de nerfs’ (ataque de nervos), por exemplo” (idem, 211). Não se trata de detalhe menor, pois tal opção expõe o propósito do ensaio de Mallarmé.

“A crise de verso não designa uma interrupção ou um colapso histórico do verso, mas uma *irritação do verso*, dentro do verso, e a propósito dele. Uma crise de verso, como se pode notar pelas referências dadas pelo ensaio, que generaliza a ideia de verso, é a situação na qual o verso manifesta-se *irritado, enervado, em estado crítico*. É uma função fundamental do próprio verso que,

²⁶ Siscar usa a tradução de Ana Alencar, presente na revista *Inimigo Rumor*, n. 20.

num determinado momento, tem sua história abalada internamente” (idem, 212, destaques meus).

Esta noção de crise enquanto enervação já não estabelece uma dicotomia entre o verso e o seu fim – ou entre o verso em sua forma verbal e a poesia visual concretista – mas deixa em aberto uma tensão irresolvida na própria ideia de verso que, situada historicamente a partir do contexto de escritura de “Crise de vers”, estabelece um vínculo entre o empenho de singularidade formal mallarmaico e a demanda social estabelecida pela morte de Victor Hugo à poesia.

"Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", de Mallarmé, analisado sob esta perspectiva não simplista de crise, pode enfim se apresentar como uma das obras que aqui entendemos como híbridas. Uma obra que questiona o estatuto de seu tempo enervando aquilo que tradicionalmente é atribuído ao seu meio (o verso alexandrino como forma tradicionalmente empregada ao meio poesia). Através do uso de vários tipos – característicos da tipografia jornalística – e da disposição espacial dos versos sobre a página de modo a figurarem como partituras musicais, Mallarmé fundiu conceitualmente imagem, música, texto jornalístico e poesia.

O questionamento ao redor da tradição do verso alexandrino – inscrito no seu uso de um verso livre – não cruzava as fronteiras da lírica de seu tempo, mas investigava seus confins, aquilo que lhe era inescapável mas estava dissimulado e enrijecido no verso alexandrino: a visualidade do poema, seu som, a letra. Isto se dava justamente em um pensamento ao redor do ritmo poético (tão demarcado na poética de Victor Hugo, por exemplo) e de uma relação entre este ritmo e aquele característico da música de concerto: “Mallarmé esclarece no prefácio do poema, a reunião das experimentações do verso livre e do poema em prosa ‘se realiza pela influência, eu sei, estranha, aquela da Música ouvida no concerto’” (idem, p. 213). Ainda assim, o poema de algum modo transferia o verso para a página: as letras tipográficas, dispostas na página de modo a figurarem também como imagens, funcionaram como “modos de pensar a unidade mínima do ritmo” (idem, ibdem).

O que encontramos em "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", portanto, é uma junção conceitual da visualidade da poesia com aquilo que se apresentava como “função do musical”. Identificando o (talvez evidente) hibridismo mallarmaico, sua crise de versos livra-se de uma sombra purista e autonomista (aliás, que o próprio Greenberg esboça em seu “Rumo a um mais novo Laocoonte”), baseada em dicotomias enrijecidas

entre experimentalismo e experiência, verso e visualidade, métrica e ritmo. O poema mallarmaico, em crise, passaria a habitar um limiar entre meios.

A problemática da crise aparece em outros textos de Siscar, que já não se referem exclusivamente a uma ideia de crise de versos mallarmaica e sua relação com as releituras operadas pelo projeto concretista. Em “A crise como política” (2013), o crítico identifica a afirmação da crise como recorrência do contemporâneo. E apresenta uma lista de livros recentes que tentaram, de um modo ou de outro, escrever a história do fracasso ou do fim da literatura. Esta noção de crise da literatura enquanto esgotamento, que Siscar apresenta e problematiza, é também investigada por Celia Pedrosa em “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão” (2011). No texto, Pedrosa problematiza esta ideia de crise enquanto esgotamento para evidenciar o inacabamento e a heterogeneidade inerentes às noções de contemporaneidade e de modernidade.

Nele, a crítica observa três tendências na ideia de crise colocada pela crítica contemporânea diante da pluralidade da produção poética na atualidade. Primeiramente, Pedrosa traz uma ideia de pós-moderno enquanto crise do moderno, onde crise é tomada a partir do esgotamento da originalidade moderna. A segunda tendência determina que o pós-moderno ascende como livre do autoritarismo do projeto entusiasmado moderno – e a convivência plural de obras diversas é estimada como índice de vitalidade da contemporaneidade. Nas duas tendências, crise indica um estatuto de falência das ambições modernas e sugere que a contemporaneidade opera em ruptura com o moderno (constatação que, bem sabemos, não pode ser tomada como absoluta em relação a obras contemporâneas). Nestas duas tendências gerais, a ideia de crise coincide com a apontada por Siscar nas leituras desatentas de “Crise de vers”.

Finalmente, na terceira tendência, Pedrosa aponta o pós-moderno como “um lugar alternativo a partir justamente do uso não idealista da ideia de crise”, sugerindo que o contemporâneo se insere em um “movimento de constante reescritura da modernidade”, onde se estabeleceria uma revisão de dicotomias com as quais canonizou-se a arte moderna (2011, p. 207). Esta ideia não idealista de crise coloca em perspectiva a heterogeneidade inerente tanto à modernidade quanto à contemporaneidade dita pós-moderna.

O reinvestimento de potência crítica na ideia de crise aparece, de maneira diversa, também em “Crítica, poesia e montagem: procedimentos de crise”, de Franklin Alves Dassie. No texto, Dassie procura na ideia de crise seu significado médico e, assim, aproxima crise à doença: “a crise, a doença, irá impor ao corpo a busca – ou a manutenção

– de um estado de não crise, mas esse é um ‘reino’ que está sempre além, como se a possibilidade de aí chegar, ou aí estar, fosse sempre adiada” (2011, p. 12). Desse modo, Dassie pensa o exercício da crítica literária a partir de sua relação com a crise, com sua busca por autoquestionar-se. E, assim, expõe que a investigação pelos procedimentos críticos realizados pelos próprios artistas em suas obras – e não apenas pelos apontamentos de críticos de arte – evidencia o caráter propositivo que a noção mesma de crise acirra nas relações entre obra e crítica.

A partir de um paralelo entre a potência que o discurso da crise teve na modernidade (onde está inserido, inclusive, “Crise de vers”, de Mallarmé) e o diagnóstico de que, no contemporâneo, a ideia passara a expressar esgotamento das forças modernas (como vimos em uma das tendências apresentadas por Celia Pedrosa), Dassie recorre à César Aira para operar uma “reatualização do ‘gesto entusiasmado’ e crítico das vanguardas” (idem, p. 15). Apesar da aparente recuperação romântica de um projeto de vanguarda na proposição de Aira, Dassie demarca que a solicitação do escritor argentino é, na realidade, pelos “procedimentos agenciados na vanguarda [...], escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, cut-up, acaso, indeterminação, construtivismo, entre os listados por ele” (idem, ibidem). O “gesto entusiasmado” estaria, portanto, no emprego de procedimentos e não em um retorno ao projeto utópico das vanguardas: “enquanto este [o projeto] se relaciona com o futuro, num discurso apocalíptico de ‘fim’, aquele [o procedimento] é uma forma de enfrentar o presente” (idem, ibidem).

O emprego de procedimentos reconhecíveis seria, portanto, uma maneira do escritor livrar-se de uma sombra de “especialização” e do clichê da “miséria psicológica”, recorrentemente demandada aos artistas como motriz de criatividade. Fazendo uso deles, “o poeta poderá ser enfim um homem qualquer”, Aira diz (idem, ibidem). A partir daí a atenção ao procedimento passa a ser um caminho de leitura enriquecedor, que sugere um pensamento a respeito do *fazer* poético (“o processo”), e não mais exclusivamente interessado na obra (“a produção”). De modo a possibilitar também que se estabeleça uma comunicação entre as artes: “essa comunicação entre as artes, colocada em prática nas experiências de artistas que agenciam procedimentos [...] sugere uma compreensão que articula, criticamente, *a forma como o trânsito entre essas linguagens acontece*: antes de pensar o eixo temático, compreender a incorporação dos procedimentos que a literatura promove (DASSIE, 2011, p. 16, destaque meu) .

Flora Süssekind, em seu emblemático “Objetos verbais não identificados” (2013), – texto a que Dassie, inclusive, recorre para pensar obras que colocam-se em crise a partir

do uso de procedimentos formais –, também questiona (apesar de fazê-lo de maneira diversa a de Aira) uma ideia de profissionalização, ou especialização, do escritor. Sússekind contrapõe a esta profissionalização o que chama *objetos corais*, obras nas quais ressoa o rumor “de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos” (2013, s/p). Neles, gêneros e domínios basilares da categorização das artes são propositadamente tensionados, “fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura” (idem, ibidem).

A profissionalização do escritor, em contraste, seria o lugar problemático de reafirmação das forças desejosas do identificável e do homogêneo inerentes a este campo literário, principalmente no que diz respeito ao grande mercado editorial e à parte da crítica que parece funcionar como reforço deste mercado. Para Sússekind, a defesa de tal profissionalização “não parece envolver uma discussão mais ampla [...] sobre o critério de ‘obra bem feita’, com temática autojustificada, e sobre o respeito a modelos textuais passíveis de reaplicação pouco problemática que parece guiar a possibilidade da manutenção de contratos com grandes editoras e com o mercado externo” (idem, ibidem).

Avessos à conformação com as demandas do mercado, os “objetos verbais não identificados” questionam, em si mesmos, a “classificação, e os dispositivos institucionais, as normatividades, eixos conceituais ou interpretativos que privilegiem homogeneização, estabilidade, *expansão controlada*” (idem, ibidem, destaque meu). A ideia de expansão controlada – ou seja, de objetos que extrapolam suas formas tradicionais, mas de modo a permanecer identificáveis, palatáveis para o grande público – nos remete à Rosalind Krauss e sua formulação do campo expandido, o que se reforça no uso de Flora da ideia de *campo*. Como vimos, *expansão* e *campo* aparecem relacionados às tendências de homogeneização e de classificação adaptadas ao grande mercado. Tal abordagem de Sússekind aponta para uma leitura do conceito de *campo expandido* como demarcação de um espaço – apesar de expandido – inscrito em seus próprios limites e fronteiras, que circunscreve categorias culturais (escultura, literatura) em esquemas objetivos de identificação.

Esta leitura do conceito dialoga com Marjorie Perloff que, em “‘Literature’ in the expanded field”, recorre à noção de Krauss não para tratar de obras híbridas, inclassificáveis, mas do ensino da literatura nas universidades norte-americanas no final do século passado. Seu objetivo no texto era justamente propor alguma demarcação para

a disciplina da literatura, uma expansão controlada deste campo, que, diante da entrada dos estudos culturais em seus quadros disciplinares, parecia descartar com muita facilidade autores canônicos como Flaubert ou Proust. A autora sugere este retorno à disciplina como movimento de defesa ao desmantelamento institucional que os estudos literários sofriam naquele momento, quando não tinham seu quadro de professores renovado a despeito do vigor econômico das universidades. A expansão do campo, correspondendo à função apresentada por Krauss, apresenta-se como maneira de fugir de uma ampliação desmedida do significado de determinado termo cultural. Neste caso, de uma ideia de estudos literários ampla a ponto de não se diferenciar de outras disciplinas, como a antropologia, a sociologia ou a história, correndo o risco de já não se autojustificar diante do cenário institucional em que se inseria.

Quando trata de objetos artísticos híbridos, por sua vez, Perloff não recorre às ideias de expansão ou campo, mas prefere falar justamente de procedimentos formais que operam tal hibridização. Em *O gênio não original*, encontramos uma proposta que, de certa maneira, dialoga com a de Cesar Aira apresentada por Dassie. Os pontos de partida de sua abordagem, entretanto, não são diretamente as vanguardas históricas, mas o que a autora chama de *retaguarda*. Assumindo o movimento dialético de assimilação do novo, o conceito de vanguarda (como sabemos, emprestado dos termos militares) passa a ser concebível apenas com o seu oposto: “a retaguarda do exército é a parte que protege e consolida o movimento da tropa em questão [...]. Quando um movimento de vanguarda não é mais novidade, é o papel da retaguarda completar a sua missão, garantir o seu sucesso [...] o papel da retaguarda é salvar aquilo que é ameaçado” (PERLOFF, 2013, p. 99). Não se trata de uma “vanguarda tardia”, que continua acriticamente os projetos de um movimento anterior, nem de uma postura nostálgica diante de uma era perdida:

A dialética proposta é um corretivo útil, acredito, para as concepções costumeiras do que é vanguarda, seja como uma ruptura única com o mercado da arte burguesa, uma ruptura que não poderá jamais ser repetida – a tese de Peter Bürger – ou como uma série de rupturas, cada uma rompendo de modo mais decisivo que a outra anterior, como nos relatos, já apropriados pela sala de aula, dos movimentos de vanguarda do Futurismo, ao Dada, ao Surrealismo, ao Fluxus, ao Minimalismo, ao Conceitualismo, e assim por diante [...] A retaguarda, então, não

é nem uma retomada das formas tradicionais – nesse caso [no concretismo], ao verso ou sequência lírica em primeira pessoa –, nem o que costumamos chamar de *pós-modernismo*. Em vez disso, trata-se de reviver o modelo da vanguarda – mas com uma diferença. (idem, p. 99, p. 105)

A retaguarda não é mera repetição da vanguarda, mas uma recuperação crítica de algo que, em determinado momento, estava deixado de lado. Dois são os movimentos literários que Perloff analisa sob a ótica da ideia de retaguarda: o concretismo e o Oulipo (Oficina de Literatura em Potencial). Desse modo, recorre a uma entrevista de Augusto de Campos, de 1993, para elucidar o tempo histórico que este resgate à experimentação se dava. Graças à situação traumática que as duas grandes guerras criaram em todas as artes, Campos diz, “toda a poesia experimental, toda arte experimental, de certo modo, foi marginalizada. Só nos anos cinquenta é que começou a redescoberta de Mallarmé, a redescoberta de Pound” (apud PERLOFF, 2013, p. 119). A diferença da retaguarda com “o que costumamos chamar de *pós-modernismo*” está, inclusive, neste lugar: “Há, dentro da discussão do pós-modernismo, uma tática de querer deixar de lado logo a recuperação da arte experimental e dizer que tudo isso já acabou” (CAMPOS apud PERLOFF, 2013, p. 119). “Eu sou devotada à ideia de tentar enterrar a vanguarda”, dizia Krauss em 1981 (apud HIGGINS, 2012, p. 48).

O interesse central de Perloff no livro é justamente analisar os procedimentos poéticos, modos do fazer, de *escrita-através* ou *escrita não-original* (2013). O Oulipo e o concretismo – a própria ideia de retaguarda – são importantes enquanto precursores dessas poéticas. Nos dois movimentos, a releitura crítica da tradição é um *método* criativo que estabelece também um diálogo com o contexto próprio a esses movimentos, com a atualidade desses movimentos. Esse duplo diálogo, ao mesmo tempo releitura da tradição e movimento de atualização de seu próprio contexto, aponta para o entendimento de Perloff sobre aquele tempo histórico do concretismo e do Oulipo: “Porque as vanguardas originais jamais puderam ser absorvidas, de fato, pelas correntes artísticas e literárias dominantes, a demanda ‘pós-moderna’ por uma ruptura total foi sempre ilusória” (PERLOFF, 2013, p. 119) – o que retorna à problematização da ideia de pós-moderno enquanto ruptura do moderno já apresentada a partir de Celia Pedrosa. Constatação do caráter não irruptivo da dita pós-modernidade que dialoga diretamente com a ideia não idealista de crise e com o movimento de perlaboração da modernidade apresentados tanto

por Pedrosa quanto por Siscar como movimentos críticos para pensar a poesia contemporânea brasileira.

É realmente notável o quanto poetas brasileiros tem operado *escritas-através* na última década, em diálogo não apenas com as vanguardas no início do século XX, mas com diferentes tradições e referências. Alguns exemplos seriam Guilherme Gontijo Flores, que estabelece diálogo híbrido, através do *ready-made* e da transtradução, com a tradição clássica em *Tróia: remix para o próximo milênio* (2014); Josely Vianna Baptista, na apropriação de práticas comuns ao concretismo brasileiro para trabalhar poeticamente com mitos Mbyá-guarani, em *Roça Barroca* (2011); ou então Rafael Zacca, em poemas como “Agora que voltei para o méier e tento pensar” que remete ao “now that I am in Madrid and can think”, de Frank O’Hara, ou “criança que come e assiste o pai chorar após um telefone”, que replica versos de “Fevereiro”, de Ferreira Gullar, ambos do livro recém-lançado de Zacca, *A estreita artéria das coisas* (2019); e Renato Negrão, em *Vicente Viciado* (2012), em diálogo irônico com vanguardas históricas, como em “Dadá”, ou com tradições mais recentes, como o neoconcretismo, em “Programa”; sem falar de sua *Odisseia Vácuo* (2017), poema-livro que permuta os estatutos de obra e crítica ao relacionar à inteligência tradicionalmente empregada a Odisseu com os cacoetes comuns à escrita acadêmica. E a lista poderia continuar.

Estes poetas, não raro, são também críticos, tradutores ou, principalmente, oficinairos – o que indica um tratamento de certo modo objetivo, prático, da matéria poética. Os trânsitos que estabelecem com tradições apresentam distinções significativas daqueles que Perloff identifica como retaguarda, seja devido ao tempo histórico ou à diversidade dos procedimentos empregados e tradições relidas. Mas o gesto daquelas retaguardas, de certo modo, retorna e, por vezes, de forma bastante clara, como na atenção e releitura do Oulipo que a poeta carioca Marília Garcia estabelece em sua poesia. Marília, pensando poeticamente o uso de procedimentos, parece reatualizar o gesto do grupo francês, repensar sua potência crítica.

2.2 Procedimentos e testes: *blind light*

*eu queria jogar minha intimidade,
mas ela foge eternamente*

Ana Cristina Cesar

Encontramos uma pista do interesse de Marília pelo Oulipo no nome escolhido para a revista que ela e os poetas Ricardo Domeneck, Fabiano Calixto e Angelica Freitas fundaram em 2007, *Modo de usar & co.*, onde não há como não ver uma indicação ao romance de George Perec, *A vida: modos de usar*. O objetivo da Oficina de Literatura em Potencial, conforme nos conta Jacques Roubaud, um de seus fundadores, era “inventar (ou reinventar) restrições de natureza formal e propô-las aos entusiastas interessados em compor literatura” (ROUBAUD apud PERLOFF, 2013, p. 44). O livro de Perec, em consonância com as proposições do grupo, faz uso de uma rede complexa de procedimentos – ou *restrições*, seguindo o termo empregado por eles – ao redor da ideia de quebra-cabeça (*puzzle*). Em cada capítulo, apresenta quarenta e duas regras lógicas de construção, montando diversas histórias ao redor de um único edifício, a partir, inclusive, da colagem de elementos cotidianos (bulas médicas, receitas, cartazes etc.).

O quebra-cabeça é tanto o procedimento de feitura do livro quanto uma obsessão de seu protagonista, Bartlebooth, que se programa para fabricar, montar e destruir quebra-cabeças por cinquenta anos de sua vida. Assim, o livro descreve, temática e formalmente, seu próprio procedimento, estabelecendo uma comparação entre sua produção literária e o *puzzle*: “Podemos deduzir algo que é, sem dúvida, a verdade última do puzzle: apesar das aparências, não é um jogo solitário – todo gesto que faz o armador de puzzle, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro” (PEREC, 1989, p. 15).

Falar na obra do procedimento empregado, como faz Perec em *A vida*, é parte importante dos exercícios propostos pelo Oulipo, como a própria Marília Garcia lembra em “O poema no tubo de ensaio”: “como diz o jacques roubaud / um texto produzido a partir de uma restrição / fala desta mesma restrição” (2015, p. 76). Roubaud aparece

citado rapidamente neste texto em prosa ventilada (*ventilated prose*) da poeta – publicado em um livro de ensaios acadêmicos, todo quebrado em versos, bastante afim dos experimentos de Augusto de Campos em *O anticrítico* (1986). Seu interesse pelo grupo fica ainda mais evidente em seu blog pessoal, onde encontramos traduções dela para textos oulipianos. E, principalmente, em pequeno escrito recente, “Bonecas russas (restrições e comandos)”, publicado na coluna que a poeta mantém no blog da Companhia das Letras. Nele, Marília fala diretamente do grupo e de suas restrições:

[...] estas restrições começariam no vocabulário e nas regras sintáticas e gramaticais, que valeriam para todos, e iriam até regras “específicas” como, por exemplo, os capítulos no romance, a regra das três unidades na tragédia, e as regras de versificação e as formas clássicas na poesia.

A proposta do Oulipo com seus laboratórios de escrita seria multiplicar este campo de restrições “específicas”, apresentando novos comandos e atualizando os antigos, buscando novas ferramentas de escrita em sintonia com o mundo. O resultado alcançado deveria ser analisado num segundo momento, pois inicialmente o que importava era experimentar (2019, s/p).

Como a própria poeta elucida, um dos motes para as propostas laboratoriais do grupo consistia na relação entre as restrições que propunham e as convenções vocabulares, sintáticas ou estruturais tradicionalmente empregadas nos textos literários. Se gêneros literários traziam consigo uma série de regras ou restrições “específicas” – comandos estruturais tradicionalmente replicados, de modo a manter determinada obra dentro de um padrão de gênero identificável –, o Oulipo propunha justamente que os autores estipulassem novas regras, novas restrições. Estas experiências, que tencionavam as formas literárias, muitas vezes fracassavam – “Tanta coisa terá ido para a lixeira dos poemas que não se acomodaram” (idem) –, mas isto não era um problema, “o que importava era experimentar”.

No texto, Marília parece dialogar com Marjorie Perloff, em *O gênio não original*, também quando comenta, em sequência, a *escrita não-criativa* de Kenneth Goldsmith frente às novas tecnologias contemporâneas, que multiplicam “caminhos e possibilidades de restrições para a escrita [...] diversificando as maneiras de nomear o nosso mundo”

texto, que nos parece justamente um poema testado a partir de convenções formais tradicionalmente empregadas no ensaio. Ou seja, Marília parece testar duplamente a relação do ensaio com o poema: um teste operado nos procedimentos escolhidos para a construção do texto – seriação numerada de partes, citação direta referenciada na norma ABNT, uso da primeira pessoa, relato de situações pessoais (onde encontramos inclusive remissões a eventos acadêmicos) como ponto de partida para pensar o mundo –, e o teste objetivo que consiste nestas misturas de referências e definições a que recorre para deslocar a poesia de um lugar específico.

A princípio, o teste do poema com os parâmetros do ensaio estabelece uma tensão da poesia com a prosa, visto que o ensaio é um gênero prosaico, nas múltiplas e complexas definições que a ideia de prosa pode sugerir – retomaremos esta tensão à frente, principalmente a partir de uma reflexão sobre a ideia de resistência em *Um teste de resistores* (2014). Por agora, destacaremos dois procedimentos recorrentes na poesia de Marília, identificáveis tanto no livro quanto neste “O poema no tubo de ensaio”, que já esboçam certo caráter prosaico dos seus testes de poesia.

O primeiro deles é a *serialidade*. Um poema seriado é, resumidamente, aquele composto por partes, por vezes numeradas, que se seguem, tensionando a ideia de fragmento e de totalidade. Em um poema em série, supomos uma interdependência dessas partes e, ao mesmo tempo, alguma independência, o que nos permite olhar o poema como composto de partes, mas, também, as partes como poemas em separado. Os efeitos do uso do procedimento variam conforme o seu emprego no poema, mas a tensão entre fragmentação e totalidade nos remete à relação da serialidade com a temporalidade do texto. Ou seja, o poema, enquanto sequência de partes, define um outro ritmo – a cada pausa sugerida pela divisão dessas partes, uma espécie de silêncio tende a se instaurar.

Por outro lado, a sequencialidade que a seriação estabelece – que, inclusive, pode ser problematizada no próprio poema, quando, por exemplo, determinada parte não dialoga com a anterior ou com a subsequente – nos faz considerar justamente um paralelo com as ideias de prosa e poesia. Em “A poesia e a prosa do mundo” (2010), Celia Pedrosa identifica uma dupla valência na relação da série com a sequencialidade (e potencial narratividade) a partir dos trabalhos de Flora Süssekind e Alcides Villaça.

No texto – onde observa um movimento de perlaboração de João Cabral de Melo Neto e da poesia marginal dos anos 1970 nos dois primeiros livros de Marília Garcia, *Encontro às cegas* (2001) e *20 poemas para seu walkman* (2006) –, Pedrosa identifica a serialidade ao mesmo tempo como “*movimento para*, de aproximações sucessivas do

mundo concreto, sempre recomeçado, sempre incompleto”, sugerido por Villaça; e como “redimensionamento temporal do poema, não mais concebido como figuração suspensa do momento, do instante”, através do qual a série estabelece “uma tensão entre figurativo e narrativo” no poema, como identificado por Sussekind em trabalho crítico sobre Carlito Azevedo e João Cabral de Melo Neto (PEDROSA, 2010, pp. 32-3).

Esta dupla valência relaciona a serialidade a certa narratividade – algo entre o figurativo e o narrativo –, mas uma narratividade que tende ao inacabado, um *movimento para* algo, que perdura e não se fecha, não se conclui. Um dos pontos de partida de Pedrosa é o texto de introdução de uma antologia organizada por Marília e Valeska de Aguirre, *A poesia andando: treze poetas no Brasil* (2008), onde observa a hipótese da tendência à narratividade como marca geracional. Escrita pelas organizadoras, sua nota introdutória identifica nos poetas que publicam a partir de 1990 reunidos na antologia uma opção “por ‘formas narrativas’, de ‘rotas sendo percorridas’ e também por ‘uma poesia do chão e do prosaico, uma poesia no meio do caminho’” (idem, pp. 31).

Desta sugestão de Marília e Valeska de uma poesia que, formalmente, propõe *rotas sendo percorridas*, podemos vislumbrar a ideia de uma trajetória pessoal, confessada no poema, a partir de um relato duvidoso de acontecimentos, insistentemente apresentado em primeira pessoa; como também a ideia de uma trajetória da escrita, que o próprio poema documenta, a trajetória de testes textuais realizados pelo poeta no momento de escritura do poema. Encontramos sugestionada esta dupla noção da ideia de percurso, trajetória, rota, em “O poema no tubo de ensaio”, principalmente na primeira de suas quatorze partes numeradas, onde a autora narra o movimento de início de escrita do próprio texto – “quando comecei a escrever esse texto / para uma jornada sobre o ensaio na unifesp / eu queria falar de um poema do escritor americano / charles bernstein.

o poema era um teste / e se chamava “um teste de poesia”. eu queria começar falando / deste teste mas acabei tendo que falar de um *outro* teste” (2015, p. 73). Depois, nos conta o conjunto de testes a que foi submetida pela polícia francesa em situação de viagem e que a levaram a pensar o *teste* enquanto dispositivo crítico; e o sonho que teve, já destacado anteriormente.

Em *Um teste de resistores*, por sua vez, o procedimento de seriação se evidencia principalmente no primeiro longo poema do livro, “Blind light”. Composto por vinte e quatro partes numeradas, “Blind light” recorda situações que inspiraram os poemas que seguirão no livro, fazendo referências diretas a eles, inclusive apontando as páginas em que estão: “usei o mesmo procedimento de charles bernstein / ao fazer ‘um teste de

poesia' / o resultado é uma lista de perguntas sobre a linguagem / o resultado é uma lista de perguntas sobre os poemas / o resultado está na página 87 deste livro" (2014, p. 18). Além disso, elucida algumas referências do livro, poemas (como este "um teste de poesia" de Bernstein, que já estava em "O poema no tubo de ensaio"), filmes (como *La jetée*, de Chris Marker, e *Je tu il elle*, de Chantal Akerman) ou instalações (como a *Blind Light*, de Anthony Gormley, de onde Marília toma emprestado o título do texto) que inspiraram suas reflexões. E, mais curiosamente, revela os próprios procedimentos que utilizou na construção dos poemas – corte e repetição, quebra da quarta parede, uso de uma estética do banco de dados, pós-produção, entre tantos outros.

Encontramos em "Blind light" uma espécie de leitura do livro, que, ao mesmo tempo que prenuncia os poemas subsequentes, traz, *a posteriori*, novos elementos para eles. Por um lado, está sugestionada outra dinâmica com o objeto livro de poesia, onde "Blind light" – sendo o primeiro poema, mas referindo-se aos outros – nos leva a interromper a sua leitura e saltar aos poemas que comenta para, apenas depois de lê-los, voltar a ele. Deste modo, sugere uma leitura não sequencial do livro, já não página após página, mas feita com saltos e interrupções – curiosamente, saltos e interrupções que a serialidade enquanto procedimento também pode proporcionar. Por outro lado, "Blind light" pode ser lido como espécie de introdução, principalmente porque é onde mais diretamente se apresentam ao leitor reflexões críticas sobre os poemas, com comentários de obras e citações diretas, em tom parecido com "O poema no tubo de ensaio".

Estas reflexões, por sua vez, se dão, em ambos os textos, em primeira pessoa, o que nos leva ao segundo procedimento que, por agora, gostaríamos de destacar: a retórica da conversação ou, em alguns casos, da correspondência, evidente na copresença de pronomes em segunda e primeira pessoa no poema. Em outras palavras: o uso de uma retórica do *endereçamento*. Podemos entrar nesta discussão a partir de uma ideia de poema endereçado como aquele que, de alguma maneira, traz à tona a *travessia* presente na dinâmica poeta-poema-leitor. Nele, o leitor é convocado a participar ativamente do poema, implicando-se – convocação talvez comum a todo texto literário, mas que se radicaliza com o endereçamento. De certo modo, o poema endereçado remete-nos àquelas instalações contemporâneas que exigem participantes, completando-se apenas com a presença de um outro.

À introdução deste leitor-participador, deste *você* no texto, soma-se uma escrita mais ou menos confessional, onde um *eu* revela duvidosas situações pessoais. Este eu, entretanto, não necessariamente nos solicita uma leitura biográfica – como se o poema

fosse relato absoluto de realidade, exposição de fatos biográficos ou sintomas da personalidade do poeta. Antes, possibilita que o texto se abra para referentes externos, se contamine com elementos extraliterários. Porque este eu híbrido – no limiar entre literário e autoral, entre lírico e antilírico – tende a funcionar, no poema, como ferramenta de encenação de intimidade. E o leitor, solicitado no poema, partícipe desta intimidade encenada, deve se implicar em um ato corajoso de leitura.

Referência indispensável na leitura do endereçamento como procedimento poético na literatura contemporânea brasileira é o artigo “Singular e anônimo”, de Silviano Santiago, sobre a poética de Ana Cristina Cesar. O crítico desenha, a partir de um fragmento de Ana C., dois tipos de leitores: o autoritário ou detetive e o submisso ou casto. O primeiro é aquele que toma o eu do poema apenas como eu-autoral e opera sua leitura para desvendar mistérios ocultos da vida daquele que escreve. Já o segundo toma o eu apenas como eu-literário, de modo a monumentalizar o texto como algo encerrado em si mesmo, intocável por qualquer referente alheio a ele. Ou dois, medrosos, não se inscrevem no texto, não tomam posse dele, não avançam com a “força transgressora do leitor, abrindo o caixão fechado a sete chaves, permitindo que a linguagem exista como é – em travessia para o outro” (SANTIAGO, 1989, p. 60). Com esta alusão do poema como espaço de contínua travessia para o outro, que solicita um leitor que se implique no texto, Santiago se opunha diretamente à formulação da intransitividade da linguagem poética de Roman Jakobson. Em vez de intransitivo, o poema propõe uma comunhão entre autor e leitor, um *trânsito*.

Por outro lado, o tom confessional desses textos endereçados estabelece uma questão ética: o poeta entende-se como um porta-voz privilegiado? Por que este outro que ele solicita ao endereçar um poema deveria estar disposto a ouvi-lo? No verbete sobre endereçamento do *Indicionário do contemporâneo*, livro coletivo escrito por quatorze críticos, lemos:

Se a discussão sobre o endereçamento é um retorno ao problema da enunciação poética [já presente no romantismo], relacionando poesia e ética, ela mobiliza [na contemporaneidade] certamente uma nova circunstância, relacionada a um empenho performático, em que já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de *eus* em trânsito, transformados no curso da poesia,

produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos enquanto construções em aberto, em obras [...]. O empenho performático serve igualmente a um questionamento da dicotomia entre ‘lírico’ e ‘antilírico’, que opõe o eu ao coletivo para enfatizar um ou outro, sempre concebidos a partir de parâmetros representativos” (2018, p. 103)

Esta mobilização da performatividade, para qual o trabalho crítico deve permanecer atento, principalmente quando diante de um texto muito atual como o de Marília, não se resolve sem gerar atritos. Em “Blind light”, por exemplo, leitores minimamente iniciados em uma cena literária ou que acompanham a trajetória da poeta tendem a operar uma leitura privilegiada. Estes leitores, mais próximos ao contexto de escritura da autora, são impelidos a preencher algumas lacunas do texto, de modo a, por exemplo, decifrar a identidade dos nomes citados sem o sobrenome, ou a recolher pistas para averiguar a veracidade das anedotas reveladoras de intimidade. Este movimento de leitura, antes de se assemelhar ao do leitor autoritário ou detetive que descreve Silviano, nos parece responder a uma demanda do próprio texto e gera análises por vezes bastante pertinentes, como a da crítica carioca Masé Lemos em resenha ao livro publicada na revista portuguesa *Colóquio Letras*.

A tensão ética que o endereçamento poético coloca não parece se resolver com facilidade sob o protocolo de leitura de *sempre* conceber o *eu* enunciado e o *você* solicitado pelo e no texto em parâmetros representativos. Há referentes no texto. O fato deste eu, em *Um teste de resistores*, revelar situações que o inserem em uma cena literária institucionalizada (relato de uma viagem para participar da festa literária Europália, na Bélgica, do aceite de convite para evento em homenagem à poesia marginal realizado no Instituto Moreira Salles, ou de fala realizada na USP, prestigiada universidade brasileira), por exemplo, desloca o problema da enunciação poética para outro lugar. Não somos impelidos, no movimento de leitura de *Um teste*, a retornar à ideia do sujeito autoral como porta-voz privilegiado, nem a entender o eu apenas como representado ou encenado. No texto, o uso de um tom confessional, antes, parece sugestionar uma problematização do lugar da poesia na contemporaneidade. Lemos identifica uma tendência à institucionalização da poesia em *Um teste* ao reconhecer certo conforto deste eu enunciado em habitar um lugar de reconhecimento dentro de um universo literário nada

ficcional, “certo gozo em brincar no parque de diversão da arte e da poesia contemporâneas” (2015, p. 278).

Por outro lado, é interessante observar, em “Blind light”, as solicitações ao leitor, outro lado dessa travessia em direção ao outro do poema. Na série, tais solicitações se dão por meio da repetição do “você pergunta”, que sempre acompanha supostas perguntas de um também suposto leitor: “*afinal / quem disse o quê? você pergunta*”; “*mas a poesia não serviria para isso / também? você pergunta*”; “*mas e quanto ao humor daqueles / procedimentos? você pergunta*”; “*risco do disco? você pergunta*” (2014, p. 18; p. 24; p. 25; p. 36). Essa conjectura de perguntas nos parece ter uma dupla valência. Por um lado, solicitam do leitor uma postura questionadora, disposta à investigação da construtividade dos poemas – investigação central do eu enunciado em “Blind light”. Endereçando o poema àquele que, necessariamente, faz perguntas, Marília solicita um leitor que compartilhe com ela a dúvida, disposto a acompanhá-la em seus testes. Por outro, perguntamos se não há nessas supostas perguntas um desejo pelo controle da recepção ou do ato interpretativo dos leitores. O leitor que interessa é aquele que faz estas e não outras perguntas? Acessar o texto por outras vias é lê-lo incorretamente? Há, portanto, tal coisa como leitura incorreta?

Assim como “O poema no tubo de ensaio”, “Blind light” parece habitar o limiar entre os estatutos de obra e crítica quando desvela ao leitor os procedimentos empregados no livro. Talvez também por isso a série assuma a forma de uma espécie de prefácio ao livro. Um bom prefácio, inclusive, visto que não funciona como esclarecimento didático do texto, mas como complexificação das questões propostas pelos outros poemas do livro. O endereçamento une-se, portanto, a um esclarecimento às avessas dessas questões, porque o leitor, avisado dos procedimentos – e, com isso, instrumentalizado para dar ao poema sua dimensão de poema –, entra com mais intimidade no texto e, ao mesmo tempo, sai deste texto, no sentido de não ser impelido a se deixar levar inocentemente pelos efeitos que o uso desses procedimentos sugere.

Essa dupla dinâmica proposta por Marília – um ato de leitura que, aproximando o leitor, também o afasta dos poemas – remete-nos à instalação do artista inglês Antholy Gormley, de onde Marília tomou emprestado o título da série. Blind Light, de Gormley, consiste em um cômodo amplo onde os participantes ficam submersos em uma neblina espessa (é possível assistir à instalação em vídeo no Youtube). Ao entrar pela porta da instalação, o participante não consegue ver ao redor, a neblina cega, uma cegueira branca,

muito iluminada. Seu objetivo, como o próprio artista revela em seu site pessoal, era inverter a função da arquitetura:

Architecture is supposed to be the location of security and certainty about where you are. It is supposed to protect you from the weather, from darkness, from uncertainty. BLIND LIGHT undermines all of that. You enter this interior space that is the equivalent of being on top of a mountain or at the bottom of the sea. It is very important for me that inside it you find the outside (2007, s/p).

O objetivo da instalação, revelado pelo artista, era criar um movimento duplo, ao mesmo tempo de entrada em um espaço e de saída para o topo de uma montanha ou para a orla de um mar frio. A neblina seria o principal artifício empregado para gerar esse efeito, porque ela remete a esses espaços exteriores e, simultaneamente, cega os participantes para o lugar onde estão. E este parece o objetivo também de “Blind light”, de Marília Garcia. Ao revelar ao leitor (que deve assumir seu papel de participante) os procedimentos empregados nos outros poemas do livro, a série não necessariamente o esclarece, mas adiciona questionamentos que dão densidade aos poemas: uma luz que cega, que proporciona ao leitor questionar-se sobre a poesia, sobre o lugar da poesia e o *como* do poema.

Encontramos mais de uma vez no texto a pergunta “entrar no espaço interior equivale a sair?”, resultante de uma apropriação do pequeno texto de Gormley ou então, mais interessante, do desejo do artista de provocar este duplo movimento na experiência do participante. Mas a pergunta sugere, no texto de Marília, também um teste proposto à poesia e ao leitor. Porque o endereçamento de “Blind light”, sempre acompanhado de indagações, testa o leitor, coloca em teste a capacidade dele de atravessar o texto mantendo algum distanciamento crítico. Ao mesmo tempo, ao colocar em dúvida a possibilidade de criar o efeito almejado tão assertivamente por Gormley, a pergunta funciona como teste da capacidade da poesia de funcionar como esta luz que cega, sua capacidade de revelar seus procedimentos construtivos sem que isso resulte em seu “fim”, em um “além do poema” ou em alguma outra coisa que já não seja poema.

Como vimos, a ideia de teste é tocada mais diretamente em “O poema no tubo de ensaio”, que, agora, pode ser lido também como uma reflexão crítica sobre *Um teste de resistores* quando, fala, por exemplo, sobre a recepção do livro (2015, p. 79):

7.

no ano passado publiquei um livro que era um teste
e que conversava com o livro de emmanuel hocquard.
no meu livro tentava incorporar algumas ferramentas do ensaio
para dentro do poema será que assim daria para ver
a carga teórica de um poema?
depois de publicado o livro me perguntaram:
por que você insiste em chamar de poema?
será que o poema continua sendo poema?
será que o poema deixa de ser poema
porque se confunde com outro gênero?
será que esse teste poderia ser um ensaio?
quais os limites de cada um? quais as medidas?
ferramentas? restrições?

Mais uma vez, a figura do leitor é acompanhada de uma enumeração de perguntas itilizadas – como em *Um teste de resistores*. O que nos chama atenção, entretanto, é esta ideia de um livro que é um teste – diálogo com *Um teste de solidão*, de Emmanuel Hocquard, mas também com “um teste de poesia”, de Charles Bernstein; e com tantos outros trabalhos, como os de Gertrude Stein, Godard, Agamben... Um livro que é um teste ou uma bateria de testes à qual a poesia é incessantemente submetida, como sugerido por Victor Heringer na orelha do livro: “Aqui, a resistência da poesia é testada em suas várias facetas: a tradução, a pulsão filosófica, a identidade e as anedotas vitais, o amor e a amizade, o corpo da cidade e o do poema”. Ou um teste ao leitor, que deve estar disposto a encarar a luz que cega do poema. E um teste à crítica quando opera, ele mesmo, um trabalho crítico, quando é “pulsão filosófica”: o poema é a mais eficiente crítica ao poema? O autor é um crítico privilegiado de seu poema? E a crítica conseguirá discordar – ou deveria tentar escapar – dos questionamentos que o autor coloca para seu próprio poema?

Assumindo o risco de fracassar no teste, iremos nos dedicar, no próximo capítulo, ao livro de Marília, principalmente em uma tentativa de escuta da investigação que faz dos confins da poesia – quais os limites da poesia? Para isso, a relação híbrida com elementos não verbais e o diálogo com os outros gêneros e com outras obras serão enfatizados. Assim como o vídeo “A garota de Belfast ordena *A teus pés* alfabeticamente”, ao mesmo tempo dentro e fora do livro – “entrar no espaço interior equivale a sair?”.

CAPÍTULO 3. A GAROTA DE BELFAST

Apertamos o *play* e um quadro preto se apresenta, junto a ele o som de dedos escrevendo sobre um teclado de computador soma-se a uma voz hesitante que parece balbuciar o que está sendo digitado. Para aqueles que conhecem o trabalho de Marília Garcia, autora do vídeo que descreveremos, é possível reconhecer sua voz. O título aparece paulatinamente: primeiro apenas “A garota de belfast”, depois “ordena a teus pés”, e por último “alfabeticamente”. Também é paulatinamente que esses três fragmentos do título desaparecem na tela preta. Na sequência à breve abertura, inicia-se o vídeo propriamente. Na primeira cena, há uma mulher jovem deitada sobre um colchão – não uma cama, um colchão nu sobre o chão –, no canto de um cômodo qualquer, próxima a uma janela. Imediatamente, junto a essa imagem congelada, a mesma voz em *off* de Marília começa a recitar um poema. Surgem escritos na tela trechos dos dois primeiros versos recitados: “98 voltas pelo parque / em círculos”, ao mesmo tempo em que a voz em *off* narra o trecho completo: “98 voltas pelo parque antes de cair em / círculos sobre o próprio peso”. Os versos escritos estão posicionados segundo a predisposição sugerida pela imagem congelada, não se sobrepõem à figura feminina deitada, estão alinhados a duas faixas horizontais da parede do cômodo, uma clara outra escura. A mulher se levanta do colchão, mas o movimento é interrompido pela reversão da imagem (o vídeo passa de trás para frente, como que rebobinado). Isso se repete: a mulher quase levanta e quase volta a se deitar algumas vezes. No entanto, a voz *off* continua a leitura de maneira calma e ininterrupta, mantendo a fluidez independentemente do ritmo empregado pelas imagens do vídeo. Em contraste com a voz, esse ritmo não tem uma sequencialidade constante, vê-se claramente que as cenas intercalam *fast motion* e *slow motion* – ora aceleradas, ora em câmera lenta (*Câmera lenta*, inclusive, é o título do último livro lançado pela autora, em 2017).

A mulher enfim levanta-se e suspende o colchão. Então planos pretos curtíssimos passam a se intercalar com a imagem, como se estivéssemos em um gira-gira de parquinho e a cada volta piscássemos os olhos. Nesse momento, os versos recitados parecem corresponder ao efeito de edição do vídeo: “a roda da bicicleta / girava em *loop* esfarelado os / reflexos no ar”, ela diz. Os *flashes* pretos cessam. O colchão é transposto para a frente da janela e o quadro se escurece totalmente. O que segue à tela preta é ainda parte da cena anterior. Ela se senta no canto do quarto recostada no colchão erguido em

frente à janela. De novo, uma possível correspondência entre o poema e a imagem se estabelece: enquanto a mulher senta no chão, ouvimos os versos: “sentada na beira do / quarto”. Corta.

Nova cena: a mulher agora está de novo sobre o colchão nu, mas em outro canto do cômodo. Sabemos que é o mesmo lugar porque as paredes e o piso correspondem aos da cena anterior. Apoiada em um dos braços, quase de bruços, ela escreve em folhas soltas sobre o chão. Aqui notamos claramente que as imagens estão aceleradas. O poema recitado fala de uma garota – “a garota de belfast” que dá título ao vídeo. Ela é então, pensamos, a garota de Belfast? Enquanto ela escreve, a voz *off* anuncia que a garota de Belfast “ordena *a teus pés* / alfabeticamente”. Mas antes da última palavra ser pronunciada, há outro corte, e voltamos à primeira cena da mulher sentada no canto escuro do quarto. Versos de *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, aparecem escritos na tela em ordem alfabética, um a um, em diversas posições do quadro. A voz em *off* acompanha essas aparições de forma sincronizada. Quando ela finda a enumeração, novamente um quadro preto surge. Nele, se repete o último verso enumerado, “acho que é mentira”, enquanto o poema segue sendo recitado.

O vídeo continua por cerca de mais dois minutos. Além das duas cenas que descrevi, há apenas mais duas: a mulher sentada próximo à janela, mas já sem o colchão bloqueando a luz e escurecendo o cômodo. E depois, no outro canto do quarto – aquele mesmo em que estava escrevendo apoiada sobre o braço –, ela de joelhos sobre o colchão espalhando folhas no chão, uma ao lado da outra. Nesta última cena, se põe de pé e continua organizando as folhas pelo chão, até que sai do quadro pela quarta parede, andando em nossa direção. Durante todo o processo, a voz em *off* de Marília continua sua leitura. E enquanto a mulher organiza os papéis pelo chão, de novo uma enumeração de versos da Ana C. Após o fim do poema, ela retorna ao quadro e deita-se no colchão com o olhar perdido para o teto. Aqui, os créditos do vídeo começam a passar e voltamos ao barulho da digitação e uma voz balbuciando algo não identificável.

Após o fim do vídeo, fica uma sensação de estranhamento. A presença de dois registros diferentes – os versos escritos e falados – desconforta o espectador. Por vezes, são coincidentes, por vezes, dessincronizados. Os efeitos de edição das imagens também contribuem para o desconforto: *flashes* pretos, acelerações e diminuições da velocidade não interferem na voz em *off* que permanece calma durante todo o tempo. A protagonista do vídeo, por sua vez, acrescenta elementos à tensão criada pela dessincronia entre voz e imagem: a mulher em quadro, única personagem em cena, sugere uma correspondência

com a personagem do poema, a garota de Belfast. Instintivamente, relacionamos uma a outra e a mulher passa a ser a garota do poema. Quando ela escreve – pensamos – escreve os versos de *A teus pés*. Quando espalha os papéis sobre o chão, está ordenando estes versos alfabeticamente.

A minha descrição não faz jus ao ritmo da voz *off* de Marília, pois sua leitura é fluida e respeita a sintaxe do discurso (como se ela estivesse lendo um texto em prosa). Apenas na enumeração dos versos de Ana C. podemos perceber pausas – ali notamos que se lê uma lista. As barras que inscrevi nesta minha descrição indicando *enjambement* correspondem ao poema impresso no livro *Um teste de resistores*. Nele, Marília fala diretamente das circunstâncias e procedimentos de criação do vídeo na décima nona parte da série “Blind light”. Transcrevo um trecho (2014, p. 34):

há algumas semanas
para o lançamento da obra poética da ana c.
preparei um vídeo a partir desse poema
queria descrever concretamente o processo de feitura
de algum modo essa prática é como a da escrita
escolhi um filme da cineasta belga chantal akerman
je, tu, il, elle
e recortei quatro cenas
o filme parecia um banco de dados
queria pegar uma imagem
que dialogasse com o poema
uma imagem fora do contexto
mas trazendo dele rastros restos
uma imagem que pudesse estabelecer relações com o texto
escrever também pode ser assim
às vezes basta um verso uma fala solta
que possa se encaixar e transformar um poema
a fala não traz nada de seu contexto inicial?
ele pergunta
seleciono as cenas do filme para importar no adobe pro
depois importo o áudio com a leitura do poema
a partir daí

passo a recortar as cenas
montar repetir avançar
ouvir o ritmo do texto a voz da imagem
em movimento
então insiro texto sobre isso tudo
para dialogar com o que está acontecendo
de algum modo é como escrever
e o resultado imprevisto
o vídeo está aqui
<https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>
e o texto na página 41

Assim como em “O poema no tubo de ensaio”, quando fala de sua viagem à França ou de seu sonho, Marília parece trazer uma espécie de confissão. Dando forma ao que Victor Heringer chama, na orelha do livro, de “espécie de diário crítico-afetivo”. A primeira pessoa do singular, ao relatar uma rota percorrida, cria certa tensão entre *eu* que vive e *eu* textual. Sem abandonar certa desconfiança com esses relatos, podemos seguir suas pistas, de acordo com o esclarecido em *Indicionário do contemporâneo*, quando fala, a partir de Josefina Ludmer, de obras limiares entre ficcional e real que “não admitem ou demandam apenas leituras artísticas [...] São e não são literatura; são ao mesmo tempo ficção e realidade. Produzem novas condições de produção e circulação que modificam modos de ler” (2018, pp. 218-9). Estes outros protocolos de leitura, novos modos de ler, correspondem ao que anteriormente investigamos a partir do endereçamento: o eu enunciado, atrelando-se a referentes do mundo, embaraça sujeito textual e sujeito autoral.

Assumindo esse entre-lugar do texto – ao mesmo tempo relato de realidade e ficção – nos chama atenção, para pensar o processo de escrita de Marília, a ideia de que fazer um vídeo pode ser como escrever. A prática de feitura do vídeo parte de uma imagem fora de contexto e “de algum modo essa prática é como a da escrita”. A autora intensifica essa ideia quando diz que estabelecer um diálogo entre imagem, voz e texto escrito “de algum modo é como escrever”. Ensaia-se, assim, uma similaridade entre dois fazeres, o da produção do texto e o da produção do vídeo. A produção do vídeo de Marília, por sua vez, não se assemelha a outras produções cinemáticas, porque não há propriamente captura de imagem, direção de equipe ou tudo o que implica uma produção tradicional. Marília recorre a um filme pré-existente como se estivesse manipulando um

“banco de dados” (no cinema, chama-se “pós-produção” a etapa da realização de um filme na qual efetuam-se a montagem e a edição propriamente). Ao deslocar as cenas de seu contexto originário, Marília transporta-as para um novo lugar. E o poema evidencia e medita sobre esse procedimento: “*a fala não traz nada de seu contexto inicial?*”.

O deslocamento de materiais de seu lugar de *origem* parece ser a principal investigação nesse conjunto de obras (poema “a garota de belfast...”, vídeo “a garota de belfast...” e décima nona parte de “blind light”). Ele se realiza em diversos níveis: primeiro, o poema que dá nome ao vídeo traz versos inteiros do livro de Ana C. – deslocá-los de seu lugar de origem é “uma maneira de conhecer ana c. outra vez”, lemos em outro trecho da parte de “blind light”; depois, “a garota de belfast...”, que primeiro foi escrito sobre papel, se transpõe para a voz no vídeo – e assim é deslocado de sua mídia originária. No vídeo há ainda o deslocamento das cenas do filme de Chantal Akerman. E, por último, outra maneira de deslocamento é interior à “blind light”, que traz a experiência de feitura do vídeo e seu URL para dentro de um livro de poemas – de forma que a experiência de leitura só se completa quando o leitor abandona o livro e assiste ao vídeo.

Com essa série de deslocamentos de registros, é difícil identificar qual é a obra originária. O vídeo veio ao ar antes do lançamento de *Um teste de resistores* (que contém “blind light” e “a garota de belfast...”). E depois de olharmos as três obras de Marília, nos surge ainda a presença do livro de Ana C. como possível motivo para o resto, poemas e vídeo. Um pensamento sobre esse deslocamento de registros está presente em outros trechos de “blind light” e, não raro, vem acompanhado de uma reflexão sobre o cinema: “giorgio agamben diz que / no cinema / a montagem é feita de dois processos

 corte / e repetição / parece que giorgio agamben / está falando de poesia” (2014, p. 16). Ou ainda: “quando escrevo um poema / procuro uma espécie de abertura de repetição de diálogo / para pensar o processo de escrita em termos práticos / enumero as ferramentas que tenho / à minha frente / enunciados filmes narrativas google / poemas recortados copiados à mão / traduções jornais um romance lembranças diversas [...]” (idem, pp. 30-31). E depois: “falar é repetir / mas repetir depois e de outra forma / falar é insistir” (idem, p. 32).

3.1 Uma poesia não original

Entre minhas pesquisas, encontrei poucas análises críticas do vídeo de Marília. Entre elas, um artigo de Carla Miguelote sobre intermedialidade e o que ela chama “efeito cinema” na poesia contemporânea, que foi publicado na revista *EcoPós* em 2015; e a dissertação de mestrado de Julya Tavares, defendida em 2017, no Departamento de Estudos da Literatura na UFF. Não por acaso, em ambos os estudos, as pesquisadoras recorrem a uma referência comum, o livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, de Nicolas Bourriaud.

A noção de pós-produção trazida pelo curador e ensaísta francês é originária do mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Mas é deslocada de seu uso técnico para expressar modos de feitura de obras não originais produzidas, principalmente, nos anos 1990. Essas obras partem de materiais pré-existentes – como as cenas de Akerman ou os versos de Ana C. de que Marília se apropria no videopoema. Pirataria e *sampleamento* são recursos a que Bourriaud recorre para esfumar as noções de originalidade (estar na origem de) e de criação (fazer a partir do nada). Assim, o autor estabelece um contraste entre obras “originais” e obras que não têm como ponto de partida as matérias-primas, mas a seleção, descontextualização e recontextualização de objetos culturais e de arte. O autor entende que os artistas que operam a reprogramação de obras existentes contribuiriam, portanto, para a abolição das distinções tradicionais entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original.

Podemos criar paralelos entre a pós-produção de Bourriaud, o *détournement* de que fala Krauss e o *ready-made* de Duchamp. Apesar de diferenças significativas, os três procedimentos partem das ideias de apropriação e deslocamento. Em Duchamp, objetos apropriados do cotidiano eram transportados para o contexto da arte institucional. Desse modo, Duchamp estabeleceu uma equivalência entre escolher e fabricar. Sua denúncia do estatuto da arte de seu tempo consistia em atribuir a objetos comuns – e, por vezes, vulgares, como seu urinol assinado – uma aura de arte. De modo que a assinatura do artista seria suficiente para dar ao objeto um valor no mercado das artes.

Também o Museu de Broodthaers era totalmente composto por objetos retirados do mundo. Como no *ready-made*, o *détournement* de Broodthaers retira a função utilitária do objeto deslocado de seu contexto originário. Mas seus objetos *apropriados subversivamente* não invadiam um contexto de arte institucional, mas macaqueavam a

ficção daquele contexto. O *détournement* de que fala Krauss, seu “princípio da água”, não atribuía ao objeto apropriado o valor de arte. Pelo contrário, Broodthaers criava equivalências entre os objetos quando os enumerava, retirava deles quaisquer resquícios de suas auras. Enquanto Duchamp transformava criticamente o objeto apropriado do cotidiano em objeto valioso, aurático, o *détournement* de Broodthaers destitui o objeto de seu status de objeto artístico. Mas, de todo modo, os objetos apropriados por Broodthaers não eram modificados para além de seu deslocamento e sua enumeração. Eles permaneciam expostos exatamente como eram quando em seus contextos originários. Como vimos, as bases de seu procedimento eram mais teóricas que práticas – não havia uma ação prática sobre os objetos.

A pós-produção de Bourriaud pressupõe *sampleamento* – ou seja, montagem, edição. Como no vídeo de Marília, onde os objetos apropriados – o filme de Akerman, o livro de Ana C. – são manipulados de modo a sofrer modificações: são reprogramados. Marília escolhe (se apropria) de apenas quatro cenas do filme de Akerman. Depois, emprega efeitos de edição – *fast motion*, reversão – sobre estas imagens. De forma análoga, os poemas de *A teus pés* são desmontados e os versos do livro surgem em ordem alfabética como em uma lista, ou seja, os poemas deixam de existir na íntegra. As águias de Broodthaers não tinham seus bicos e asas cortados, não eram desmontadas. Os poemas de Ana C., estes sim, estão desmantelados. Seus versos passam a ser objetos independentes e não conseguimos identificar a quais poemas do livro eles pertenciam originalmente.

A diferença entre a pós-produção de Marília e o *ready-made* e o *détournement* fica ainda mais evidente na figura da garota de Belfast. Transcrevo trecho de “Ordem alfabética” onde Marília relata sua trajetória de escrita do poema “a garota de belfast...” (2014, p. 43):

já falei sobre este poema
“a garota de belfast ordena *a teus pés*
alfabeticamente”
então começo de novo
queria contar como foi o *começo*
beginning again
contar como comecei a escrever
este poema

peguei o livro *a teus pés*
e reordenei os versos
em ordem alfabética
depois peguei uma personagem do Joseph Brodsky
que estava em Belfast

dangerous town ele diz

ela tinha os cabelos curtos
para que menos partes suas sofressem
quando alguém a machucasse

a garota de Belfast fez o poema

recortando os versos de Ana C. que começavam
com a letra *a*

A garota de Belfast é retirada de seu contexto originário – o poema “Belfast tune”, de Joseph Brodsky (pseudônimo de Iosif Aleksandrovich Brodsky, poeta e tradutor russo nascido em 1940, naturalizado estadunidense nos anos 1970, e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1987) – e passa a ser quem ordenou o livro de Ana C. alfabeticamente. Assim, cria-se um novo núcleo significativo imprevisto, onde uma personagem ficcional situada em Belfast lê uma poeta brasileira. Se continuamos considerando os poemas de *Um teste de resistores* como relatos do fazer poético de Marília, entendemos com este trecho que o ponto de partida foi o deslocamento – a reordenação – dos versos de Ana C. Depois, deu-se a apropriação da personagem de “Belfast tune” – “depois peguei uma personagem do Joseph Brodsky”. E, por último, a atribuição de um novo papel a essa personagem – o que cria, mais uma vez, um embaralhamento de ficcional e realidade: “a garota de Belfast fez o poema / recortando os versos de Ana C.”, ou seja, foi ela que realizou o procedimento de montagem que, na realidade, Marília havia operado.

Mas, para Bourriaud, o ponto de partida da apropriação de um objeto artístico nunca é o deslocamento dele de seu contexto original. O início de qualquer apropriação é necessariamente a prévia leitura ou interpretação do objeto apropriado. Quando lemos um poema ou assistimos a um filme, interpretamos estes objetos, ou seja, necessariamente os recontextualizamos a partir das nossas experiências pessoais. Pensando com esta lógica, entendemos que mesmo antes de deslocar os versos de Ana C. ou a garota de

Belfast de seus contextos originários, Marília necessariamente os interpretou. E o trecho destacado nos dá uma pista dessa recontextualização anterior ao próprio descolamento.

Os versos “ela tinha cabelos curtos / para que menos partes suas sofressem” se referem diretamente ao poema de Brodsky. Na primeira estrofe do poema (traduzida para o inglês e não no original em russo) lemos o seguinte: “Here’s a girl from a dangerous town / She crops her dark hair short / so that less of her has to frown / when someone gets hurt”. De início, Marília transcreve literalmente o sintagma *dangerous town* do primeiro verso de Brodsky. Mas, depois, fala em ter os cabelos curtos e não em “cortar curtos seus cabelos negros”, como a tradução literal do segundo verso sugeriria. Na sequência, Marília parece entender *to frown* como *sofrer*. O verbo em inglês é literalmente traduzido como franzir a testa, mas ganha também o sentido eventual de se arrepiar (o que corrobora o campo semântico do poema de Brodsky). Mas o verso “so that less of her has to frown” resulta em “para que menos partes suas sofressem”.

O último verso da estrofe de Brodsky adiciona ainda um elemento importante: “*someone gets hurt*”. O motivo do arrepio (ou do sofrimento) é alguém que se machuca. No trecho acima, entretanto, é a garota de Belfast quem poderia eventualmente ser machucada. Assim, ela ganha fragilidade, parece ter medo de se ferir e, por isso, corta seu cabelo *curtinho*. O próprio diminutivo enfatiza essa fragilidade. No poema de Brodsky, essa garota não parece frágil. Quando o li, por exemplo, entendi a personagem como nada frágil: sobrevivente de uma cidade perigosa, ela cozinha seus próprios legumes, recalca suas memórias e embaça a retina daqueles que a olham e escutam sua voz.²⁷ Neste trecho, Marília dá pistas de sua interpretação do poema de Brodsky. E esta interpretação, a partir de Bourriaud, seria anterior à própria apropriação – no vídeo, no poema, nos poemas-relatos – da personagem.

A garota de Belfast – agora frágil – é quem fez o poema, Marília diz. Ou seja, sua história é a história de uma autora pós-produtora. No vídeo, isso ganha ainda outra camada, porque está sugerido – na sobreposição do poema em voz *off* com as imagens da

²⁷ Transcrevo o poema na íntegra: “Here's a girl from a dangerous town / She crops her dark hair short / so that less of her has to frown / when someone gets hurt. // She folds her memories like a parachute. / Dropped, she collects the peat / and cooks her veggies at home: they shoot / here where they eat. // Ah, there's more sky in these parts than, say, / ground. Hence her voice's pitch, / and her stare stains your retina like a gray / bulb when you switch // hemispheres, and her knee-length quilt // skirt's cut to catch the squall, // I dream of her either loved or killed // because the town's too small.

mulher no quarto – que ela, a mulher sobre o colchão, é a garota de Belfast. A mulher no vídeo seria a autora do poema. Desse modo, adicionamos elementos à história da garota: ela escreve em um cômodo vazio e sobre um colchão nu, ordena *A teus pés* em folhas dispostas no chão. Mas quem atua em *Je, tu, il, ele* é a própria Chantal Akerman, diretora do filme. A garota de Belfast ordenando Ana C. alfabeticamente em um quarto vazio passa, então, a ser Chantal Akerman. A diretora do filme se apresenta como a autora de um poema. Em um movimento mais radical de leitura, poderíamos supor que Akerman é também a autora do vídeo; afinal, foi ela quem dirigiu a captura das imagens usadas.

Com um paralelo entre o trabalho de Marília e *ready-made*, notamos a complexidade que esse espelhamento adiciona à problemática da autoria e da originalidade. A transferência de autoria no *ready-made* se realiza apenas uma vez: um artista – diríamos, Duchamp – se apropria de um objeto – um porta-garrafas ou um urinol – produzido por uma indústria qualquer, o desloca para uma galeria de arte sem o modificar, e assina o objeto. Marília multiplica esse procedimento. Ao mesmo tempo que se apropria, em *Um teste de resistores* (assinado por ela), dos versos de Ana C. e da personagem de Brodsky e, no vídeo (também assinado por ela), tanto dos dois poetas quando das cenas de Chantal Akerman, ela devolve a esses autores o resultado de sua apropriação “a garota de Belfast fez o poema”. O efeito criado é um embaralhamento ainda maior das ideias de originalidade e criação.

Um novo núcleo significativo surge desse processo. A figura da garota de Belfast – sua nova história, uma história de fragilidade, e também de atuação criativa – indica isso. Mas esse *novo* não restitui a aura dos objetos. Pelo contrário, o que se dá é um uso de *ordem prática* desses objetos em nome de uma nova configuração. Ou seja, a arte e a cultura, assim como suas formas constitutivas, passam a ser *instrumentos de uso* no processo criativo: “preparei um vídeo a partir desse poema / queria descrever concretamente *o processo de feitura* / de algum modo essa *prática* é como a da escrita” (destaques meus).

3.2 Um teste de resistências

O primeiro capítulo de *A resistência da poesia*, “Fazer, a poesia”, de Jean-Luc Nancy, inicia com uma inflexão: “se compreendemos, se acedemos de um modo ou de outro a uma orla de sentido, é poeticamente” (2005, p. 9). O que não quer dizer que qualquer poesia constitui um meio de acesso ao sentido. Diz, antes, que esse acesso é o que define a poesia. Acesso não se caracteriza aí apenas como um ingresso – entrada – ao sentido. O termo nos exige também interpretá-lo como ataque, algo que se dá de maneira repentina: um acesso de sentido como um acesso de raiva. As duas acepções não se anulam, pelo contrário, se complementam: através da poesia, chegamos ao sentido de forma repentina, assombrosa, em sobressalto. O que não quer dizer, por sua vez, que se dê com facilidade ou acidentalmente. A poesia é *difícil*, em sua forma os sentidos são produzidos a partir do atrito, ela resiste a sua própria apreensão. É preciso esforço para, por um instante, capturar estes sentidos – e logo em seguida, eles nos escapam.

Também a noção de sentido não parece se resolver, no texto de Nancy, como mero sinônimo de significado. O termo em francês, *sens*, originalmente usado pelo filósofo, é bastante rico: como em português, *sens*, *sentido*, indica também uma direção, um caminho; e ainda a faculdade que o organismo tem de perceber as sensações. Acessar o sentido não é chegar a um significado exato e finito em si mesmo, mas vislumbrar um caminho, reunir uma pista como quando se sente um odor, ou com as mãos se reconhece uma textura. Dessa forma, o sentido acessado está sempre por fazer e se refaz a cada acesso, não é um específico, resolvido em si mesmo.

Acessar ao sentido não sugere, portanto, que há um sentido apartado da poesia e que ela nos propicia alcançá-lo. Ela o faz. Da mesma forma, a noção de acesso insinua uma exatidão incessante, algo que se dá perfeitamente, completamente, mas logo em seguida já não é idêntico a si mesmo e precisa se refazer. Nancy recupera etimologicamente a noção de poema para esclarecer esta sua condição: “poema... de *poiein*. Fazer: a coisa feita (por excelência)” (LITTRÉ apud NANCY, 2005, p. 17). O poema faz [e refaz] o sentido.

Essa exatidão incessante constitui um paradoxo essencial que pode ser melhor entendido quando pensamos a história da poesia:

Assim, a história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer gênero ou modo poético – não, todavia, para inventar um outro mais preciso que os outros, nem para os dissolver na prosa como na verdade que lhes cabe, mas para determinar incessantemente uma outra, uma nova exactidão” (NANCY, 2005, pp. 13-14).

A poesia, portanto, designa incessantemente exatidões. A cada nova articulação da linguagem, uma nova exatidão se constitui. O sentido não é esclarecido, exposto, desvendado, não nos aproximamos ou o evocamos. Ele é articulado exatamente. Mas apenas por um instante: logo em seguida, essa exatidão já não é a mesma, passa a ser outra. Nem mais nem menos precisa, apenas outra exatidão também perfeita em si mesma.

Diante disso, nos parece claro que a poesia de que falamos já não coincide consigo. Por um lado, ela é capaz de se negar porque cria atrito – resistência – para o acesso ao sentido. Por outro, porque na articulação da linguagem e – o que se dá concomitantemente e inseparavelmente – do sentido, ela é exata, mas não se fixa. Já não coincide com gêneros ou formas, mas propicia o acesso na articulação da linguagem.

O texto de Nancy nos introduz à complexa questão a respeito da relação entre o *fazer* poético e a *resistência* da poesia. Esta relação é investigada de diversas maneiras em *Um teste de resistores*, como seu próprio título deixa supor. No último poema do livro, “A poesia é uma forma de resistores?”, entretanto, aborda-se a resistência diretamente. Nele, de início, Marília relata o pequeno contratempo doméstico que teve em um dia muito quente na cidade de São Paulo: o resistor de seu chuveiro elétrico queimou enquanto a poeta tomava banho. O imprevisto corriqueiro a transportou para a questão mais complexa – como a *madelaine* de Proust. Quando descobriu que o problema de seu chuveiro era a resistência, lembrou de uma pergunta feita dois anos antes por Celia Pedrosa:

me lembrei da mensagem que recebi há dois anos
da celia pedrosa e que me fazia uma pergunta
sobre a poesia
“a poesia é uma forma de resistência?”
tentei responder a pergunta da celia pedrosa
tentei entender a pergunta da celia pedrosa

pedi ajuda ao google
tomei notas
escrevi
me fiz outras perguntas
e não consegui responder a pergunta
da celia pedrosa
a celia pedrosa esteve aqui em casa
em são paulo mas ainda não fazia tanto calor
nós fomos almoçar em um restaurante sul-matogrossense
nós almoçamos uma comida que era mistura de comida
pantaneira paraguaia e japonesa
nós falamos sobre a resistência
da poesia mas nós não falamos sobre a pergunta que me fez
a celia pedrosa e que eu não pude responder
ontem ao ouvir a palavra resistência
do chuveiro lembrei da mensagem da celia pedrosa
a poesia é uma forma de resistência?
sempre por definição? ou apenas
em determinados contextos sócio políticos culturais?

Em “Poesia, Crise, Resistência”, Celia Pedrosa trata dos paradoxos que sustentam as releituras do valor de resistência desde a modernidade. A crítica parece enfrentar, no texto, a pergunta que havia feito à Marília; e, para isso, recorre ao provocativo ensaio “Será que a arte resiste a alguma coisa?”, de Jacques Rancière. Nele, o filósofo francês aponta o paradoxo “entre uma demanda de resistência enquanto capacidade de autonomia, de persistir em seu ser, e uma demanda de resistência enquanto potência de saída de si ao encontro dos homens que se recusam a persistir em dada situação” que impulsionaria a escrita de poesia a partir da modernidade (PEDROSA, 2003, p. 150). Sua ideia de resistência já não se constitui a partir da limitação em uma esfera autônoma, ou seja, da discussão a respeito apenas do meio específico de dada arte (como em Greenberg, por exemplo). Mas atribui também um outro caráter político, onde a tensão entre uma ideia de arte e uma ideia de política permanece irresolvida: “Para que a resistência da arte não esvaneça no seu contrário, nela deve permanecer a tensão irresolvida entre duas resistências [a da política e a da arte]” (RANCIÈRE apud PEDROSA, 2003, p. 150). Os

versos finais do trecho que destacamos do poema de Marília apontam para essa produtiva irresolução: “a poesia é uma forma de resistência? / sempre por definição? ou apenas / em determinados contextos sócio políticos culturais?” (2014, p. 117)²⁸.

Na dedicatória que Marília fez no meu exemplar no lançamento carioca do livro, ela diz: “Para a Juliana querida, este *um teste de resistores* – espécie de teste de poesia”. Seu exercício de testar a poesia, pensar sua prática, aparece sob a metáfora do resistor do chuveiro: “e eu fiquei pensando se a poesia / é uma forma de resistores”, ela diz em outro momento do mesmo poema. Sem conseguir responder à pergunta de Celia, a autora recorre ao Google e anota uma lista de expressões surgidas a partir da função autocompletar do site (2014, pp. 117-8):

americanas
amor à vida
amazon
amil
a partir
a procura da felicidade
a pessoa errada
a ponte
a poderosa
a ponte vai valer a pena
a poluição
a poesia
a poesia de 30
a poesia romântica brasileira
a poesia prevalece
a poesia mais linda do mundo

²⁸ Estas perguntas foram apropriadas por Marília do inquérito Poesia e Resistência, proposto pela Rede Internacional Lyracompoetics, e realizado no Brasil por Célia Pedrosa e Ida Alves. O inquérito apresentou as seguintes questões a diversos poetas de língua portuguesa: “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?”. Quarenta e dois poetas responderam. Para saber mais, ver: “Sobre respostas de poetas resistentes”, de Ida Alves (2012).

a poesia é uma pulga
a poesia épica
a poesia é
a poesia é uma formiga
a poesia é uma forma de
a poesia é uma forma de resistores
a poesia é uma forma de resistência
a poesia é uma forma de resistência ao sufoco do momento
a poesia é uma forma de resistência aos discursos dominantes

A lista de Marília – que nos remete a outra lista presente no livro, a de versos de *A teus pés* ordenados alfabeticamente – abre-se ao imprevisto no curso de sua busca no Google, a cada nova letra que inclui no box de busca do Google, onde surge, por exemplo, o título de um filme, *A procura da felicidade*, e de um livro infantil, *A poesia é uma pulga*. O imprevisto, como a queima do resistor ou sua dificuldade de embarcar no voo para a França, tem lugar no poema. Mas há um paradoxo interessante nesta sua lista. Porque as sugestões de pesquisa geradas pelo Google são baseadas em recorrências do uso do site. Correspondem tanto às pesquisas e textos da web, quanto às pesquisas realizadas por aquele IP, o de Marília. Por isso, são, ao mesmo tempo, um indicador eficiente do senso comum – talvez o mais eficiente do nosso tempo, visto que o site é usado globalmente e por toda sorte de gente – e uma espécie de arquivo dos interesses de Marília. São, paradoxalmente, as recorrências, as repetições, que geram o imprevisto, o inesperado.

Vale lembrar o recurso ao Google de Angélica Freitas, na série “3 poemas com o auxílio do google”, de seu *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), livro recebido como marco da poesia feminista contemporânea. A série é composta por três poemas, “a mulher vai”, “a mulher pensa”, “a mulher quer”, cada um deles formado apenas por versos iniciados por seu título. Uma sequência de clichês se une a resultados imprevistos, de modo que versos como “a mulher vai ao cinema” (que se refere ao título de um livro de artigos sobre cinema) e “a mulher vai aprontar” se seguem. A partir do título da série, então, supomos que os versos são uma lista das sentenças extraídas da busca no Google pelos títulos dos poemas. O uso de Angélica do procedimento evidencia a eficiência do Google enquanto sensor para o clichê quando reúne diversas recorrências do machismo no discurso do senso comum, tão explícito em sentenças como “a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças”, “a mulher pensa com o coração” ou “a mulher

quer um cavalheiro que cuide dela”. E o resultado que encontramos é justamente a denúncia direta desse machismo, sua comprovação irrefutável na recorrência de conteúdos sexistas disposto na internet.

O teor político do texto de Angélica é diverso do de “A poesia é uma forma de resistores?”. Encontramos dois tipos diferentes de postura política. Angélica denuncia, fazendo uso de um procedimento muito eficiente para essa denúncia, uma questão social urgente; enquanto Marília, continuando seus testes, parece agora investigar as possibilidades de resistir da poesia. Em diálogo com essas diferentes instâncias políticas, as poetisas operam o procedimento também de modo distinto: Angélica trabalha o resultado de pesquisas que tem como núcleo significativo a mulher, reunindo os clichês machistas dispostos na rede; Marília transcreve o curso (e as sugestões) de sua pesquisa sobre poesia, deixando ver os clichês reforçados pelo algoritmo indiferente do Google.

O senso comum se apresenta no próprio procedimento. Como deixam ver os dois últimos versos da lista, sugestões que surgem quando Marília teria, enfim, digitado a frase completa, “a poesia é uma forma de resistência”. No primeiro deles – “a poesia é uma forma de resistência ao sufoco do momento” – encontramos uma noção de poesia que se refere a uma espécie de força inerente ao que é belo, isto é, algo que nos acalenta face aos desafios da vida, nos faz resistir ao sufoco da vida porque nos transporta para um lugar de beleza e serenidade. No outro – “a poesia é uma forma de resistência aos discursos dominantes” – a poesia aparece como maneira de protesto militante. E se, hoje, digitamos “a poesia é uma forma de resistência” no Google, encontramos justamente uma série de conteúdos sobre o poder de militância da poesia.

Mas, se atentamos para este verso, podemos ressignificar uma ideia de poesia enquanto *forma* de resistir ao *discurso* dominante, a partir da ideia de resistência de que falou Celia com Rancière. A poesia, enquanto *modo de articulação* do discurso, vai de encontro a outra forma de articulação, a do discurso dominante. A ideia de *discurso dominante* indica também uma *forma dominante* de dispor esse discurso, e não apenas um conteúdo que seria apartado dessa forma. Tendo em mente que o conteúdo de um discurso só pode se articular em sua própria forma, nos perguntamos qual seria a forma desse discurso dito dominante e contra a qual a poesia resiste.

Centrados na ideia de *forma* que, a partir de determinado momento, passa a se repetir na lista de Marília, podemos devolver a ela as duas potências não excludentes da ideia de resistência de que falou Pedrosa. Primeiro, forma a partir de uma ideia geral de articulação de partes, como em *a forma deste poema, a forma deste objeto*, sua articulação

própria, suas características formais inerentes. Mas forma também enquanto *maneira*, *modo* ou *jeito de* se fazer algo, como em *a forma como escreve*, ou em *a forma de ler um poema*. De modo que, em sua articulação própria, em sua *forma*, a poesia pode apresentar também alguma função, ser uma forma de operar o mundo. Essa dupla valência da ideia de forma fica mais clara se destacamos da lista o verso “a poesia é uma forma de”: à preposição *de* no final do verso, não se adiciona o complemento nominal, de modo a abrir um questionamento a respeito da função da poesia. Como ele, nos perguntamos: a poesia é uma forma de quê? E não encontramos resposta. Mas a presença da preposição indicando essa lacuna, essa falta de resposta a que estamos submetidos quando diante da poesia, nos dá a ver, paradoxalmente, a possibilidade da poesia de sair de sua esfera autônoma, de se reconectar com o mundo, de ser uma forma de lidar com o mundo.

A forma do poema – nesta dupla valência que indicamos – parece uma obsessão de Marília no livro. Ela testa a poesia em suas formas a partir de diversos procedimentos e, com isso, parece investigar o lugar da poesia neste mundo. Nestes testes, o verso é questionado. E a metáfora do resistor aparece justamente como uma possibilidade de questionamento do valor de resistência do verso:

um dia fui a mérilheu encontrar o emmanuel hocquard
ele perguntou se havia algum poeta francês contemporâneo
publicado no brasil
ao ouvir a resposta “nathalie quintane”
emmanuel hocquart respondeu
mais ça c'est pas de la poésie
um dia conheci um casal de brasileiros em paris
o gaspar e a cristina
e eles me apresentaram o poeta jean-luc pouliquen
ele perguntou se havia algum poeta francês contemporâneo
publicado no brasil
ao ouvir a resposta “nathalie quintane”
jean-luc pouliquen respondeu
mais ça c'est pas poésie
ontem ao queimar o chuveiro elétrico
descobri que a resistência transforma
a energia elétrica em energia térmica

que a resistência ocorre quando um conjunto de elétrons
encontra dificuldade para se deslocar
isso é a corrente encontra resistência
e ao encontrar a resistência se transforma em calor
isso é chamado de efeito joule
ontem quando a resistência do chuveiro queimou
fiquei me perguntando se a poesia
é uma forma de resistores
o objetivo da resistência é gerar calor
mas às vezes o calor é excessivo
como nos circuitos elétricos
eles precisam de ventiladores ligados
vários ventiladores em cima da resistência
para equilibrar o circuito
ontem quando a resistência do chuveiro queimou
fiquei pensando na pergunta de celia pedrosa

No livro de poesia publicado no Brasil, *Começo* (2004), Nathalie Quintane não quebra versos. Ele é composto ora por pequenos fragmentos ora por textos em prosa um pouco mais longos. Emmanuel Hocquard e Jean-Luc Pouliquen parecem não considerar os textos de Quintane como poesia justamente porque eles não são quebrados em versos. Mas Marília entende os textos de Quintane como poemas. Um indicativo seria que a poeta foi publicada no Brasil na coleção de livros de poesia *Ás de Colete* (7letras/Cosac & Naify), de cujo conselho editorial Marília fazia parte.

No trecho destacado, o resistor do chuveiro é aquele que emprega resistência ao deslocamento de um conjunto de elétrons, ou seja, à corrente elétrica. O resistor interrompe a corrente e, simultaneamente, muda a natureza da energia, de energia elétrica passa-se à energia térmica: “fiquei me perguntando se a poesia / é uma forma de resistores”, Marília repete. A poeta não deixa claro a quem o poema impõe resistência. Apenas testa essa possibilidade, cria vínculos entre o verso e a resistência. O efeito *joule* de que fala é uma lei física que explica a *relação* entre corrente elétrica e calor. Tal efeito diz respeito à relação entre um conjunto de elétrons que *percorre* um condutor em *um tempo determinado* e o calor que gera quando, interrompido seu percurso, atinge o

resistor. Ou seja, ele explica uma *relação* entre sequencialidade e interrupção transformadora.

A remissão à recepção de uma poeta, Nathalie Quintane, que não usa a quebra de verso em sua poesia, está intimamente ligada à relação inerente ao efeito *joule* operado pelo resistor. A poesia, pensada como uma *forma* de resistores, poderia também operar um efeito *joule*: estabelecer uma relação entre sequencialidade (do discurso prosaico) e interrupção transformadora (do *enjambement*). Mas, paradoxalmente, tal relação poderia se dar inclusive na ausência de quebra verso, como em Nathalie Quintane.

Com isso, Marília parece se remeter à longa discussão a respeito do verso como o definidor do poético. E, principalmente, às tensões entre o verso e a prosa, que tem se apresentado como emergente²⁹ na contemporaneidade. A definição negativa do verso que aparece em “A ideia de prosa”, de Agamben, coloca justamente “a ideia de ‘prosa’ como questão de poesia” – seguindo a proposição de Marcos Siscar. Porque, para Agamben, a única definição satisfatória do verso seria aquela que o coloca em oposição à sequencialidade da prosa. Mas, como Siscar atenta, a ideia de prosa em Agamben é também “uma metáfora filosófica de um pensamento que se constrói à vista de todos” (p. 1), como o “discurso dominante” de que falávamos. Assim, “a prosa não é um gênero, nem o oposto da poesia. É o ideal baixo da literatura, em outras palavras, um horizonte, e lhe insufla um ritmo, uma política” (ALFERRI apud SISCAR, p. 3).

Aquilo que Siscar chama “prosa”, na esteira de Pierre Alferri, passa a constituir uma questão fundamental de sua perlaboração da modernidade. A ideia dominante na modernidade de que a poesia era uma interrupção do ritmo linear prosaico, do prosaísmo da linguagem, entraria em crise – a partir dela, se estabeleceria uma “crise da poesia” – a cada vez que determinada poesia moderna concedia espaço à prosa, caminhava em sua direção. Desse modo, a relação entre a prosa e a poesia, no horizonte de sua ideia de crise enquanto constante negociação da poesia consigo mesma, passa a empregar, na contemporaneidade de Siscar, uma discussão a respeito dos limites da poesia, de seus confins. Porque o desejo de prosa na poesia, para Siscar, não diz respeito, necessariamente, àqueles textos confinados no gênero chamado prosa poética. Trata-se,

²⁹ A ideia de emergência da qual lanço mão baseia-se no duplo sentido a ela atribuído por Marcos Siscar em “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”: “é preciso, antes de mais nada, entender o que, do ponto de vista do contemporâneo, está em jogo nessa outra *emergência* (nos dois sentidos dessa palavra): no fato de que a questão vem novamente à tona e de que chega com determinada urgência” (2016, p. 159)

antes, de uma reflexão filosófica e política a respeito dessa difícil questão dos limites da poesia.

Nesse sentido, Siscar não fala de uma mistura de gêneros (ou meios): “Uma história da relação entre a prosa e a poesia precisaria atentar para as tensões e negociações teóricas e históricas que a motivam, e não apenas para suas misturas (isto é, para seu ideal de mistura)” (2016, p. 164). A ideia de prosa como questão de poesia, é, pelo contrário, um colocar-se em crise da poesia. E a direção que a poesia passaria a assumir rumo ao inacabamento das notas e rascunhos (como em Nathalie Quintane) seria também uma manifestação desse desejo de prosa não como mescla de meios, mas como renegociação com o universo da poesia.

Um suposto afastamento da ideia de verso como o meio que definiria o poético seria justamente “uma via de resistência a elementos nomeadamente ‘poéticos’”, uma recusa do terreno autonomista característico de parte da poesia moderna (idem, p. 7-8). Aproximar-se da prosa seria uma maneira da poesia livrar-se de sua expressão autônoma, excepcional e privilegiada. Ou seja, é uma aproximação do real, “assumir um lugar que a modernidade poética teria negligenciado, no qual o real comunica com a plasticidade e com o hibridismo” (idem, p. 8).

A tensão irresolvida entre a interrupção que um resistor opera em uma *corrente* elétrica e a poesia de Nathalie Quintane no trecho que havíamos destacado expressam o desejo de Marília de testar esses limites da poesia; testar a resistência que a poesia emprega contra si mesma na sua incessante não coincidência consigo; testar o verso como lugar de definição do poético e as tensões que estabelece com a prosa nesta sua tentativa de definição.

A tensão com a prosa já estava presente no uso da seriação de que falamos anteriormente. E aparece claramente em outros momentos do livro, por meio do uso de outros procedimentos. Como em “Uma partida com Hilary Kaplan”, poema composto a partir da pós-produção de um e-mail de Kaplan à autora originalmente escrito em prosa, que, no livro, é quebrado em versos – procedimento que Marília toma emprestado de Charles Bernstein, em “um teste de poesia”. Ou então na própria narrativa dos poemas, como este “A poesia é uma forma de resistores?”, em que a autora nos conta uma história, descreve detalhes de um acontecimento.

Como vimos em “O poema no tubo de ensaio”, testar os limites da poesia diante da prosa é uma das principais tentativas de Marília em *Um teste de resistores*: “no ano passado publiquei um livro que era um teste / e que conversava com o livro de emmanuel

hocquard / no meu livro tentava incorporar algumas ferramentas do ensaio / para dentro do poema será que assim daria para ver / a carga teórica de um poema?”. E o diálogo com Emmanuel Hocquard (aliás, citado por Siscar como poeta contemporâneo que caminha em direção à prosa) se dá, no livro, justamente a partir da investigação dessa tensão:

no poema longo
“dois andares com terraço e vista para o estreito”
emmanuel hocquard narra uma viagem
que faz ao tãnger no marrocos
[...]
como outros textos de emmanuel hocquard
esse poema é um híbrido
texto narrativo
que às vezes traz ecos dramáticos
com várias pessoas falando
e que usa também o corte o verso a elipse
a insistência
alguns desses *furos* que poderiam fazer a gente
ler um poema como *poema*

Marília identifica na narratividade do poema de Hocquard sua natureza híbrida. A ela, soma-se o conjunto de procedimentos (*furos*) que Marília, simultaneamente, usa e descreve no seu livro – e, assim, parece retomar o gesto do Oulipo, onde um texto produzido a partir de uma restrição fala desta mesma restrição. Marília também traz outras vozes (a voz de Hocquard, de Quintane, de Agamben, as vozes dos leitores sugestionadas em perguntas, entre tantas outras) e narra acontecimentos (como o almoço com Celia Pedrosa). Sua narratividade, assim como a de Hocquard, também se faz com o uso do corte, do verso e da elipse.

3.3 “esse poema é um híbrido”

Até aqui, alguns dos procedimentos de *Um teste de resistores* foram apontados por nós: o endereçamento, a serialidade, a apropriação pós-produtiva, o emprego de listas. Com eles, Marília contamina seus poemas com outros elementos: o ensaio e o diário, ou, em geral, a prosa; ou então, o cinema, a performance e a instalação, elementos em si mesmos já intermediáticos. Assim, posicionando seus poemas no limiar híbrido dos meios, ela testa os confins da poesia. O trecho a respeito dos procedimentos empregados por Emmanuel Hocquard, entretanto, parece adicionar uma camada às investigações de Marília. Nele, encontramos uma espécie de retorno a um território, o poema: “ler um poema como *poema*”.

O meio poético, a poesia, por mais aberta ao mundo e ao outro de si, é o motivo de sua investigação. É, contudo, abrindo-se ao outro que o poema pode ser lido como poema. Referindo-se a um filme de Jean-Luc Godard, Marília dá pistas de como opera esse paradoxo (2014, pp. 14-5):

neste momento fernidand se vira
olhando para trás na direção da câmera
e diz – *estão vendo*
ela só pensa em se divertir
marianne se vira também olhando para trás
na direção da câmera
e pergunta para ele – *com que você está falando?*
ao que ele responde – *com o espectador*
esse curto diálogo de *pierrot le fou*
contribui para dar ao filme sua dimensão de filme
de algum modo essa menção ao espectador
fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente
a dimensão da *montagem* do cinema
a mídia que poderia passar despercebida
no produto final

interrompe o filme criando uma descontinuidade um furo

o que sinto ao pensar em você

ela disse

é um furo

se penso na poesia

quais recursos ao lado do corte

poderiam contribuir para tornar o poema

um poema?

Como sabemos, o cinema clássico norte-americano se constitui a partir de uma intenção de invisibilidade do meio. Todos os seus elementos estariam à disposição da narrativa, de modo a tornar invisíveis seus procedimentos. Os esforços de D. W. Griffith nas décadas de 1910 e 1920, por exemplo, eram justamente na direção de ocultar do filme seu caráter de sistema representativo (de mídia). Ou seja, criar um suposto discurso transparente, onde a montagem se esconderia da melhor forma possível. A isso, chama-se decupagem clássica: a divisão do roteiro em planos que criam uma ilusão de sequencialidade. Uma das principais técnicas de continuidade empregadas pelo cinema clássico é o chamado *raccord de movimento*. Nele, dois planos consecutivos são montados de modo a dar continuidade ao gesto de um ator. Por exemplo: uma sequência inicia-se em um plano geral de um quarto e, neste momento, um homem abre a porta do quarto. No plano seguinte, muda-se o enquadramento (vamos a um plano americano, por exemplo, mais aproximado), onde o homem continua seu movimento de abertura da porta. Nessa passagem, para que se realize um *raccord de movimento* é necessário que a porta esteja entreaberta no exato ângulo em que estava no momento do corte do plano anterior. Assim, passa-se a ilusão de uma continuidade do gesto do homem e esconde-se a montagem propriamente, o corte.

A *Nouvelle Vague* foi um dos movimentos mais emblemáticos a questionar os procedimentos ilusionistas do cinema clássico. Seus expoentes, reunidos ao redor do *Cahier du Cinéma*, os questionavam prática e criticamente. Foi na revista, aliás, que, pela primeira vez, apareceu a ideia de cinema de autor. Godard, inserido nesse movimento de contestação dos pressupostos do cinema clássico, passou a propor práticas que evidenciavam o caráter fílmico do filme, isto é, que deixavam claro que um filme é uma fabricação, uma manipulação de elementos, e não uma imagem do real.

A cena a que Marília se refere de *Pierrou le fou* é emblemática na história do cinema justamente na esteira dessa contestação dos pressupostos do cinema clássico. O procedimento a que Godard recorre – a quebra da quarta parede – engendra sua própria compreensão da experiência fílmica como lugar de intersecção e crise (DASSIE, 2011). Compreensão de certo modo comum aos cineastas da *Nouvelle Vague*, mas que permanece especialmente nas produções recentes de Godard. Com a quebra da quarta parede – empregada também no teatro –, cria-se literalmente um *furo* no filme, porque fura-se a barreira invisível que mantém filme e espectador como duas instâncias separadas, deixando claro ao espectador a dimensão de mídia do filme – anteriormente ocultada no cinema clássico – ao mesmo tempo que inscreve o espectador como elemento interior ao filme.

Marília parece dialogar com o procedimento de Godard. No trecho que evidencia as práticas poéticas (os furos) de Hocquard (procedimentos que a própria autora utiliza), Marília devolve ao poema uma dimensão construtiva, uma presença enquanto poema. Ou seja, deixa claro que seu poema é, antes, *um poema* e não outra coisa: apenas uma narrativa, um relato pessoal de suas elucubrações etc. Como vimos, na primeira parte de *Um teste de resistores*, “Blind light”, a prática é recorrente. Os próprios poemas descrevem concretamente tanto o modo como foram construídos como o processo de feitura do vídeo “A garota de Belfast...”.

Nessa “quebra da quarta parede” do poema, soma-se à descrição e consequente uso dos procedimentos (cinematográficos) de Hocquard (corte, repetição, elipse) o endereçamento. Esse paralelo entre as duas práticas – a de Godard e a do endereçamento – aparece na retomada de Marília a *Pierrot le fou* em outro momento de “Blind light” (2014, p. 32):

no filme pierrot le fou de jean-luc Godard
quando marianne pergunta a ferdinand
“com quem você está falando?”
sua pergunta nomeia a ideia de destinatário
com quem você está falando?
quem está aí? quem está ouvindo?
é um diálogo?
posso perguntar também
quem está falando no filme

ferdinand? marianne?
godard se dirigindo ao espectador?
talvez importe fazer
perguntas

A quebra da quarta parede, procedimento tradicionalmente observado no cinema e no teatro, e o endereçamento, conceito empregado principalmente pelos estudos literários, unem-se na figura do destinatário. De modo a responder antecipadamente a algumas daquelas perguntas geradas na recepção do livro: “depois de publicado o livro me perguntaram: / *por que você insiste em chamar de poema? / será que o poema continua sendo poema?*” (2015, p. 79). Na aproximação da poesia com outras práticas, podemos olhar para a contemporaneidade da poesia, podemos investigar os confins que contornam seu território. É a poesia que interessa à Marília, por isso ela insiste na poesia, a revisita, testa seus limites. Mas essa insistência se realiza porque está arejada com outros elementos.

Aí reside uma espécie de paradoxo, porque o que supostamente é impróprio à poesia nos faz retornar a ela. A aproximação com outros elementos nos sugere um retorno à poesia. Não para demarcar fronteiras como pretendia Greenberg, nem para achar o “específico” do poema e, depois, misturar com elementos “específicos” de outras artes. Mas para, investigando os confins da poesia, testá-la, reconhecê-la. Nesse movimento duplo, de hibridização e retorno à poesia propriamente, o cinema, não à toa, é especialmente importante, como ilustrado pela ideia de corte, outro lugar de intersecção entre a *prática* de feitura característica do cinema e o *fazer* da poesia (2014, p. 16):

giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos *corte*
e *repetição*
parece que giorgio agamben
está falando de poesia
posso deslocar a leitura de giorgio agamben
(ou *cortar*)
e repetir para pensar na poesia
corte e repetição

gertrude stein diz
que não existe repetição
mas *insistência*

No trecho destacado anteriormente, Marília se pergunta “quais recursos ao lado do corte / poderiam contribuir para tornar o poema / *um poema?*”. Em uma primeira leitura, poderíamos entender o corte como sinônimo da quebra do verso. É interessante notar que Marília não fala em “além do corte”, mas em “ao lado do corte” – não em uma superação do verso, mas em um convívio tenso com ele. O pensamento a respeito do verso, como vimos, é especialmente importante nos testes de poesia que ela opera no livro. Mas neste fragmento destacado logo acima, o corte é também outra coisa: um dos elementos que constituem a montagem cinematográfica. Assim, Marília, mais uma vez, desloca as características construtivas do cinema como procedimentos de poesia.

Carla Miguelote, em artigo sobre intermedialidade (2015), observa na poesia contemporânea uma tendência ao diálogo com o cinema. Para isso, faz uso da noção de “efeito cinema”, emprestada de Philippe Dubois, em seu “Sobre o ‘efeito cinema’ nas instalações contemporâneas” (2009). As aspas que permanecem ao redor do conceito, como a própria autora elucida, são índice de desconfiança quanto à natureza do fenômeno. Porque o que Dubois observa nas instalações – e Carla, na poesia contemporânea – é a presença de elementos cinematográficos em obras que estão em diálogo subversivo com a “‘forma cinema’ (filmes narrativos de aproximadamente duas horas de duração que se projetam em salas, onde os espectadores ficam sentados e imóveis entre o projetor e a tela)” (MIGUELOTE, 2015, p. 96). Existem, contudo, obstáculos para um pensamento empenhado nos termos de uma mistura dos meios cinematográficos com as outras artes. Porque “o cinema” – como vimos a partir das experiências do Anthology Film Archive – complexificou a ideia de meio específico, visto que realiza-se apenas a partir de um conjunto de elementos (visuais, sonoros, sensoriais) e suportes (câmera, projetor, a tela, a película). Soma-se a esta complexidade do fenômeno, a confusão que se dá entre ele, o vídeo e o computador, evidente nas obras que Miguelote e Dubois entendem como índices do “efeito cinema” na arte.

Ouvindo essa confusão “num sentido totalmente positivo” (idem, *ibidem*), Carla explica que o “efeito cinema” pode aparecer em duas dimensões gerais: a iconográfica e a técnica. Na primeira, obras referem-se a filmes, aos gêneros fílmicos ou às formas

cinematográficas. No segundo caso, utilizam propriamente imagens em movimento. Alguns exemplos importantes para a história da poesia brasileira são atribuídos a esse segundo grupo e analisados por Carla. Entre eles, dois dos sete poemas desenvolvidos no Laboratório de Sistemas Integráveis da Escola Politécnica da USP, batizados de “Vídeo Poesia – Poesia Visual”, produzidos por Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Arnaldo Antunes e Julio Plaza entre 1992 e 1994.³⁰ A série de poemas concretos, originalmente pensados para o papel, realizaria com complexidade a ambição “verbivocovisual” concretista ao reunir, com o vídeo, aspectos visuais, sonoros e verbais. E poderíamos citar, na esteira de Carla, também os sete poemas em vídeo trabalhados por Renato Rezende e Katia Maciel, em *Poesia e videoarte* (2013).

Carla, por fim, passa a *Um teste de resistores* e comenta o trecho acima destacado, onde Marília fala do corte e da repetição como elementos comuns ao cinema e à poesia:

O fragmento supracitado remonta ao texto “O cinema de Guy Debord”, em que Agamben define a montagem como o paradigma da técnica composicional dos trabalhos cinematográficos do situacionista. Segundo o filósofo, *répétition* e *arrêt* são as condições de possibilidade da montagem. E o que caracteriza o cinema de Debord é o fato de trazer esses transcendentais para primeiro plano, exibi-los enquanto tais. Algo que, como afirma Agamben, Godard também fará depois, em suas História(s) do cinema. Trata-se de fazer cinema com as próprias imagens do cinema, ou dos telejornais ou da publicidade, imagens, de todo modo, previamente filmadas. Ou seja, trazer a montagem para primeiro plano é fazer filmes sem filmar, apenas montando. Como diz o filósofo: “já não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar”.

‘parece que o giorgio agamben / está falando de poesia’, diz o fragmento de Marília. E de fato está. Sobretudo quando explica acerca da segunda condição de possibilidade de montagem: *arrêt*, que a poeta traduz por ‘corte’, mas que pode ser entendido

³⁰ Para saber mais sobre os vídeos, há o livro de Ricardo Araújo, *Poesia visual: Vídeo poesia* (Editora Perspectiva, 1999).

também como pausa, parada ou paragem. Esse poder de interromper, afirma Agamben, é de grande importância também na poesia. Aliás, em função dessa característica comum, o cinema estaria muito mais próximo da poesia do que da prosa narrativa (2015, p. 100).

Dois coisas se destacam no trecho de Miguelote. Primeiro, a atenção à escolha de Marília na tradução do termo francês *arrêt*. Mais uma vez, traduzir parece ser uma *forma de* interpretar da poeta, como no caso da história da garota de “Belfast tune”, de Joseph Brodsky. Ao manter a palavra “corte”, mais usada em português para falar da montagem cinematográfica do que “pausa” ou “paragem”, reforça a aproximação entre poema e filme. O que nos leva ao segundo ponto: Carla (com Marília), através da prática do corte, aproxima o cinema da poesia, cria uma comunhão entre os dois fazeres. O fato de, em *Um teste*, o corte surgir como primeiro procedimento, ponto de partida inescapável – “quais recursos ao lado do corte / poderiam contribuir para tornar o poema / um poema?” – corrobora com o retorno paradoxal à poesia operado por Marília, que reconhece no corte não uma especificidade da poesia, mas um diálogo com outra prática, a do cinema.

Não há como não lembrar do impasse que o surgimento do cinema no circuito modernista significou para o ideário de especificidade de Greenberg. O cinema que, mesmo sob árduas tentativas de se tornar puro, de limitar-se em alguma especificidade, remonta sempre à insolência de sua forma. E pensamos, novamente, na poesia também como espaço de fratura desse ideário; ou então – seguindo as pistas de Marília – como território que, apenas quando aberto a contaminações, disposto a testar seus confins, reconhece seus contornos.

AO FIM, UM RECOMEÇO

Uma discussão ao redor da inespecificidade das artes remonta àquela que postulou sua especificidade. E nossa tentativa de releitura dessa discussão nos permitiu reconhecer seu vínculo com uma concepção idealista burguesa do que é a arte. De início isso se evidencia na proximidade do ideário de pureza de Greenberg com o alto modernismo norte-americano institucionalizado e interessado em justificar seu valor, compreendendo-se como lugar derradeiro de uma história teleológica e universalizante. Discurso este disposto a invalidar expressões e movimentos que não o reafirmavam.

Vale perguntar a que serve uma concepção teleológica e evolucionista da arte senão a um mercado de arte que necessita transmutar valores semânticos e morais em valores de uso e troca. Consequentemente, talvez valha perguntar também se o ideário que reafirma a pós-modernidade como ruptura com a modernidade não vai ao encontro de um ideal de inovação, onde a diferença com o passado recente é assimilada como índice de vitalidade e, consequentemente, de valor e qualidade dessa arte.

Começamos o nosso percurso com Jean-Luc Nancy, quando ele afirma que “a história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer gênero ou modo poético”. E podemos dar início a nossa conclusão também com ele quando diz que “en cada uno de sus gestos, el arte también empeña la cuestión de su ‘Ser’: busca su propia huella. Tal vez siempre tiene consigo mismo una relación de vestigio y de investigación” (2008, p. 115). A persistente investigação da arte consigo mesma e sua incessante renúncia à identificação parece acompanhar necessariamente um diálogo com os vestígios de uma tradição, com os rastros que ela deixa, as pegadas no terreno da história. E, por isso, reafirmar rupturas não nos parece condizer com as práticas que observamos ao olhar para arte moderna e contemporânea: os poucos projetos que podemos analisar são índice disso, como os de Marcel Broodthaers, Oswald de Andrade, da Oulipo e do grupo Fluxus. Todos interessados em responder ao contexto em que estavam inseridos enquanto travavam diálogos tensos com esse contexto e com outras tradições mais ou menos contemporâneas a eles.

Entendendo que um discurso do “fim da arte”, ou de sua crise – no sentido de ruptura que viemos refutando com Marcos Siscar e Celia Pedrosa –, corrobora, de um jeito ou outro, os interesses de um mercado das artes ou de um mercado editorial, passamos a nos perguntar quais protocolos de leitura poderiam emancipar a crítica de

uma postura inocente diante desses interesses. E, nesse sentido, *tentamos* propor sugestões.

De início, operando uma revisão da ideia complexa de vanguarda, que já não se limitaria à experiência demarcada historicamente no início do século XX europeu. Com Higgins, pudemos sugerir que “sempre existe uma vanguarda no sentido de que alguém, em algum lugar, sempre tenta fazer algo novo que aumente as possibilidades para todo mundo” (idem, p. 48). A vanguarda, portanto, entendida em sentido amplo, passa a coincidir com um movimento de investigação característico do fazer artístico, que já não acompanha juízos de valor – seja valor semântico ou material. A própria noção de *intermídia* de Higgins, surgida em um contexto particular, estava interessada em opor-se à ideia de “vanguarda: para especialista apenas” (idem, p. 46), que tanto afastava o público geral de experiências artísticas que desejavam chegar a esse público, quanto reafirmava o valor do alto modernismo que povoava as galerias e os museus daquele meado de século. O objetivo de Higgins ao falar em *intermídia* era instrumentalizar o público, criar um protocolo de leitura que afastasse a arte de uma sombra da especialização. Mais uma vez, vale fazer perguntas sobre as possibilidades do atual discurso da *intermedialidade* operar essa aproximação da arte com um público amplo.

A observação da técnica – do conjunto de procedimentos – que determinada obra opera talvez possa ser um método interessante de leitura, desde que acompanhado da atenção aos questionamentos que engendra: olhar para a obra como aquela que questiona a si mesma e ao mundo; aquela que opera testes – “talvez importe / fazer perguntas” (GARCIA, 2014, p. 32). Com o uso de procedimentos, como Cesar Aira sugeriu (DASSIE, 2011), podemos nos distanciar, por um lado, do vulto da profissionalização do escritor e, por outro, das mazelas espirituais românticas tradicionalmente exigidas dele. Profissionalização esta que, como afirma Flora Sussekind, reafirma as forças desejosas do identificável e do homogêneo inerentes a um campo literário (e artístico).

Com isso, não queremos dizer que constructos teórico-críticos como “meio” ou “mídia”, e inclusive a noção de “arte híbrida” a que recorremos aqui, percam necessariamente qualquer potência investigativa. Há um campo de forças internas aos discursos que recorrem a esses constructos e, portanto, é necessário que atentemos às tensões que geram. Com a ideia de *hibridismo* tentamos sugerir um vínculo entre os procedimentos empregados em uma obra, as tradições que ela empenha e o seu próprio tempo histórico. Evidentemente, não há nada de novo nisso: mais uma vez, o pequeno conjunto de obras e projetos que observamos tensiona justamente essas instâncias.

Obras como *Um teste de resistores*, de Marília Garcia (onde incluímos o conjunto de elementos dentro e fora do livro, como o vídeo “A garota de Belfast...”), engendram em sua própria técnica essas tensões e diálogos. E tantos deles não couberam em nossa análise. Poderíamos falar, por exemplo, do interesse de Marília nas ideias de mapa, cartografia e deslocamento. Ou então, do vídeo “A poesia é uma forma de resistores?”, lançado em 2017 e produzido a partir do poema homônimo presente no livro.

Porém, nos importamos em ressaltar o quanto o trabalho de Marília fissa um pensamento sobre o hibridismo pautado no cruzamento ou confusão das fronteiras artísticas. Porque a investigação dos confins da poesia de seu tempo – do conjunto de convenções que limitam e definem a poesia em determinado contexto – é, simultaneamente, retorno à poesia e reconhecimento da impossibilidade de uma definição universal e atemporal para a poesia. Empregando procedimentos de contágio, a poesia reconhece a si mesma. Ou seja, no que aqui chamamos hibridização, a poesia de Marília reconhece um paradoxo inerente à arte e que tentamos apresentar a partir da ideia de limiar de Walter Benjamin: a obra enquanto aquilo que é ao mesmo tempo rua e casa; e que se transforma quando passa sob seu próprio arco.

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004 (Coleção Estado de Sítio). 142 p.
- _____. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013^a (Coleção Filô). 142 p.
- _____. Políticas do exílio. In: DANNER, Leno Francisco e DANNER, Fernando (orgs.). *Temas da filosofia política contemporânea*. Tradução de Marcus Vinícius Xavier de Oliveira. Porto Alegre: Editora Fi, 2013b, pp. 33-51.
- _____. *Profanações*. Tradução de Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. 95 p.
- AGUIRRE, Valestra de; GARCIA, Marília (orgs.). *A poesia andando: treze poetas no Brasil*. Cotovia, 2008 (Coleção Poesia). 190 p.
- AKERMAN, Chantal. *Je, tu, il, elle*. (1974) Disponível em: <<https://youtu.be/XxMuzF7PouI>>.
Acesso em: 11 mar. 2019.
- ALVES, Ida. “Sobre respostas de poetas resistentes”. *Elyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, Rio de Janeiro, v. 2, dez. 2013, pp. 25-36.
- ANDRADE, Mário de. *Oswald de Andrade: Pau Brasil*, San Pareil, Paris, 1925. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, pp. 7-17.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2012. 230 p.
- _____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Globo, 2006. 98 p.
- ANTELO, Raul. Lindes, limites, limiars. In: I COLÓQUIO DA REDE LA LITERATURA Y SUS LINDES EN AMÉRICA LATINA. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 22-25 abr. 2008. Local de publicação dos resumos: *Boletim de Pesquisa NELIC*, Núcleo de Estudo Literários & Culturais, edição especial Lindes/Fronteiras, v. 1, 2008.
- AZEVEDO, Carlito. *As banhistas*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993 (Série Poesia). 70 p.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011. 47 p.
- BARRENTO, João. Limiar, fronteira e método. In: *Limiares: sobre Walter Benjamin*, Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. pp. 111-124.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG e Imprensa Oficial, 2009. 1168 p.

- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009 (Coleção Todas as Artes). 112 p.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-piloto para a poesia concreta. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial: 2006, pp. 215-8.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 142 p.
- CLÜVER, Clauss. Intermidialidade. *Pós*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, nov. 2011. pp. 8-23.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 176 p.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- DASSIE, Franklin Alves. Crítica, poesia e montagem. In: PEDROSA, Celia (org.). *Ensaaios sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói: EDUFF, 2011. pp. 11-27.
- FLORES, Guilherme Gontijo. *Tróia de: remix para o próximo milênio*, 2014. Disponível em: < <https://www.troiades.com.br> > Último acesso em 5 abr. 2019.
- FRANÇA, George. O corpo aberto da musa. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, vol. 15, n. 1, p. 305, 2010.
- FRANKEL, Roy David. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque, 2017. 244 p.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 96 p.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 80 p.
- GARCIA, Marília. a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente. (2016) Disponível em: < <https://youtu.be/BA4UgPVVwIQ>>. Acesso em: 11 mar. 2019.
- _____. *20 poemas para seu walkman*. Rio de Janeiro/São Paulo: 7letras e Cosac Naify, 2007 (Coleção Ás de Colete). 85p.
- _____. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. 54 p.
- _____. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. 122 p.
- _____. O poema no tubo de ensaio. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (ords.). *Sobre poesia – outras vozes*. Rio de Janeiro: 7letras, 2015, pp. 75-86.
- _____. Bonecas Russas (comandos restrições). Blog da Companhia, São Paulo, 26 mar. 2019. Disponível em: < <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Bonecas-russas-restricoes-e-comandos> >. Último acesso: 5 abr. 2019.

- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- _____. La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 1, n. 2, 2009.
- GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos, formas de contágio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 80 p.
- GREEMBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laconte. In: FERREIRA, Gloria e MELLO, Cecília Cotrim de. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar, 1997, pp. 45-60.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. Tradução de Amir Brito Cadôr. In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 2, 2012, pp. 41-50.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLANDA, Heloísa Buarque. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 15-80.
- _____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Tradução de Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p.
- KERN, Keila. *Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias agora em português*. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, ano XV, n. 17, 2008, pp. 128-137.
- _____. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nova York: Thames & Hudson, 1999. 64 p.
- LE MOS, Masé. Resenha sobre Um teste de resistores. *Revista Colóquio / Letras*, Lisboa, set. 2019, n. 190, pp. 277-80.
- MACIEL, Kátia; REZENDE, Renato. *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: Funarte e Editora Circuito, 2013. 160 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. In: *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, pp. 157-168.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: bipoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n -1 edições, 2018. 80 p.
- MIGUELOTE, Carla. Da criação à seleção: a estética do banco de dados.
- _____. Intermidialidade e efeito cinema na poesia contemporânea. *Revista Ecopós: Arte, Tecnologia e Mediação*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, 2015.

- NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Tradução de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca Editora, 2013. 137 p.
- _____. *Las Musas*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. 160 p.
- _____. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. São Paulo: Vendaval, 2005.
- NEGRÃO, Renato. *Vicente Viciado*. Belo Horizonte: Rótula, 2012. 72 p.
- NEGRÃO, Renato. *Odisseia Vácuo*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2018.
- PEDROSA, Celia et. al. (orgs.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 263 p.
- PEDROSA, Celia. Poesia, Crise, Resistência. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 2, 2 dez. 2013.
- _____. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. In: PEDROSA, Celia (org.). *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói: EDUFF, 2011, pp. 205-218.
- _____. A poesia e a prosa do mundo. *Gragoatá*, Niterói, 1 sem. 2010, n. 28, pp. 27-40.
- PEREC, Georges. *A vida: modos de usar*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- PERLOFF, Marjorie. "Literature" in the Expanded Field. In: BENHEIMER, Charles (org.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, 1995.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 314 p.
- PIGNATARI, Décio. Arte concreta: objeto e objetivo. In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial: 2006, pp. 63-5.
- PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, pp. 89-94.
- QUINTANE, Nathalie. *Começo: [autobiografia]*. Tradução de Paula Glanadel. São Paulo e Rio de Janeiro: Cosac Naify e 7Letras. Coleção Ás de colete, v.7. 110 p.
- RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, Rona: FALE/UFMG, 2012. v. 2. p. 51-73.
- REIS, Julya Tavares. *Modos de usar: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia*. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2017.

- SANTIAGO, Silviano. Singular e Anônimo. In:_____. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- SCHMITT, Carl. *A crise da democracia parlamentar*. Tradução de Ines Lohbauer. São Paulo: Sentia, 1996. Coleção Clássica.
- SISCAR, Marcos. Figuras de prosa: a ideia da “prosa” como questão de poesia. In: _____. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016. pp. 159-173.
- _____. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 209-218.
- _____. A crise como política. *Ronald Mansur (blog)*, 28 ago. 2016. Disponível em: <
<http://ronaldmansur.blogspot.com/2013/08/a-crise-como-politica-por-marcos-siscar.html>> Último acesso em 5 abr. 2019.
- SÜSSEKIND, Flora. A poesia andando. In: _____. *A série e a voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 171-8.
- SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 set. 2013. Blog Prosa. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Último acesso em 5 abr. 2019.
- ZACCA, Rafael. *A estreita artéria das coisas*. Rio de Janeiro: Garupa, 2018. 112 p.