

A Mecânica Lírica: Alguns Objetos Contemporâneos

Masé Lemos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Pretende-se neste artigo articular algumas questões comuns a uma certa poesia contemporânea – francesa, brasileira e portuguesa –, compreendidas como objetos pós-autônomos, pois não visam ao encastelamento da poesia pura, mas antes produzem “saídas” no mundo. Estas poesias, ou pós-poesias, trabalham num movimento de indistinção ao misturar e agenciar práticas da linguagem corrente e da tradição literária, entretanto criam, conforme designa Jean-Luc Nancy, uma resistência ao mundo do consumo, através de procedimentos diferentes da poesia tradicional. Assim, a poesia objetivista abala as categorias do dentro e do fora e se articula com a chamada filosofia da imanência pela desconstrução de outra dicotomia cara ao lirismo tradicional, aquela que opõe a natureza à técnica.

Palavras-chave: Poesia contemporânea, Filosofia da imanência, consumo, resistência

Abstract: This article proposes to articulate some common questions of a certain contemporary poetry – French, Brazilian and Portuguese – conceived as post-autonomous objects for it doesn't aim the castling of pure poetry, but rather “outputs” in the world. These poems, or post-poetry, operating in motion of indistinction, by mixing and agencying practices of everyday language and literary tradition, however produces, what Jean-Luc Nancy designates, a resistance to the consumer world, through different procedures of traditional poetry. Thus, the objectivist poetry throws the categories of inside and outside into question and engaged itself in the so-called philosophy of immanence by deconstructing the traditional lyrism's dichotomy, one that opposes nature to art.

Keywords: Contemporary poetry, Philosophy of immanence, consume, resistance

J'ai passé vingt ans à mettre au point mon engin.

Francis Ponge

Vou tomar aqui o partido das coisas, ou melhor dizendo, dos objetos, dos *objeux*, para falar como e com Francis Ponge, neste ensaio que pretende traçar alguns pontos em comum na poesia contemporânea. E, para isso, partilhar estes *objets* no duplo sentido do termo, como ressaltou Jean-Luc Nancy em entrevista concedida ao poeta Pierre Alferi, “Contar com a poesia”,¹ para o primeiro volume da *Revue de littérature générale* que foi editada em parceria com Olivier Cadiot. A *Rig*, como ficou conhecida, teve apenas dois volumes (1995-1996), mas foi capaz de movimentar o panorama da poesia francesa contemporânea, e é a partir de alguns ensaios ali publicados e de Jean-Marie Gleize, que tentarei partilhar² e partir as artes e algumas das diferentes poesias praticadas hoje na França, no Brasil e em Portugal, destacando-as, mas as tornando comuns nesse duplo movimento.

Ao preferir a prática de objetar, objetivar, o que interessa ao campo filosófico e artístico é também rejeitar a ideia de natureza. Nesse sentido, Clément Rosset, por exemplo, salienta a divisão entre “a prática do artifício [...] pela nostalgia de uma natureza ausente” (Rosset 1973: 89) - que ele designa como uma *prática quase artificialista* - e a chamada *prática artificialista*, realizada “pelo prazer diante da ausência de natureza” (*idem*: 90). Rosset é um filósofo da imanência, ou seja, não pretende dizer o que o mundo é nem encontrar, pela metafísica, um sentido para o mundo, vias que ele entende como ilusórias. Sua filosofia se aproxima de uma certa poesia que recusa o discurso infinito e visa mais cavar o silêncio, o apagamento, do que à *revelação*. Assim, uma poesia antinatureza, objetiva, toma um partido diferente daquele da poesia lírica que pretende, através da transcendência, revelar o “verdadeiro” sentido de um eu e do mundo.

O pensamento da imanência renuncia à pretensão da verdade, de um verdadeiro acesso à natureza, à origem e à verdade transcendente. Rosset se opõe negativamente ao *Ser* de maneira afirmativa, através dos anticonceitos de acaso, matéria e artifício. Como explica Silvia Pimenta Velloso Rocha, para Rosset

A ordem natural é ela mesma um produto do acaso, e não a expressão de alguma lei ou racionalidade, muito menos de uma intenção. Se a própria natureza deve sua existência ao acaso, segue-se que os fenômenos naturais são contingentes, isto é, tão “artificiais” quanto quaisquer outros: a possibilidade de distinguir natureza e artifício segundo o critério da necessidade torna-se assim impossível. Nesse sentido, natureza e artifício não mais designam dois aspectos. (Rocha 2002: 46)

Desse modo, o artifício não está em uma esfera segunda da qual a natureza seria a origem, como as palavras seriam um artifício em relação ao mundo que pretendem representar. As palavras estão no mundo e é pela força da afecção agenciada por uma dada subjetividade que elas não apenas nomeiam o mundo, mas o instauram, de maneira entretanto sempre em processo. A superfície não esconderia uma essência, assim como o significante não conduziria diretamente a um sentido, mas antes à sua produção. Rosset entende, assim, que seria preciso deixar de lado narrativas lineares e causais e suas tentativas de explicar a “realidade”. A questão da técnica, ligada a uma Razão pragmática capaz de domar uma dada natureza, também é colocada em xeque. Seria preciso, para a filosofia da imanência, sair justamente da dicotomia da natureza oposta à técnica.

A uma poesia dita artificialista pode ser relacionado o termo “mecânica lírica”, título do intrigante editorial dos poetas franceses Pierre Alferi e Olivier Cadiot para o primeiro volume, de 1995, da acima mencionada *Revue de littérature générale* que foi editada pela P.O.L., conhecida editora parisiense de livros de poesia experimental, ou pós-poesia, ou ainda de OVNI. Retornamos aqui ao objeto, pois é disto que se trata: OVNI - *Objets verbaux non identifiés*, noção criada por Alferi e Cadiot para desestabilizar a ideia de especificidade genérica tanto na literatura quanto nas artes.

O que importa a esses poetas franceses é a confiança na superfície e na criação de formas a partir de objetos encontrados no mundo, como os fraseados descritivos, teatrais, narrativos, poéticos, ou seja, os próprios gêneros, diversas tradições literárias e também os usos correntes da língua que constituiriam os materiais desta “mecânica lírica”, ou seja, são antes estes “ovni” não hierárquicos que lhes interessam mais do que “a língua enquanto tal” (Alferi/Cadiot 1996: 49). Alferi e Cadiot, em seu “manifesto-editorial” acima referido, tentam descrever estes objetos, perceber enfim – sem fazer um simples receituário – como são criados, colocados em circulação, e como se dá o agenciamento entre eles.

Nesse editorial, os poetas franceses vão desmontando os diversos objetos, sempre muito heterogêneos, mas, como o *objeu* pongiano, é preciso entender seu funcionamento, evidenciar seu material, que entretanto sempre resiste a uma total compreensão. Assim, a partir de correlações com os ensaios publicados na *Rig*, eles vão elencando e desenvolvendo alguns destes mecanismos encarados como criação ficcional, tais como: *samples*, *standarts*, maquetes, compressão, *inscape*, *cut-up*, entre outros que sempre estão sendo inventados e rearticulados.

Nesse sentido, transformar a prática da escrita em um objeto tem relação direta com a imanência, e, por meta, a política neste mundo. A escrita toma corpo para objetar-se a uma totalidade, mas é um corpo com certa elasticidade, e, finalmente, é a própria experimentação com o mundo, as coisas, as linguagens que estão em formação na vida corrente, na publicidade ou na literatura, que lhes interessa. A poesia contemporânea como lugar no presente está em um espaço de onde não se tem uma perspectiva ampla, e por isso, está impossibilitada de produzir as grandes revelações próprias ao lírico grandiloquente. Afinal, o contemporâneo, como o entende Giorgio Agamben,³ não se deixa apreender completamente e depende de um constante caminhar investigativo do “real”. Se a poesia no presente é sempre circunstancial, o presente da circunstância é um ponto cego, a poesia está “no real, de onde não posso ver, nem prever, nem sobrevoar” (Gleize 2009: 64).

Contra o pleno e o disponível, o descortinar de uma totalidade, é que o objeto deve frear uma subida em direção à *revelação*, mas formando ao mesmo tempo sentidos na própria prática da objeção que faz o objeto ser sempre parcial. Como explicam Alferi e Cadiot, é “preciso que alguma coisa pare, que alguma coisa objete. De objetos-freios. No lugar de um apelo ao vazio (do qual não há nada a dizer, salvo entrar numa penível mística da escrita), partir de uma rejeição do pleno e do disponível” (Alferi/Cadiot 1995: 5). A respeito, Nancy entende que a poesia é uma resistência ao discurso infinito, verdadeiro (Nancy 2004: 34), e “que não existe nenhum ‘objeto’ que não seja ‘parcial’”, mas que o ‘parcial’, aqui, não é a separação aliada a uma falta (*idem*: 36). A poesia seria então esse acesso a algum sentido, pequenas iluminações, ou seja, ela é aquilo que faz acionar a produção de sentidos. Como diz Alferi em seu livro *Chercher une phrase*, algo da ordem do

fluxo e da “vaporosidade” é necessário para que o sentido “esteja vivo” (Alferi 2007: IV) ou seja, o sentido é ligado a uma abertura,⁴ ao acesso ou a “saídas”, termo usado por Jean-Marie Gleize, que será retomado mais adiante.

É preciso ressaltar que um sentido está vivo quando é produzido a cada experimentação por um corpo no mundo, na imanência, ou seja, a partir de práticas de subjetivação com o *fora*, e talvez esteja nesta dobra a política da arte hoje. Afinal, não podemos mais confiar na Razão e no homem como capazes de transformar o mundo, encontrar a Verdade pelo engajamento, denunciar e resistir bravamente às forças de dominação, como pensava, por exemplo, Jean-Paul Sartre.

Entretanto, criar formas de resistência é o que Nancy denomina poesia. Para ele, a poesia está ligada à sobriedade, ou seja, ligada a uma ideia de prosa e a uma “fluidificação dos gêneros” (Nancy 2005: 29). Pierre Alferi no ensaio *Rumo à prosa* (2013), por sua vez, entende a prosa como um ideal baixo da literatura e ressalta no verso seu direcionamento para a prosa no momento em que ele termina. Para Alferi, o que interessa seria a ação do verso correr para a próxima linha – quando é tomado pela prosa – do que o momento em que ficaria preso nas paradas repletas de sentido próprias ao *enjambement* e à cesura; o que lhe interessa no *enjambement* é antes o indício sonoro de uma crise sintática⁵, necessário à invenção de frases. Assim, é por essa inquietude sintática que algo se inquieta na linguagem, criando um ritmo que não é melódico, fazendo a língua deslizar e proliferar.

Pensar a literatura, a poesia, como fazer-forma, enfim, como arte e tecnicidade, é perceber como cada poeta se relaciona com as formas artísticas tradicionais ou experimentais, com materiais diversos, como desmonta, monta, transforma em máquina esses pedaços do mundo, da “máquina do mundo”, enfim, tratados como objetos uma vez que são manufaturados. Entretanto, essa máquina não é superior ao humano, mas é antes o desejo maquinico (Guattari/Rolnik 1986: 27) que produz agenciamentos com outros elementos, ou seja, o desejo não se reduz a um maquinismo, a uma técnica ligada ao racionalismo. A mecânica é exatamente, neste sentido, lírica, ou seja, uma “machine à émouvoir”⁶ (Alferi/Cadiot 1995: 14), conforme citado pelos poetas franceses em seu editorial. Uma energia motriz, enfim, como eles mesmos explicam; “o lírico” designa a energia mesma desta mecânica literária que muda as formas em conteúdo e vice-versa.

Antes de ser um afeto ou um tom particular, o “lirismo” é a afetividade primeira da escrita que lhe dá sua tensão (Nancy 2004: 49).

Assim, para Nancy, o lirismo seria uma afecção produzida na articulação com a língua, ou ainda, um *élan*, uma energia, um gesto, um desejo que precede a própria língua, e que a faz funcionar. É, portanto, algo que ativa um processo de subjetivação não de um sujeito determinado, mas antes de um agenciamento maquínico pelo gesto e por este relacionar-se com a língua, jogar-se em meio a seus objetos. Nancy fala de algumas modalidades de articulação, tais como “ritmo, cadência, corte, síncope, inflexão (da voz, do tom subido, diminuído ou mantido: retorno ao lugar da linha reta; dobra em vez de sintaxe), sentido enquanto *desenho*” (*idem*: 36). A noção de desenho pode ser pensada aqui também como desenho sonoro de uma poesia que vai tomando corpo e se realiza em ato, como acontece em certas performances vocais.

Se a autenticidade é descartada, a escrita é entendida como técnica, um procedimento que se relaciona diretamente com maneiras diversas de se colocar em relação à língua e às linguagens do mundo. Alferi e Cadiot se perguntam sobre o que seria “mais bobo que os apelos ao artesanato misterioso, o jargão de autenticidade, o retorno à verdadeira literatura (escola Bobin), o ressentimento que opõe técnica e escrita?” (Alferi/Cadiot 1995: 8).

No lugar da inspiração, a construção através do desejo – máquina-desejante, agenciamento maquínico – capaz de produzir intensidades, aberturas na língua. Segundo Nancy, “a poesia consegue se distinguir da língua de informação quando consegue criar um espessamento, ao criar intensificações no signo e na linguagem” (Nancy 2005: 37). Nancy prefere o termo “tecnicidade simbólica” (*idem*: 38) à simples técnica que estaria ligada a uma mecânica sem “energia”, ou seja, a parte “lírica” designada por Alferi e Cadiot. Não se trata de fazer o verso por inércia, de manejar as várias técnicas retóricas, nem criar uma singularização absoluta de uma dada nova forma – *make it new* –, mas, ao contrário, trata-se de um jogar-se também nas determinações canônicas, na memória da língua e da poesia, naquilo que ainda resiste e vibra entre nós.

Pierre Alferi, em seu livro *Sentimentale journée* (1997), retoma ironicamente o título – e o traduz mantendo a sintaxe da língua inglesa – do romance homônimo de Laurence Sterne,

que já é também irônico, por sua vez, com o termo “sentimental”. Em “Hiperalba”, poema desse livro, Alferi experimenta como se fosse um personagem o objeto “Alba”, gênero da tradição trovadoresca que serve para descrever a separação dos amantes ao amanhecer, ou seja, uma dada forma ligada a um conteúdo específico. Nesse sentido, explica Jacques Roubaud que, na refinada codificação formal dos trovadores, “o amor se confunde com a própria forma” (Roubaud 2001: 187), ou seja, o dito e o dizer se colam, são “objetos”, o que os torna interessantes para esta “mecânica lírica”.

Na estrofe inicial do poema abaixo, a lua cresce e murcha rapidamente sem dar lugar a uma *revelação*. A epígrafe é retirada do próprio poema, procedimento bastante usado por Alferi, e fala de uma passagem, sentido efêmero, da poesia como um acesso, que pode ser encontrado na própria forma da alba trovadoresca, pois este gênero trata, em última instância, da passagem da noite para o dia:

Hiperalba

*Nada se passou a não ser a passagem
Da noite ao dia à noite /é tudo.*

Será assim de agora em diante
A lua cresceu eu disse a lua mas
Diria também não importa o quê
De total e banal um malabar
Ao invés de explodir ela murchou
Sob nossos olhos vermelhos de animais noturnos (Alferi 1997: 106)

Objeto e literaridade

Sair da poesia, do grande totem da poesia institucionalizada, lírica e grandiloquente, mas também de uma neopoesia, é o que também propõe Jean-Marie Gleize em seu livro *Sorties* (2009). Sair é próprio do movimento da imanência que não se deixa fechar ou fixar em uma dada interioridade, seja ela um sujeito, um gênero ou uma ideia. Enfim, na pós-poesia proposta por Gleize, a questão é sair da poesia pela poesia,⁷ exteriorizá-la

radicalmente. Gleize, no ensaio “Para onde vão os cães”, explica que os literalistas “olham a língua, consideram-na objetivamente, parecem considerar a literatura como uma operação literal, intralinguística”(Gleize 2004: 41). Assim, o que tem lugar é a língua e suas tarefas, língua transformada em escrita sempre por vir, ou seja, sem formulação do sentido, mas de sentidos.

Gleize pode ser situado, ou ele mesmo se situa, como herdeiro de Francis Ponge, que por sua vez traz para perto de si Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Bataille, entre outros. É importante salientar que não se trata aqui de explicar uma evolução histórica que desembocaria na literaridade e na pós-poesia, mas de uma tensão própria ao campo de batalha da literatura e das artes. A recusa da poesia pela pós-poesia se aproxima de Ponge no sentido em que este também se recusava a ser poeta, como Bataille, Lautréamont e o último Rimbaud.

A questão comum a eles é a necessidade de livrar-se do “magma poético”, e, para isso, seria necessária uma “nova retórica”, ou seja, instaurar um novo tratamento com a linguagem como atividade e trabalho. Ponge inventa então o “logoscope”,⁸ um aparelho científico imaginário para examinar a linguagem, o logos, através do próprio logos – a linguagem. Esta máquina – ou esta mecânica – visa desmontar os “objetos verbais”, entender seus funcionamentos e também seus usos e possíveis capturas. Afinal, essa “nova retórica”, a partir da atenção que dá ao funcionamento da linguagem, evidencia como cada objeto comanda sua própria retórica, seu modo próprio de se constituir, enfim, como é engendrado, questionando-o. Tenta, assim, combater, por ações de guerrilha, pelo constante olhar e manusear, resistir à língua de dominação, do jornalismo, da publicidade e do consumo, para questionar, enfim, o que está sendo fabricado ali, no ato de sua “aparição”.

Phillipe Sollers explica que esta “nova retórica” – que pode ser aproximada de um novo classicismo em Ponge, pelas experimentações formais em jogo – criou duas categorias deslocadas: “a *réson*, mais confiável que a razão (as palavras primeiro, as ideias depois), e o *objeu* (o homem submerso em imagens e objetos começa a jogar automaticamente, com eles)” (Sollers 1988: s.p.). É preciso salientar, aliás como no trabalho de Gleize também, um traço do inconsciente em Ponge – não podemos esquecer suas relações, conturbadas, com o

surrealismo –, ou seja, de um corpo que manuseia e é tomado também pela linguagem, localizando-se entre o cratilismo e o arbitrário da língua.

Aproximo o pensamento literalista e objetivista de Ponge e destes outros “poetas” aqui mencionados não de “uma crítica da interioridade à maneira de um Wittgenstein – se nos lembrarmos de como este reduzia ao absurdo a existência da linguagem privada.” (Didi-Huberman 2010: 59), mas da operação literalista da filosofia de Gilles Deleuze. Segundo François Zourabichvili, no formidável ensaio sobre esse assunto, “A questão da literalidade em Deleuze”, há uma operação de subjetivação via afecção existente na operação linguística, e ainda, é essa operação que cria o mundo. Pelo interesse e complexidade desta questão, reproduzo abaixo um trecho do ensaio citado:

Quando a palavra se vê tratada assim em sua dimensão de estrangeiridade afetante, me afetando antes mesmo de reenviar a um referente possível no mundo, o *récit* não se anula, mas sua lógica cessa de implicar uma objetividade real ou imaginária, exterior à escritura e dada antes dele e que trataria apenas de o exprimir. Doravante, as palavras – e por consequência o mundo ou o pedaço de mundo que elas envelopam – valem imediatamente pelo seu coeficiente de emoção, de investimento de desejo. Aproximamos aqui o que podemos significar “literalidade”: uma produção literária que não reenvia à nada de exterior, mesmo que ela não seja mais “arte pela arte”, manipulação divertida da linguagem, precisamente porque a linguagem e o mundo são dados ao mesmo tempo, não há palavras antes do mundo ou depois dele, separado dele. (Zourabichvili 2005: 1310)

O literal não é um fechamento dentro da linguagem, apartado do mundo, mas é o próprio ato de ligação com o mundo, criado nesse desejo de objeto. Escrever é colocar palavras, coisas, fórmulas, gêneros, em uma superfície, uma página em branco, tela, mesa, enfim, no mundo, em uma exterioridade, não para fazer imagem, ou seja, não para atribuir “julgamento de atribuição que relaciona um predicado a um sujeito”, mas, como explica ainda Zourabichvili, para que “a cópula ‘É’ adquira o sentido de ‘E’. Define-se, assim, a orientação fundamental da filosofia de Deleuze: extinção do ser em prol da relação (ou, ainda, do devir)” (*idem*: 1316).

As palavras, para Deleuze, valem pelo seu investimento de desejo, pelo colocar em relação, ideia próxima da noção de *objeux*, do jogo e do acaso, e que não se confunde com uma simples “manipulação divertida da linguagem” nem se atém à ausência cínica de

sentido, mas antes visa à experimentação e à intervenção no mundo através da linguagem e de seus objetos verbais.

Resistência e consumo: pós-poesia, poetas sem qualidades e outros objetos

Se a poesia perdeu, ou talvez nunca tenha tido, poder de resistência forte e combativa frente à sociedade capitalista que tudo transforma em mercadoria, e se ela hoje está ainda mais permeável e vulnerável ao mundo e ao consumo, ficar na linguagem pura é fugir, é se encastelar na torre da “arte pela arte”. A poesia contemporânea trabalha imersa nas estruturas languageiras de todo tipo e não pretende poetizar o prosaico, conforme pretendiam alguns poetas modernos como, por exemplo, Apollinaire ou Manuel Bandeira, mas talvez encontrar uma objeção ao prosaico, como resistência, porém desconfiando dos poderes do gênero poético. É um trabalho sutil, ligado também ao acaso, para fazer deslizar, vibrar, a estrutura que nos constitui, enfim, objetar-se a ela, mas pela flexibilidade.

Questionando-se exatamente sobre o que pode a poesia no contemporâneo, o poeta francês Christian Prigent fez a seguinte interrogação: “Por que existe *isso, isso* ao invés de nada (ao invés de somente aquelas porcarias vendidas nas lojas e nos balcões mediáticos?)” (Prigent 1996: 16). Esse *isso* indica tanto a poesia como essa resistência pequena, pobre, sóbria frente ao consumo, como também o *id*, a pulsão que pode desestabilizar sentidos totalizantes. Como também explicam Alferi e Cadiot, se o objeto “fosse um produto de consumação, seria um comportamento-objeto, um uso-vendido” (Alferi/Cadiot 1995: 8), e é exatamente isso que os poetas querem contrariar.

Contudo, apesar das diferenças entre esses modos de usar da poesia/prosa, existe um consenso que seria o trabalho da poesia, ou da prosa, como lugar de resistência ao clichê, à mediatização da língua, pelo trabalho pós-poético e de “prosaização.”⁹ Gleize assinala que a mediatização do real é um dos maiores problemas do contemporâneo. Segundo ele, devemos “trabalhar com, sobre e contra esta mediatização do real, sobre e contra os formatos que ela propõe e os modos de comunicação que ela constrói” (Gleize 2007: 174).

Para Gleize, a tarefa da pós-poesia é política também, apesar de os poetas atuais não praticarem a forma de um engajamento direto. Diz ele que se

muitos destes jovens sobre os quais tenho falado reintroduziram em suas práticas, ou na maneira como eles representam esta prática, um componente “político” da qual eles haviam se afastado por reação, pregando posturas distanciadas, irônicas, contra as formas de engajamento direto, moralizantes, dogmáticos de seus antepassados vanguardistas dos anos 1960-70. O motivo da resistência retorna então, sob a forma do tratamento crítico das línguas de informação (como é o caso das prosas de Christophe Hanna). (*Idem*: 174)

Assim, o ponto de confluência é o difícil trabalho de singularização constante da linguagem no sentido de devolvê-la ao uso comum. Contudo, as estratégias atuais são diversas, mas todas elas se afastam da ilegibilidade total a que tenderam certas vanguardas do alto modernismo, que visavam também à comunicação, no sentido de estabelecer comunidade. Gilles Deleuze explicava a necessidade de instaurar, com o método de guerrilha, a obstrução que as vanguardas provocaram na linguagem midiática, uma vez que a comunicação midiática é tudo menos o espaço comum, é antes o espectro do comum, de uma linguagem de clichês e despotencializada. Talvez a força da poesia do alto modernismo esteja não naquilo que a liga a uma negatividade do indizível, mas exatamente à sua potência de comunicar, de criar linhas e espaços comuns diferentes da razão midiática, nem que para isto se tenha de, como sugere Deleuze, “criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (Deleuze 2008: 217).

Assim, a tendência principal da poesia contemporânea, seja na França, seja no Brasil ou em Portugal, é de um trabalho que se afasta da ilegibilidade total, de uma negatividade e hermetismo, que percebo como estratégia articulada em momento específico, própria do *langagement* dos anos 1960/70. Hoje a tática é do uso de uma linguagem quase literal próxima à prosa, direta, retomando a herança pongiana. Nesse sentido, Gleize chama atenção para o livro de Christophe Hanna, *Poésie action directe* (2003), a partir do qual interroga quais seriam os meios pelos quais a poesia poderia pretender uma ação no mundo.

Assim, Hanna, e outros poetas, como Nathalie Quintane e também Gleize, vêm trabalhando incitados por um fato real, criando uma “ação direta” e, portanto, política. Algo semelhante - e que mantém, mas também reverte - à conhecida declaração de Adorno de

que não se poderia mais fazer poesia depois de Auschwitz. Por um lado, a sentença de Adorno é mantida, pois não se pode mais escrever “poesia” no sentido puro e estético, mas é revertida no sentido de que só podemos escrever a partir de Auschwitz, ou seja, incitados pelo “real”.

No caso francês, isto se deu após o episódio de Tarnac, nome de uma vila no interior da França onde existia uma comunidade de jovens libertários que foram “acusados de sabotagem e de atos terroristas” (Gleize 2011: 37). Assim, poetas que se tornaram praticantes da “ação direta” passaram a escrever instigados por este episódio, ou seja, a partir de Tarnac,¹⁰ praticando ações políticas, pela poesia, de intervenção no mundo, ou seja, de *saídas* da poesia, mas ao mesmo tempo situando-a em um contexto, em um local, no caso, Tarnac. Ressurge, assim, a importância do contexto, como explica Hanna: « de agora em diante, poesia = composição das interações formas/contextos” (Hanna 2003: 112).

A valorização do contexto implica na tentativa de discernir as estratégias e procedimentos usados pelo fazer poético que se diferenciam ao se deslocarem por diversos espaços, diferentes tradições, memórias e linguagens; o contexto, nunca pleno, se torna aqui fundamental para a perspectiva política. Então, se não podemos mais falar de literatura comparada *stricto sensu*, ou seja, em um viés nacionalista, é importante perceber singularizações poéticas em contextos diversos – espaços e tempos diferentes – como é o caso das poesias publicadas na França, Portugal e Brasil, porém, entre a partilha da separação e do comum.¹¹

O grupo de poetas portugueses que foram publicados na conhecida antologia *Poetas sem qualidades* (2002) reivindica uma poesia “sem qualidade” interior ou intrínseca, seja como gênero ou em relação a um eu expressivo capaz de se distinguir e se tornar autônomo em relação à sociedade. O “sem qualidade” da poesia deste grupo, que não tem entretanto uma identidade fechada, pode ser aproximado a certos aspectos da poesia *poor* ou da a-poesia de Gleize, da indignância, ou da pobreza, de que fala Walter Benjamin e da sobriedade de que fala Nancy. Esta denominação “sem qualidades” nos remete diretamente ao livro de Robert Musil, *O homem sem qualidades*.¹² Os poetas “sem qualidades” se aproximam do impasse vivido pelo personagem Ulrich, que intenta, sem sucesso, criar objetos artísticos,

impondo seu gosto à sociedade, ou seja, numa relação de autonomia e afastamento do mundo moderno.

No romance citado, o personagem não consegue nem ao menos decorar sua casa e, ao final, sucumbe aos fornecedores de mobiliário e decoração industriais. Como sinaliza Silvia Pimenta Velloso Rocha, “Ulrich é o avesso do humanista que supõe uma ‘essência’ individual anterior ao ato de consumir; não se trata de consumir segundo ‘seu próprio estilo’, mas de instituir um estilo a partir mesmo do que se consome” (Rocha 2004: 137). Ora, trata-se de um homem sem qualidades essenciais, e também de uma poesia que não pode mais ser pura e nem ao menos simplesmente “poesia”.

Uma poesia sem qualidades pré-definidas se afasta da autonomia e sai para o mundo. Esses poetas portugueses se utilizam de um tom menor, de uma “prosaização” da poesia. Alguns, como Manuel de Freitas,¹³ articulam em seus poemas a linguagem midiática que domina a cena. No poema abaixo, é o próprio produto, a margarina Becel, que(m) toma a palavra, contraposta à interrogação de se não seria possível à poesia impor algum tipo de censura – mas antes uma *cesura* – a esta linguagem midiática e opressora:

‘A vida não pode ser assim
tão assustadora’,
diz a margarina becel
em horário nobre,
para não-cardíacos.
O que, na verdade, me
deixa saudades da censura,
de uma censura nova
que exterminasse imbecis
e deixasse a terra a quem
ela é, como deve ser, pesada. (apud Maffei 2013: 244)

O livro *Kub or* (1994), de Pierre Alferi, traz em seu título a própria denominação de um produto, o caldo concentrado, vendido nos supermercados, aliás, o livro é um objeto em forma de cubo que contém outros, pois os poemas também têm o formato de cubo. Ao contrário do cubo minimalista, tautológico e literal, ou seja, que evita a produção de imagens, Alferi faz uma compressão de imagens. Cada poema é um caldo de imagens

concentrado e ao final de cada poema há um posfácio que funciona como “título” invertido; nas leituras que fez destes poemas, Alferi sempre lia várias vezes seguidas o mesmo poema e nesta repetição a inversão entre posfácio e título ficava mais evidente, resultando numa tentativa de suspender o “fim do poema” localizado justamente no último verso onde não há mais o *enjambement*.

Cada cubo poema é um bloco-sensação em que memórias, sensações, percepções, imagens midiáticas, citações retiradas da tradição poética, estão comprimidas. Ele cria versos com cortes que dobram, desdobram e *mergulham* rápido criando efêmeras revelações pela diluição linear de um fio narrativo que revela algo que em seguida se dilui “na água quente”. No poema abaixo, procede de maneira irônica um trabalho de sintaxe, de fraseamento do prosaico mercadológico, no caso as instruções de uso do cubo de caldo concentrado:

antes de mergulhar um cubo
de caldo maggi a gente se coloca
em estado de ebulição
ah é tão ah que é ah
absorvendo essas palavras tampão
periódico a desdobrar
rápido um outro um último rápido

*envoi*¹⁴ (Alferi 1994: s.p.)

A poeta brasileira Paula Glenadel publicou em 2008 *A fábrica do feminino*, cujo título já evidencia a mecânica de imposição do feminino como criação sociocultural. Entretanto, Paula deixa entrever, nessa fabricação, a possibilidade de criação do *feminino* entendido como resistência ao discurso logocêntrico e à razão própria da lógica do consumo. Seu poema *Bárbara* começa com os seguintes versos: “Uma fêmea foi fabricada, lentamente. Foi fabricada, mas também fabrica” (Glenadel 2008: 17).

Paula se apropria, em seus poemas, de diversos lugares comuns relativos ao feminino, que nos martelam indistintamente, e subverte-os em uma linguagem que parece muito próxima aos próprios clichês, sem subidas grandiloquentes, mas que, pelo próprio tom menor e irônico, consegue subvertê-los. A poeta trabalha numa dinâmica de construção

de fraseados a partir desses pedaços de clichês, de objetos sonoros, e os reutiliza criando uma sintaxe cheia de retorções e síncopes. No poema “Mole” são *sampleados*¹⁵ trechos da linguagem do *rap* e os vídeosclipes dos *rappers* do “luxo ostentação” fabricantes e consumidores de fêmeas fatais e a tendência atual do uso do *photoshop* para a fabricação de figuras idealizadas, pois o modelo de beleza vigente não se encontra mais aqui em nosso mundo, ela é virtual. O “objeto” “Mole”, da fêmea miolo mole, produz cesuras que criam uma dicção própria ao *rap*.

Escuta: aqueles *rappers* fabricaram uma fêmea *chester*. Foi obtida por modificações genéticas da galinha, ou da franga, a chamada fêmea fácil. É a fêmea plástica, com muito peito e miolo mole, inspirada na Marilyn Monroe, na Barbie, na irmã dos outros. Gostosa!... Poderia ser irmã nossa, essa boneca de plástico, essa fêmea inflável, pelo ar de família. Sagrada família. A Virgem Maria era mãe, santa e virgem, de onde se conclui, primeiramente, que toda mulher é vagabunda, e depois, que toda loura é burra. (Glenadel 2008: 12)

Jorge Gomes Miranda,¹⁶ outro poeta português “sem qualidade”, destila certo azedume (Mexia 2004), pois parece não se conformar com as armas atuais da poesia e da arte, na contemporaneidade, guardando algo de certa saudade nostálgica de um tempo que não viveu. Entretanto, esse azedume pode também ser visto como uma espécie de jogo de cena, uma ponta de ironia ao encarnar o personagem do típico português de esquerda e dogmático inconformado com a falta de engajamento da nova geração e crítico feroz do esmaecimento político atual. Gomes Miranda se apropria de algumas das formas de linguagem mais correntes, como no poema abaixo, onde ele experimenta a forma-superfície de registros de *concierge* de hotel, e empreende uma crítica sutil aos hábitos do homem contemporâneo, conforme se pode ver no trecho do poema “Registros de hotel”:

*

24.12.02

Quarto 10: uma garrafa de Martini,
Outra de JB,
Pequeno-almoço no quarto às 11.30.

...

*

31.12.02

...

Quarto 10: um cabaz de fruta,
Uma garrafa de Vodka,
outra de Vinho Tinto.
Em nenhuma circunstância
deseja ser incomodado. (*apud* Cattapan 2014: 60)

No poema “Bósnia”, também de Gomes de Miranda, é narrada a experiência de um telespectador diante das imagens da guerra da Bósnia, que parece transportado para o campo de batalha e o cheiro da “aldeia abandonada”. Se dá aqui um agenciamento com a máquina – a TV – que se torna uma prótese, um aparelho telescópico gerador de imagens e surge uma voz reflexiva que narra de maneira roteirizada. A experimentação do homem “sem qualidades” é dupla, entre a captura e a ironia, quando ao final deixa cair uma pequena bomba:

Eram caminhos lamacentos, filas de exclusão, gritos
Lancinantes nos olhos mutilados nas palavras,
Que por serem televisionados
– de fora o cheiro pútrido da aldeia abandonada,
o mobiliário ardido da demência,
o desespero dos brinquedos soterrados –
golpeavam ainda mais,
qual alcatrão ainda fresco na pele

[...]

e essas imagens tombando sobre ti
no desacordo do zapping,
mostravam precária a vida,

amplamente telegênica a morte. (*apud* Cattapan 2014: 37)

Se Gomes de Miranda mostra a perspectiva de um telespectador e sua experiência, seu agenciamento com a televisão, evoco aqui, em contrapartida, o interessante vídeo *Reverse Television*¹⁷ (1983) do americano Bill Viola que traz *portraits* de diversos homens “sem qualidades”. Nessa obra, Viola mostra 40 telespectadores num tempo de 30 segundos cada. São diversos tipos de pessoas sentadas e imobilizadas em estado de torpor frente à televisão.

Também a brasileira Lu Menezes ironiza o apego à experiência televisiva enquanto máquina de pasteurizar imagens no poema “De volta à terra”, no qual o astronauta, depois de empreender “passeio sublime-ofuscante/depois de ver/ a Terra nascer”, prefere mesmo é voltar para casa e para sua televisão, problematizando também o lugar do sublime na contemporaneidade:

Depois de chegar na Terra e farejá-la
– chegar ao sofá –
ligar a TV e tirar o sapato de pé
é tudo o que o astronauta quer (Menezes 2011: 16)

Os procedimentos artísticos acima citados articulam, como modo de resistência, a crítica constante às línguas midiáticas. Gleize cita, como exemplo, Christophe Hanna que, em seu livro *Petits poèmes en prose*, menção direta a Baudelaire, age como um trapeiro radical que recolhe a produção ininterrupta das sociedades de controle via interface midiática. Segundo explica Gleize, “no livro de Hanna, o real é a imagem do real, a realidade é tele-real, nós não circulamos mais ‘pelas ravinas sinuosas das grandes cidades’ mas rodeados por écrans.” (Gleize 2007: 173) Exemplo disso é “Os velhos saltimbancos”, feito a partir do vídeo do processo e da execução do casal Ceaucescu, que é um roteiro marcado pelos comentários acerca dos objetivos do documentário, misturando planos de linguagem escrita e visual:

Neste momento: [plano aproximado] é Helena Ceaucescu roupas e sangue sobre o rosto silêncio [dois segundos] depois: [zoom sobre o rosto de Helena Ceaucescu] silêncio rosto e sangue negro escorrendo da boca em seguida grande plano como prova histórica [= todos podem reconhecê-la] silêncio alguns segundos: fim = parada

em cima da imagem do rosto morto. (Hanna 1998: 51)

Diante disso, para Gleize, assim como para Hanna, a poesia como suporte tradicional, enquanto objeto-poema perfeitamente acabado, já não teria mais capacidade de oferecer resistência aos problemas de nossa época. Para Gleize, a poesia hoje – ou a pós-poesia – vem cada vez mais fabricando objetos mistos, impuros, em línguas diversas, abrindo-se não a uma experiência singular de um indivíduo, mas a práticas coletivas que visam intervir diretamente no mundo.

À guisa de conclusão

Termino numa articulação que problematiza a relação entre o local e o global, ou, como foi dito antes, tentei aqui evidenciar a importância de colocar em contexto as diversas articulações poéticas. Retorno ao Brasil, ou a este espaço que a Razão Ocidental nomeou de Brasil e para onde trouxe sua lógica capitalista, local sempre criticado por não conseguir exatamente absorver e oferecer resistência a uma completa modernização.

O poema “Global” do brasileiro Sérgio Alcides, de seu livro *Pier* (2012), diz muito sobre estas questões:

Ida ao coração da treva.
Acha-se o mesmo sanduíche,
Aura flácida de *shopping*,
Enjoo de intransitivos:
Convir, consumir, sumir. (Alcides 2012: 31)

Alcides desloca a ida ao “coração da treva”, da novela *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, que narra a experiência europeia na África, mais especificamente no Congo belga, para uma banal ida ao templo do consumo que é o *shopping center*. A treva se oporia à razão iluminista, mas Conrad cria uma narrativa das atrocidades cometidas em nome da civilização, já problematizando esta oposição entre claro e escuro. O que gostaria de sinalizar aqui é o fato de o poema de Alcides¹⁸ empreender uma releitura contemporânea de Conrad e indicar a treva diretamente na razão ocidental, encarnada no universo do consumo.

De um outro poeta brasileiro, André Vallias, vem um exemplo interessante tanto destas reversões da lógica colonialista, lógica que ainda persiste e que insiste em sua expansão global, quanto das apropriações que o poeta faz da linguagem publicitária ou de *slogans*. Vallias é poeta visual, além de ser designer gráfico, e tem sabido incorporar de maneira extremamente produtiva as novas tecnologias e a linguagem publicitária em seu trabalho poético. Sua poesia é feita pela abertura e incorporação das linguagens e códigos existentes na chamada vida corrente, a partir dos quais ele constrói seus poemas. Vallias explica na abertura de seu site que

O conceito de poema como *diagrama aberto*, ao incorporar as noções de pluralidade, interrelação e reciprocidade de códigos, não só garante a viabilidade da poesia numa sociedade sujeita a constantes revoluções tecnológicas, como lhe confere uma posição privilegiada -> a de uma *poesia universal progressiva* (como antevia Schlegel) ou simplesmente: *poiesis* (do grego = criação, feitura)... (Vallias 2003: s.p.)¹⁹

No poema visual abaixo, por exemplo, ele retoma o *slogan* da propaganda nacionalista do estado ditatorial que se implantou no Brasil na época do golpe de estado de 1964, o famoso “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Vallias questiona a política de extermínio dos índios perpetrada desde a “descoberta” do Brasil, intensificada pela ditadura e que continua até hoje:



Esse poema de Vallias é também um exemplo do que Hanna chama de “Ação direta”, pois foi instigado pelo contínuo massacre do povo indígena Kaiowá, no Mato Grosso do Sul, tornado público após a “divulgação de uma carta indignada, dirigida às autoridades” onde “pediam que os matassem todos de uma vez antes que aos pouquinhos,” como explica o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, na introdução a um outro poema de Vallias

intitulado *Totem*. Para ele, a carta dos Kaiowá fez com que o Brasil descobrisse um outro Brasil:

Um Brasil escondido e emudecido que sempre esteve lá, que estava e que continua lá. Ou melhor, que está aqui, que é *daqui*. Os Minduruku são daqui. Os Xavantes são nossos parentes. Os Kaiowá somos nós. Os índios não são “nossos índios”. Eles não são “nossos”. Eles são nós. Nós somos eles. Todos nós somos todos eles. Somos outros, como todos. Somos deste outro país, esta terra vasta que se vai devastando, onde ainda ecoam centenas, milhares de gentílicos, etnônimos, nomes de povos, palavras estranhas, gramáticas misteriosas, sons inauditos, sílabas pedregosas mas também ditongos doces, palavras que escondem gentes e línguas de que sequer suspeitássemos os nomes. Nomes que mal sabemos, nomes que nunca ouvimos, mas vamos descobrindo. (Viveiros de Castro 2014: 2-3)

Toda essa riqueza linguística, esses variados objetos verbais não conhecidos e suas práticas e sistemas de pensamentos se abrem a nós. Trata-se aqui de uma dimensão *ecológica*, não de simples preservação de línguas em extinção, mas antes de deixar que elas jorrem nas águas poluídas da linguagem midiática. Vallias, com esse poema, reivindica e opta por um devir-índio e, se digo devir, afasto aqui qualquer leitura de fundo essencialista e/ou nacionalista que se utilizou da imagem do indígena para fins específicos.

Podemos perceber, com Nancy, Alferi, Cadiot, Deleuze, Gleize e Prigent e, ainda, com os poetas portugueses e com os poetas brasileiros aqui trazidos, enfim, com estes *ocidentais*, a recusa mesmo da razão ocidental – cartesiana –, ao preferir, com Ponge, a *réson*. Se a arte, se a poesia contemporânea é apenas *isso*, algo pequeno e frágil, é porque a poesia é mesmo uma pequena brecha – ela é a brecha –, a resistência como acesso ao devir. Termino com outro poema de André Vallias, de 2014:



Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2010), "O que é o contemporâneo?" in *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, tradução de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2010.
- (2002), "Monde et terre" in *L'ouvert: de l'homme et de l'animal*, tradução de Joël Gayraud, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- (1998), "Idée de la prose" in *Idée de la prose*, tradução de Gérard Macé, Paris, Christian Bourgeois Éditeur.
- Alcides, Sérgio (2012), *Pier*, São Paulo, Editora 34.
- Alferi, Pierre (1991), *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur.
- (1994), *Kub Or*, Paris, P.O.L.
- (1997), *Sentimental journée*, Paris, P.O.L.
- (2007), *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur.
- (2013), "Rumo à prosa", tradução de Masé Lemos e Paula Glenadel, in *Revista Alea*, volume 15, n^o.2, Rio de Janeiro, 7Letras: 421-7.
- /Cadiot (1995), "La mécanique lyrique", in *Revue de Littérature Générale*, v. 1, Paris, P.O.L., p. 3-22.
- (1996), "Digest", in *Revue de Littérature Générale*, v. 2, Paris, P.O.L., s.p.
- Benjamin, Walter (2010), "Experiência e indigência", in *O anjo da história*, tradução João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Castro, Eduardo Viveiros de (2014), "Somos todos eles: o poema onomatotêmico de André Vallias", in Vallias, André. *Totem*, Florianópolis, Cultura e Barbárie, 1-5.
- Cattapan, Julio Cesar Rodrigues (2014), *Cidade, memória e resistência na poesia de Jorge Gomes de Miranda*. Projeto final de Mestrado apresentado à banca examinadora como parte dos requisitos para avaliação no Mestrado de Letras da Universidade Federal Fluminense, orientadora Prof. Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves, Niterói, abril de 2014.
- Deleuze, Gilles (2008), *Conversações*, tradução de Peter Pál Perbart, São Paulo, Editora 34.

Didi-Huberman (2010), *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Editora 34.

Freitas, Manuel de (org.) (2002), *Poetas sem qualidades*, Lisboa, Averno.

Game, Jérôme (2001), "Actualité du moderne", *Magazine Littéraire*, nº 396.

Garramuño, Florencia (2009), "La literatura en un campo expansivo y la indisciplina del comparatismo", in *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, MS, jan./jun. 2009, v. 1, nº 2: 93-101.

Gleize, Jean-Marie (2004), "Para onde vão os cães", tradução de Masé Lemos, in *Inimigo Rumor*, nº. 16, 1º semestre/2004, São Paulo/Rio de Janeiro, Cosacnaify/7Letras: 38-49.

-- (2007), "Les chiens s'approchent, et s'éloignent", *Revista Alea*, volume 9, nº.

2, Rio de Janeiro, 7Letras: 165-75.

-- (2009), *Sorties*, Paris, Questions Théoriques.

-- (2011), "Opacité Critique" in "*Toi aussi, tu as des armes*": poésie & politique Paris, La Fabrique.

Glenadel, Paula (2008), *Fábrica do feminino*, Rio de Janeiro, 7Letras.

Guattari, Felix/Rolnik, Sueli (1986), *Micropolítica: cartografias do desejo*, Petrópolis, Vozes.

Hanna, Christophe (1998), *Petits poèmes en prose*, Marseille, Al Dante.

-- (2004), *Poésie action directe*, Marseille, Al Dante.

Lemos, Masé (2012a), "Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas", in Scramim, Susana/Link, Daniel/Moriconi, Italo (org.), *Teoria, poesia, critica*, 1ª ed., Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012, 231-58.

-- (2012b) *Marcos Siscar por Masé Lemos*, Rio de Janeiro, Eduerj, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia)

Maffei, Luís (2013), "Política em poesia no avesso da publicidade: uma leitura de Manuel de Freitas", in *Revista Moara*, Belém: 243-59.

- Mexia, Pedro Mexia (2014), “Poetas sem qualidades e poemas sem qualidades”, in *Diário de Notícias*, 17 de dezembro de 2004, http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=593058 (último acesso em 5/3/2014).
- Nancy, Jean-Luc (2005), *Resistência da poesia*, tradução de Bruno Duarte Lisboa, Vendaval.
- Prigent, Christian (1996), *À quoi bon encore des poètes?* Paris, P.O.L.
- Rancière, Jacques (2000), *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Rocha, Silvia Pimenta Velloso (2002). “Clément Rosset, o pensamento da imanência e sua virtude negativa”, in *ETHICA*, Rio de Janeiro v. 9, n^o. 1, 2002: 45-52.
- (2004), “O homem sem qualidades: modernidade, consumo e identidade cultural”, in *Contemporânea*, Rio de Janeiro, n^o. 3 2004: 136-44.
- Rosset, Clément (1973), *L’anti-nature : éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Puf.
- Roubaud, Jacques (2001), *La fleur inverse: l’art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres.
- Siscar, Marcos (2010), *Interior via satélite*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- Sollers, Philippe (1988), “La société du génie” in *Le Monde*, 9 ago. 1988, <http://pileface.com/sollers/article.php3?id_article=432> (último acesso em 24/1/2014).
- Vallias André (2003), <<http://www.andrevallias.com>> (último acesso em 17/4/2014).
- (2003), <<http://www.andrevallias.com>> (último acesso em 17/4/2014).
- (2014), <<http://andrevallias.tumblr.com>> (último acesso em 17/4/2014).
- Viola, Bill (1983), “Reverse television”, <<https://www.youtube.com/watch?v=4GrIN9m83zw>> (último acesso em 1/5/2014).
- Zourabichvili, François (2005), “A questão da literalidade em Deleuze”, in *Educação & Sociedade*, v. 26, n^o 93, Campinas, 2005: 1309-21.

Masé Lemos é Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Doutora em Letras pela Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (2004). É pesquisadora do Centre de Recherche Sur les Pays Lusophones - CREPAL - Paris 3. É líder do Grupo de Pesquisa do CNPq sediado na UNIRIO "Literatura e Linguagens: fronteira, espaço, performance, memória" e faz parte do Grupo de Pesquisa do CNPq Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa". Pesquisa atualmente a poesia contemporânea brasileira e francesa e desenvolve estudos acerca das relações entre poesia, prosa, imagem e paisagem. É autora do livro de poesia "Redor"(2007). Faz parte do conselho editorial da Coleção "Ciranda da Poesia" (Eduerj). Coorganizou "Alguma Prosa: ensaios sobre a literatura brasileira contemporânea" (2007). Publicou em 2011 o livro "Marcos Siscar" pela Coleção Ciranda da Poesia - Eduerj. Em 2012 publicou, como coorganizadora, o livro "Literatura e Paisagem em Diálogo".

NOTAS

1 Usaremos aqui a edição da tradução portuguesa desta entrevista que foi publicada em Portugal no livro *Resistência da poesia*, conforme indicação na bibliografia.

2 Partilhar também remete ao livro de Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, que, por sua vez, articula a questão da separação das artes e de uma pós-autonomia na contemporaneidade, questão que nos interessa de perto.

3 Sobre essa noção, ver o conhecido ensaio de Giorgio Agamben, "O que é o contemporâneo?"(2010).

4 Seria interessante desenvolver aqui a questão da poesia como "abertura ao fechamento": a abertura ligada ao mundo e o fechamento à terra, e pensar esse fechamento como aquilo que resiste ao sentido pleno, algo da ordem do silêncio, como desenvolve Giorgio Agamben, a partir de Heidegger, em seu ensaio "Monde et terre"(2002).

5 Podemos aproximar aqui a relação entre prosa e poesia articulada também por Giorgio Agamben em "Idée de la prose" (1998).

6 É interessante associar aqui a menção que fazem Alferi e Cadiot a Le Corbusier e sua "machine à émouvoir", usada como epígrafe no livro *O engenheiro* de João Cabral de Melo Neto (1942-1945), ao longo debate que ao

menos desde o Moderníssimo perdura até hoje na poesia brasileira, ou seja, a tensão entre a poesia lírica e expressiva com a tradição construtivista e objetiva. Lembro aqui que em 2010 Marcos Siscar publicou *Interior via satélite* que pode ser situado neste debate entre um lirismo crítico e a “mecânica lírica” de Alferi e Cadiot.

7 Faço aqui referência à fórmula que Gilles Deleuze criou durante a entrevista concedida a Claire Parnet para o documentário *Abécédaire*, produzido e realizado por [Pierre-André Boutang](#) e gravado em 1988: “Para mim, a partir do momento que se faz algo, é preciso sair. É preciso tanto ficar quanto sair. [...] Eu quero sair da filosofia pela filosofia.”

8 Menciono mais uma vez aqui o livro *Interior via satélite* que trata justamente de uma “ciência da telescopia” (Siscar 2010: 21)

9 Grafia conforme aparece na pergunta feita por Alferi a Nancy, na tradução portuguesa, p. 28, indicada na bibliografia. Essa mudança na escrita sinaliza que não se trata de uma prosa realizada em romances tradicionais ou da linguagem do consumo, mas algo que remete a uma sintaxe. Em sua resposta, Nancy aproxima a prosa ao trabalho realizado pelo chamado Romantismo de Jena (p. 29).

10 Para maiores informações sobre Tarnac, acessar o blog do jornal *Le Monde* sobre o inquérito anti-terrorista; último acesso em 20 de junho de 2014: <http://tarnac.blog.lemonde.fr/>. Ver também a entrevista de Jean-Marie Gleize sobre o episódio e sobre seu livro escrito a partir de Tarnac; último acesso em 20 de junho de 2014: <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2011/05/un-entretien-avec-jean-marie-gleize-par-philippe-di-meo.html>

11 Lanço aqui uma pequena provocação ao instigante texto da professora e crítica argentina Florencia Garramuño, “La literatura en un campo expansivo y la indisciplina del comparatismo”, pois tento aqui complexificar o que ela chama de “literaturas transnacionais”, que, se por um lado, abalam os nacionalismos e o conceito de estado-nação, entendo que talvez essa noção acabe remetendo à lógica da globalização sem criar maiores resistências e singularizações, antes edulcorando as relações.

12 *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928) de Mário de Andrade tem sido relacionado a este livro de Musil, ou seja, o herói híbrido do escritor modernista brasileiro não possui nenhum caráter identitário nacional prévio, e está sempre em processo.

13 Para acompanhar algumas relações que empreende Freitas com a tradição portuguesa, ver o ensaio de Luis Maffei (2013), “Política em poesia no avesso da publicidade: uma leitura de Manuel de Freitas”.

14 Este livro de Alferi não é paginado. Esse poema eu mesma traduzi. *Envoi* é um termo francês para pós-fácio ou *post scriptum*.

15 “Samplear” é um neologismo oriundo do inglês - *sampler* - empregado com frequência no meio musical que designa a utilização de registros sonoros para montar uma nova composição; tipo de montagem que se tornou bastante popular, principalmente após os avanços técnicos, nas últimas décadas do século XX.

16 Gostaria de agradecer a Julio Cesar Rodrigues Cattapan, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Literatura da Universidade Federal Fluminense, e à sua orientadora, a professora Ida Alves, por terem me apresentado a poesia de Jorge Gomes de Miranda, quando integrei a banca examinadora de seu instigante projeto final de Mestrado em abril de 2014, referência que se encontra na bibliografia.

17 “Reverse television”, <https://www.youtube.com/watch?v=4GrIN9m83zw> (último acesso em 1/5/2014).

18 Importante ressaltar as apropriações que faz Alcides do trabalho do poeta árcade brasileiro, Cláudio Manoel da Costa (1729 —1789), poeta de sua geração que mais de perto tratou das tensões entre colônia e a metrópole.

19 André Vallias tem sua obra praticamente toda publicada digitalmente e disponibilizada na internet. A citação acima foi retirada de seu site e a referência está na bibliografia. O segundo poema não está disponibilizado, mas o poeta me autorizou a publicá-lo aqui, inclusive cedeu os arquivos digitais em alta resolução. Ambos são de 2014.