

HETERONOMIA E RESISTÊNCIA: POROSIDADE E EXTERIOR EM CERTA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

HETERONOMY AND RESISTANCE: OUTWARDNESS OF SOME CONTEMPORARY BRAZILIAN POEMS

Mauricio Chamarelli GUTIERREZ*

 <https://orcid.org/0000-0003-3721-9949>
UERJ

Recebido em 30/07/23. Aceito em 01/10/23

Resumo: Este artigo analisa algumas obras e autores de poesia contemporânea brasileira por meio da ideia de heteronomia, a partir das provocações da crítica argentina Florencia Garramuño. A hipótese aqui é que diversos gestos da dita poesia lançam mão de procedimentos que encenam um texto poroso em relação a sua exterioridade, desenhando para a poesia uma identidade que não se define por meio de um discurso da espécie ou do próprio. Fazendo isso, tais poemas inserem a poesia em um campo expandido que abdica da posição transcendente tanto no que toca à sua relação com outras práticas no campo social, quanto no que toca a concepção da resistência política de que essa poesia é capaz. Por fim, para melhor precisar essa problemática, contraponho o paradigma de Garramuño à concepção das relações possíveis entre literatura e política assumida por Iumna María Simon.

Palavras-chave: Heteronomia. Poesia brasileira contemporânea. Política. Estética

Abstract: Based on Florencia Garramuño's idea of heteronomy, this article analyses some contemporary brazilian poems and poets. According to my hypothesis, many of the latter make use of devices that underline poetry as a permeable kind of speech, depicting its (non-)identity not through a discourse of specificity or particularity. In doing so, part of brazilian contemporary poetry places itself in an expanded field that 1) abdicates any transcendence regarding other kinds of discursive production in the social field and 2) reconceptualize the ideia of social critique, that henceforth cannot be legitimized from an exterior/transcendent position. Finally, in order to better clarify this problems, I compare Garramuño's paradigm to Iumna Simon's understanding of the possible relations between literatura and politics.

Keywords: Heteronomy; Contemporary brazilian poetry. Politics. Aesthetics

* Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015). Professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, nos seguintes temas: poesia brasileira, poesia, linguagem, contemporâneo e poética.

De resistências e resistores

(...)

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 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

(...)

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 sociais políticos culturais?

há dois anos ao fazer a pergunta ao google

ele respondeu na função autocompletar

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 pulsa

a poesia mais linda do mundo

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

e eu fiquei pensando se a poesia
é uma forma de resistores
(...)

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 efeito joule
ontem quando a resistência do chuveiro queimou
fiquei me perguntando se a poesia
é uma forma de resistores
(GARCIA, 2014, p. 117-119)

O trecho acima pertence ao poema “A poesia é uma forma de resistores?”, do livro *Um teste de resistores*, de Marília Garcia. Do ponto de vista de uma leitura das propriedades e características do discurso que se costuma denominar poesia haveria certamente muito a dizer. O estilo é evidentemente prosaico, marcado por um tom que não deseja se discernir do registro mais cotidiano de uso da língua. A poesia em questão aqui não somente não lança mão dos institutos tradicionais da poesia ocidental (rima, métrica, cesura, formas fixas), como tampouco investe na tendência à síntese ou às formas breves que marca a caricatura habitual daquelas que seriam as poéticas mais representativas da segunda metade do século XX (isto é, a vanguarda concreta e a “poesia marginal”). Mais do que isso, aliás, o poema de Garcia tende mesmo ao verborrágico: é profuso, em diversos momentos repetitivo (quase didático), cursivo ou discursivo. Retoma uma frase, um sintagma, reitera nomes mais de uma vez, deixando deliberadamente de lado recursos coesivos (sobretudo anafóricos) característicos das normas de uma “boa redação” em língua portuguesa. Por outro lado, se assume majoritariamente o modo narrativo, essa narração vem entremeada de um conjunto de reflexões de cunho teórico-crítico sobre a poesia. Nesse sentido, aliás, o trecho citado pode ser considerado representativo do livro como um todo, na medida em que esse se tece, em grande parte, com os episódios das idas e vindas da vida da poeta (majoritariamente em seus aspectos *professionais*, por assim dizer: viagens para eventos internacionais, convites para palestras, almoços e conversas com críticos literários, correspondência com tradutores de seu trabalho...), a partir dos quais se extrapolam reflexões sobre a posição da poesia e da literatura hoje.

À parte essas características mais gerais, chama a atenção, mais especificamente, a inversão que o poema opera na questão crítica previamente colocada (colocada aliás, na voz de Celia Pedrosa, crítica literária importante e importante sobretudo para a leitura de certa poesia brasileira recente). Mesmo que deva sempre ser tomada, inicialmente, como uma provocação à fala, a pergunta desenha ou antecipa certo lugar para a poesia, oferece a esta uma posição relativa ao que lhe é exterior. Trata-se, sim, do lugar da resistência, mas entendida em sentido substantivo:

como se aquilo que resiste o fizesse para/por defender um território que é seu, se guarnecendo em algo que lhe seria próprio. O que resiste a outra coisa ou a muitas outras, ao que está fora e que ameaça seu espaço, sua reivindicação de legitimidade ou até mesmo sua existência. A poesia que resiste em certo sentido se protege, ou ainda: *se entrincheira*. A figura bélica, propositalmente convocada aqui, tem o intuito de frisar que a pergunta – ainda que predisponha a poesia em uma posição minoritária, menor, de algo que precisa se defender – não deixa por sua vez de reinvestir um contexto beligerante, de desenhar uma cena que é ainda em certa medida a de um confronto. Não se trata mais, certamente, daquele confronto que caracterizava a vanguarda – essa marca sob a qual costumamos entender a arte e a literatura feitas até (ao menos) meados do século XX. A ideia de vanguarda convocava uma metáfora marcial para nomear uma expansão dos limites, uma ampliação de horizontes da arte, da experiência humana e da experiência do que reúne os homens em comunidade (ao menos se não esquecermos que a vanguarda é também e ao mesmo tempo uma palavra da política). Em contrapartida, a resistência parece delinear um contexto menor, menos grandiloquente, mas ainda em certo sentido bélico.

Não seria possível nem muito menos interessante descartar a ideia da resistência como um signifiante forte para ler alguma produção artística, literária e cultural no contexto atual (aliás, seria imprescindível se pensarmos em poéticas ligadas a reivindicações identitárias ou minoritárias). Gostaria, porém, de prestar ouvidos aqui ao deslocamento que o poema de Garcia imprime na pergunta e no que ela positivamente postula. A esse deslocamento seria exagero chamar “resposta”, a não ser que pensemos essa palavra no sentido comportamental de reação, resposta a um estímulo. Não se trata somente da assumida incapacidade de resolver a questão, mas sobretudo de que o que interessa é o processo que se segue à pergunta, o que esta alavanca e inclui procedimentos que extrapolam em muito a ideia de uma resposta. Todo o texto (e talvez mesmo todo o livro) se presta à leitura como uma “resposta” ao que a pergunta ativa. Além disso, o gesto de recorrer à sua função autocompletar do *Google* (em um procedimento que vem sendo denominado *googlagem* e que não é exclusivo de Garcia), referido e citado no poema, é performativo, ele *faz* algo com a pergunta, muito mais do que *diz* algo sobre ela: ao digitar letra por letra a pergunta da crítica, a poeta parece deixar a máquina cesurar a questão, quebrá-la. A pergunta é, assim, entregue ao maquínico, ou ao que a máquina quantifica como os sentidos e usos habituais da poesia, bem como de sua esperada resistência. Não se trata de criticar a pergunta, mas de suspender seu funcionamento, ou de fazê-la funcionar em outro ritmo, de tirá-la de seu registro acadêmico-literário e de lançá-la no tecido do discurso mais ordinário: ali onde o desespero antecipatório da máquina completa a cada vez a frase e abre, na pergunta, muito mais do que ela pergunta ou antecipa; onde a poesia se vê ladeada por elementos inesperados, entregue à arbitrariedade de uma coincidência de iniciais – *a ponte, a poderosa, a poluição...*; ou conduzida ao inesperado da pequenez de uma formiga ou de uma pulga – a pequenez da poesia, talvez, de sua resistência. Ou ainda a pequenez da pergunta, de toda pergunta, na qual surge o que ela traz de senso comum e de jargão (o que nela há de “*autocompletável*”) – *a poesia pulsa, a poesia prevalece ou resiste ao sufoco do momento...*

Em terceiro lugar, e a meu ver de forma mais radical, intervém a história da queima da resistência do chuveiro elétrico. O episódio cotidiano não deixa de retomar uma indicação do *google*, mas vem como que ao acaso, de fora da pergunta e extrapolando o esforço consciente de resposta, e imprime um outro sentido a esta: a resistência se torna retenção, processo pelo qual o resistor desacelera um fluxo e o aquece. Se a pergunta desenhava algo como uma trincheira,

como uma defesa mais ou menos fixa de um território ou um conjunto de propriedades, sua reformulação como resistor não esconde, por um lado, seu caráter de movimento e, por outro, sua porosidade ao exterior: resistir agora se define como captura de um fluxo e diminuição de sua velocidade. Se a poesia se põe ou se pensa como uma forma de resistores, ela é algo que se caracteriza menos por uma natureza própria, por uma identidade que marca sua diferença em relação ao que lhe é exterior (e que, sendo o que é, pode ser uma forma de resistência, resistir em si mesma), do que pela porosidade de um meio que deixa passar o que lhe ultrapassa e lhe extrapola.

Trata-se de um paradigma não-identitário para a compreensão da poesia. O que o poema de Marília desarticula, então, não é somente a imagem da trincheira, nem mesmo o significante “resistência”, mas talvez a própria pergunta pelo “ser” da poesia, ademais parodiada ainda pela função autocompletar do *Google* (“a poesia é”, no verso 90, talvez um pouco como “amar é...”, o clichê das figurinhas antigas...). O decisivo, então, não é a incapacidade de responder ao que *seria* a poesia, mas o fato de que a pergunta abre a possibilidade de uma definição não substancial, estritamente relacional: uma identidade que paradoxalmente se define pelo seu exterior, pelo fora.¹

De margens e exteriores

Tais problemas se relacionam intimamente com as provocações tecidas em torno da literatura brasileira e argentina dos anos 70 e 80, pela teórica argentina Florencia Garramuño, sobretudo em seu *A experiência opaca*. Em uma rápida passagem em que retoma uma discussão de Hal Foster sobre a arte contemporânea, Garramuño se refere ao que diagnostica na produção cultural do período como “o abandono do paradigma da resistência” enquanto “oposição reivindicatória diante de um sistema constituído” (GARRAMUÑO, 2012, p. 86). A formulação é talvez exageradamente resoluta em acusar um “abandono”, como se a formulação positiva de uma outra possibilidade de resistência precisasse determinar o término da anterior. O decisivo, porém, seria que um conjunto de práticas estéticas se conceberia menos como transgressão de limites ou posição de exterioridade em relação à cultura, o senso comum e a vida cotidiana – e mais como certo jogo entre interior e exterior, abertura da obra e da estética a seu fora.

A análise de Garramuño se foca no período mencionado (Brasil e Argentina, nas décadas 1970 e 1980, mas voltando também até o fim dos anos 60), em um rol de gestos que lançam mão

¹ Penso aqui a resistência-trincheira a partir do que me parece antecipar a pergunta que o poema atribui a Celia Pedrosa. Em certo sentido, inverte aqui aquilo que Jean-Luc Nancy denomina a “resistência da poesia” (NANCY, 2005) e que – mesmo que com outro nome – se aproxima muito mais do que me proponho a ler, a partir do poema em questão, como resistor. O marcante na leitura de Nancy é que a assim conceituada *resistência da poesia* não nomeia um gesto por meio do qual a poesia resiste enquanto o que é, contra o que lhe é exterior; muito pelo contrário, interessa ao filósofo francês pensar como o nome “poesia” resiste – ou *insiste* – ainda sob discursos que a atacam; isto é, como tudo o que se buscou recusar como “institucional” na poesia, ainda pode ser denominado poético, próprio à poesia. Nesse sentido, a afirmação tática de um fim da poesia, de um ódio à poesia (Bataille), do poema em prosa (Baudelaire ou Rimbaud), ou a recusa em se denominar poeta (Francis Ponge) e a prosa em prosa (Jean-Marie Gleize), seriam ainda gestos radicais que se fazem em nome de uma poesia mais radical, mais selvagem, menos atada a suas determinações institucionais – menos limitada por tudo o que se habitou a considerar como sua característica intrínseca (a meu ver, essa é a aventura da literatura moderna, desde o romantismo alemão). Trata-se do que Jacques Derrida propõe pensar como a condição estranha da instituição literatura, ou seja a de “uma instituição que não consegue identificar a si mesma porque está sempre em relação a relação com o não-literário”. (DERRIDA, 2014, p. 70)

do que ela denomina “estratégia da marginalidade” (GARRAMUÑO, 2012, p. 75), convocando para suas obras a presença problemática de elementos e sujeitos marginalizados no contexto social. Limitando-nos aqui ao escopo brasileiro, entre os exemplos privilegiados pela teórica figura a famosa *Opinião 65*, em que Hélio Oiticica expõe a arte ambiental de seus parangolés, chamando os passistas da Escola de Samba do morro da Mangueira para adentrar o espaço aurático do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro – passistas esses que são imediatamente expulsos pela curadoria do museu, ciosa das obras de arte ali expostas. É preciso lembrar também o Bólido 18-b-331 (“Homenagem a Cara de Cavalo”), em que o mesmo Oiticica dedica a frase “Seja marginal, seja herói” ao delinquente assassinado pela polícia militar (obra, naturalmente, proibida pela ditadura brasileira). Já quanto à literatura, Garramuño se volta para a fase tardia da obra de Clarice Lispector, na qual a autora (consagrada na grande tradição modernista brasileira, com seus bem acabados romances) se volta para sujeitos marginais e para o mundo cão (a crônica “Mineirinho” e sobretudo os livros *A via crucis do corpo* e *A hora da estrela*), ao mesmo tempo em que abdica aqui e ali de certo ideal de “acabamento” para publicar o “fundo de gaveta”, o resto, “o que não presta” (p. 48).

Outro texto que, apesar de não receber foco detido e ser somente mencionado, certamente está presente no fundo da reflexão de Garramuño, é *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Wally Salomão. Nesse seu livro de estreia, o poeta põe em jogo e encena a própria problemática interior/exterior a que me referi aqui, indicando diversas vezes um nivelamento entre, de um lado, a separação entre literatura e tudo o que lhe seria exterior, e, de outro a separação entre a prisão e o lado de fora: aqui tudo se passa como se organizar o delírio da escrita, ou decidir o que merece e o que não merece entrar no texto literário significasse gerir a arte em regime carcerário. Para fazer jus a essa crítica radical do que há de excludente na instituição literária, o livro tematiza e performa à sua maneira a incorporação do lixo, do sujo, da “reserva” do texto – caderno ou rascunho, isto é: de conteúdos não artísticos ou infensos à poesia e ao estético.

Monstros prodigiosos. O caderno de reserva se transforma no próprio texto ... abertura do caderno de apontamentos publicação das reservas florestais. Como pra quê organizar o delírio do desarranjo intestinal KUKAKUKEX? (...) um escritor que passasse toda a sua vida recolhendo frases banais. qualquer frase. (...) fazer as coisas sem retocar por que na hora do mais forte eu vou ter que me calar mesmo (...) Me abstenho hoje de fazer qualquer censura. (SALOMÃO 2014: 21-59)

Flerte com certa escrita automática (Wally), desguarnecimento das fronteiras entre literário e não literário (Clarice) e incorporação de figuras marginalizadas pela sociedade (Oiticica, Clarice): o que retorna em todos esses exemplos são figuras de uma problematização da separação entre dentro e fora, interior e exterior. De tal maneira que talvez fosse o caso de pensar uma *estratégia do fora* ou da *exterioridade incluída* que perpassa de modo mais decisivo as diversas estratégias da marginalidade de que fala Garramuño. De fato, um dos mais interessantes desdobramentos das hipóteses de leitura da teórica vai no sentido de uma problematização da noção de obra – uma radicalização da ideia moderna de fragmento e uma aposta no inacabamento do trabalho estético enquanto modo de vaziar a obra, tornando-a porosa ao que se assumiria como exterior.

É nesse sentido que Garramuño propõe seu conceito chave, o de *heteronomia*: “Até que ponto todas essas experimentações nos propõem uma ideia de obra diferente, em que à autonomia artística se opõe certa noção de heteronomia que desarma – ou complexifica – as relações entre obra e exterior?” (GARRAMUÑO, 2012, p. 49). Na leitura em questão, a heteronomia diz respeito sobretudo a uma “suspensão ou transformação da estética” (p. 33), que retira a arte do regime do bom acabamento e do ideal sublimatório (avatares novecentistas do belo?). A esse ideal, que se propõe uma redenção do real histórico por meio de sua transfiguração metafórica, Garramuño opõe (como fica evidente nos exemplos acima) uma “captação bruta, direta, sem mediações do real” (p.46) em sua condição esfarrapada. Tal captação retira da arte a função redentora de “remendo” e restauração de uma totalidade perdida da experiência, abrindo a literatura e a arte em questão para a “busca de uma pulsão ética na produção da arte” (p. 44), ou para uma recepção “tátil” (p. 33). A própria ideia da captação bruta já possui para Garramuño um sentido ético bastante evidente, na medida em que a crítica a toma como um elogio da experiência, mesmo em sua condição estruturalmente inacabada; diante desse inacabamento inelutável, uma arte sublimatória e total aparece sempre como melhor, mais rica e mais decisiva – o que, por sua vez, significa um rebaixamento da experiência, que passa a ser considerada em comparação com algo que não pode deixar de lhe ultrapassar. Ademais, livre da exigência de transcender a suposta mediocridade do real, retirada ainda de uma esfera propriamente fetichista da obra suposta total, a arte estaria em condições de focar sobretudo no que afeta o espectador ou leitor: “Diante dessa perda do valor transcendente da literatura e da arte, essas práticas deslocam a noção de valor estético e enfatizam aquilo que nessas obras afeta o leitor ou o espectador” (GARRAMUÑO, 2012, p. 44).

Por meio dessa conceituação, Garramuño adentra um rol de autores que pensam questões em torno da suspensão da autonomia estética em certas práticas recentes – autores dentre os quais destacaria Josefina Ludmer com seu conceito de pós-autonomia. Nesse sentido, é preciso ressaltar que Garramuño é muito mais cuidadosa do que Ludmer no que toca a uma cronologia: mesmo que Ludmer tente escapar a uma periodização, o próprio conceito que ela oferece como formulação para a questão de uma suspensão da autonomia já induz uma historicização que separaria um momento “autônomo”, de um outro, definido pela *pós-autonomia*. Quanto a Garramuño, é notável que ela se mostra mais hesitante quanto a situar historicamente sua concepção heterônoma da arte; no entanto, não há como não perceber, por um lado, sua predileção por obras de certo período mais recente e, por outro, certo desconforto com o ideal estético do alto modernismo que a leva até mesmo a dispor sua heteronomia lado a lado com um hipostasiado “abandono da linguagem modernista” (GARRAMUÑO, 2012, p. 76; a frase se refere à obra por assim dizer tardia de Clarice Lispector).

Creio que seja preciso suspender o corte cronológico que levaria a crer que vemos nascer nos anos recentes um novo regime de recepção, produção e compreensão das artes. A meu ver, todos ou quase todos os caracteres que Garramuño elenca em seu trabalho crítico poderiam ser observados em diversos exemplos habitualmente caracterizados como modernos e modernistas. Por exemplo, a ênfase no inacabamento da obra ou mesmo em uma impugnação da ideia de obra, que atravessa a história da arte moderna, dos românticos alemães a Guy Debord, mesmo que não se aplique, evidentemente, a todos os autores de vanguarda; por outro lado, a rejeição da estética não só é uma ideia filosófica propriamente moderna, de linhagem nietzschiana ou heideggeriana (ver AGAMBEN, 2012), como é parte integrante de diversos gestos vanguardistas,

de Rimbaud a Lautréamont, e mesmo a ênfase na ética e na política pode ser remontada à promiscuidade moderna entre vanguarda estética e vanguarda política, como em Brecht, J. Agee, W. Evans, Vertov, Eisenstein etc. (ver RANCIÈRE, 2011). Isso não significaria que a ideia de heteronomia ou de uma suspensão da autonomia estética deva ser abandonada, mas talvez que ela lança uma sombra retrospectiva e se abre como possibilidade de leitura alternativa de obras inequivocamente consideradas modernas.

Nesse sentido, o dispositivo crítico de Garramuño serviria ainda para ser contrastado com certas leituras autonomistas da vanguarda; por exemplo, a de Antonio Cicero que, não à toa, se baseia como Garramuño na teoria da vanguarda de Clement Greenberg (2014). Segundo essa leitura, toda a vanguarda moderna se caracterizaria por um movimento de radicalização das possibilidades de cada mídia artística isoladamente. O exemplo característico disso seria aquele que compreende a pintura abstrata e a desvinculação entre pintura e representação da semelhança nas vanguardas como uma radicalização da bidimensionalidade particular à arte pictórica, que se libertaria do constrangimento tradicional de simular a tridimensionalidade. A partir desse paradigma, a vanguarda se ofereceria à leitura como busca essencialista das especificidades de cada *meio* (no sentido de *media*) ou de cada arte particular, invertendo em valor aquilo que seria a sua limitação; a literatura, por exemplo, passaria a se centrar nas palavras, no trabalho da linguagem mesma, e não em uma mensagem qualquer que estaria além desta. Essa tese é valorizada por Antonio Cicero como sentido mesmo da vanguarda e seu ganho cognitivo (CICERO, 2005, p. 174-208); inversamente, é no mesmo paradigma que se baseia Garramuño para pensar uma arte contemporânea que se dissocia radicalmente dessa concepção (no caso de Garramuño isso não é claramente expresso, mas Greenberg aparece em sua teoria por meio de seu aproveitamento parcial das teses de Rosalind Krauss sobre uma “condição pós-medial” da arte no contexto atual (KRAUSS, 1999).

Essa leitura me parece problemática por razões que só poderei indicar aqui. Primeiro, é excessivamente generalizadora, não servindo para pensar a totalidade dos gestos e obras que costumam ser considerados parte projeto estético moderno. Mas sobretudo: deixa inteiramente de lado a imbricação entre vanguarda estética e projeto político; se essa relação não pode por sua vez cobrir toda a modernidade, ela tampouco pode ser esquecida (e é sintomático que tal esquecimento tenha sido possível). O mais curioso, no entanto, é que sua recuperação por Garramuño oferece uma espécie de armadilha: ao induzir uma separação entre obras mais contemporâneas e obras “modernas” (ou do alto modernismo), parece se perder a singularidade mais instigante da figura de uma obra estriada pelo exterior que é, a meu ver, a suspensão da necessidade de uma definição excludente. O mais interessante seria, então, manter a condição liminar e pensar como obras recentes elas mesmas se colocam em relação aos ideais do alto modernismo e da vanguarda de maneira não exatamente distintiva, mas como uma leve inflexão diferenciadora. Esse parece ser o caso, por exemplo, do modo como Leonardo Gandolfi se apropria do clichê moderno do “tudo está dito” e do jargão vanguardista do “fim da arte”, abrindo a ladainha do “*game over*” em um sempre novo “*insert coin*”, que não elimina o fim, mas o reabre a um recomeço (GANDOLFI, 2015).

Literatura em campo expandido: outra politização

O mais decisivo seria, portanto, a formulação não identitária da arte, algo como uma prática de identidade não exclusiva. De fato, o sentido para onde convergem tanto o poema de Garcia e a análise de Garramuño é aquele que se empenha em ver, em certa arte e literatura mais recente, uma posição não mais marcada como transcendência ou identidade, mas como porosidade em relação ao exterior. É no sentido da radicalização dessa porosidade que a teórica propõe a inserção da literatura em um campo expandido, no qual a distinção entre a literatura e o conjunto de seus foras tende a se tornar irrelevante ou passa a ser sistematicamente minada. Como ela diz em um livro posterior: “Nesse campo expandido, também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36).

Outro desdobramento dessa mesma figura, que virá também no posterior *Frutos estranhos* (mas que já acenava no capítulo 3 de *A experiência opaca*) é uma nova forma de conceber as relações entre estética e política. Aqui, a prática e a tendência à heteronomia (ou à instabilização do regime autônomo de produção-recepção da arte) são pensadas como uma suspensão ou um deliberado vacilar da especificidade da arte que radicaliza a subversão da definição identitária e essencialista já referida. Se o livro anterior era atravessado pela ideia de uma obra estriada pelo exterior, agora a crítica proporá o conceito de *arte inespecífica* que complementa ou suplanta, por um lado, a formulação anterior da porosidade e, por outro a ideia de “arte pós-medial”, herdada de Rosalind Krauss; além disso, a ideia de inespecificidade se dá a ler como um novo paradigma político de comunidade. Segundo Garramuño, o fato de esses gestos não se definirem por propriedades (características intrínsecas ou particulares que marcam sua identidade e excluem o que escapa a esta) propõe uma alternativa ao discurso da espécie e da especificidade: ou seja, ao discurso que define a identidade por meio de uma separação entre próprio e impróprio e como exclusão do *outro*. Diz a autora:

as práticas analisadas neste ensaio articulam, na construção de uma inespecificidade que se constitui na retirada de todo sentido de pertencimento, outra forma de pensar esse potencial crítico da arte. Precisamente na ideia de um fruto estranho enquanto inespecífico – alguma coisa que não pertence nem se reconhece na espécie – pareceria estar esse potencial crítico. (GARRAMUÑO, 2014, p.25)

Uma outra compreensão da ontologia comanda uma revisão da concepção que temos do que reúne os homens em comunidade – na medida em que uma mudança na compreensão do que se é ou não se é suspende ou ao menos altera o modo como se decide quem pertence ou não pertence a uma coletividade. Nesse caso, fica bastante evidente a importância para Garramuño de certas correntes teóricas recentes, por assim dizer pós-estruturalistas, como, no caso, a desconstrução derridiana dos discursos do próprio como relacionados a uma ontologia da presença na história da metafísica ocidental. Sem dúvida a valorização da impropriedade, do não-pertencimento ou da inespecificidade, para usar a palavra da autora, chega a Garramuño desde essas críticas filosóficas às noções excludentes de identidade e de identidade nacional:

Interessa-me especialmente o modo como este pôr em crise o específico redefine os modos de conceitualizar o potencial político da arte contemporânea. O pôr em crise essa identidade (...) se torna um modo mais generalizado de questionar formas do pertencimento e do específico – do próprio enquanto tal – abrindo um espaço em que o comum, o em comum e a comunidade se definem já não por essências compartilhadas ou por características próprias – específicas –, mas pela abertura desse espaço para o outro de si mesmo. (GARRAMUÑO, 2014, p. 81)

Não custa muito perceber que aquilo que aqui tem potencial político é o próprio tecido sensível das obras, muito mais do que sua capacidade de figurar conteúdos exteriores politicamente significativos (como contradições sociais, problemas políticos, figuras da desigualdade etc.). O crucial, porém, não é somente essa ativação política de questões que poderiam ser consideradas “formais” ou internas à obra (o que é, ademais, uma provocação que atravessa diversos projetos teóricos de politização da estética há já muitas décadas), mas que essa politização valorize, mais uma vez, a condição porosa, aberta ao exterior e não transcendente em relação ao social. Mais do que a formulação de reivindicações explícitas ou de posturas transgressoras ou socialmente concebidas como revolucionárias, o determinante aqui é a politização da distribuição entre interior e exterior, entre a arte e o seu fora – e a politização da posição da literatura em relação ao que se conceberia como exterior a ela.

Tal virada na concepção da politização da estética parece responder a uma mudança no sentido da política e da concepção do poder nas sociedades ocidentais, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Segundo essa concepção, o poder deixa de ser concebido sob o paradigma unitário e central da soberania e do Estado, e passa a observar sua dispersão e multiplicação imanente no tecido das relações sociais. É esse o caso da concepção imanente do poder na obra de Michel Foucault; ou mais especificamente em como a “regra da polivalência tática dos discursos” (FOUCAULT, 2017, p. 109) que baliza o método proposto da *História da sexualidade* inviabiliza ou desativa a posição de negatividade em relação ao poder que poderia assegurar à arte ou à esfera estética aquela posição de exterioridade transgressora e crítica (além, é claro, de transcendente). Como aponta o filósofo francês: “Não existe um discurso do poder de um lado e, em face dele, um outro contraposto. Os discursos são elementos ou blocos táticos no campo das correlações de forças” (p. 111). Em consonância com isso, Garramuño formula para a literatura uma forma de resistência política não mais pautada por sua suposta exterioridade ao que desarticula. Não deixa de ser uma consequência disso que essa mesma crítica passe a dizer respeito menos à formulação positiva de um conjunto de reivindicações emancipatórias do que a uma certa maneira problemática de ocupar o campo do discurso e da cultura (de, talvez, reduzir a velocidade de seus discursos, levando-os a superaquecer, como diria Garcia).

Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o, mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo. (FOUCAULT, 2017. p. 110)

O que se abriria aí é uma concepção de resistência “interna” segundo a qual se trataria de produzir curto-circuitos em estereótipos e representações dadas, e no funcionamento dos diversos aparatos de poder. Pequenas interferências que esvaziem o sentido ou minem as forças de certos discursos limitadores ou asfixiantes. Nesse sentido, é necessário atentar para esse “jogo complexo e instável” em que o discurso se mostra polivalente e ambíguo, assumindo um ou outro sentido de acordo com seu uso, e ser capaz de relacioná-lo a todo um conjunto de práticas de colagem, de repetição e de captação de discursos alheios em certa poesia contemporânea brasileira. A meu ver, esse “modelo estratégico” (FOUCAULT, 2017, p. 112) de politização da arte possibilita reinscrever certos gestos (que teriam a princípio as feições do procedimento vanguardista, como a colagem, a citação, a montagem ou captação de palavras alheias, bem como a mais recente ‘googlagem’) como uma interferência nos dispositivos de poder, ou seja, como algo da ordem do “discurso de reação [*en retour*]” (p. 111; sobre os sentidos possíveis desse discurso de reação ver: BUTLER, 2015, p. 222-256).

A esse respeito, penso por exemplo no *Sessão*, de Roy David Frankel (2017) – todo composto por trechos ditos por deputados na famigerada sessão que sacramentou o golpe de 2016. Aqui, como percebe Eduardo Coelho no posfácio, o jogo apropriativo (fazer o poema como extração de outros discursos) se completa por um deslocamento sutil que “busca, por meio do verso livre, mostrar outros sentidos por trás daquela encenação patética” (p. 239). Penso ainda no modo como, em *blind light* e em *ordem alfabética*, Marília Garcia reflete sobre algumas obras que se fazem somente por meio de recortes, e outras que recortam obras alheias e ordenam os seus versos alfabeticamente (inclusive aqui um poema seu em que uma “garota de belfast” ordena alfabeticamente a obra *A teus pés*, de Ana Cristina César; ver: GARCIA, 2014: 9-46). Não se trata de realizar esses procedimentos, mas de refletir sobre eles, encená-los e tematizá-los, em uma espécie de procedimento de segundo grau, procedimento do procedimento ou colagem de diversos procedimentos de colagem.

Penso sobretudo nos textos que Alberto Pucheu denomina “arranjos”, e que são exclusivamente feitos com frases alheias, recolhidas pelo poeta em contextos diversos. No caso dos arranjos de Pucheu, as frases são dispostas em um único imenso parágrafo, um bloco único que caracteriza talvez o mínimo de interferência na “organização” ou composição das falas coletadas. Além deste procedimento – que, ao longo de 30 anos de produção, coletou falas desde frases ouvidas em viagens de ônibus e mensagens deixadas na secretária eletrônica até fala de terroristas, coronéis da Polícia Militar do Rio de Janeiro –, é talvez toda a poética de Pucheu que se abra a essa escuta de discursos outros, a uma incorporação de vozes e *vidas rasteiras*, para usar o título do livro de 2020. Seria preciso contar ainda com o livro *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas, que é ele mesmo todo feito em cima de clichês e de estereótipos (de gênero, em sua maior parte). De *Um útero...* cumpre ressaltar a seção “3 poemas com o auxílio do Google”, em que a autora apela para a função autocompletar (*googlagem*) de três frases que insere no mecanismo de busca (“a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”) e ainda para o poema “mulher de vermelho” que é uma transcrição de uma fala (no caso, imaginada, mas infelizmente bastante real e disseminada) de um homem para quem o vestido vermelho da mulher significa necessariamente que ela o deseja (“o que será que ela quer / essa mulher de vermelho / alguma coisa ela quer / pra ter posto esse vestido / (...) o que ela quer sou euzinho / sou euzinho que ela quer / só pode ser euzinho / o que mais podia ser”, FREITAS, 2013, p. 31). Ambos os casos parecem reduzir a interferência “autoral” quase que somente à do

enquadramento, da captura de um discurso que é ele mesmo proveniente de outros e de fora. Ora a cultura do estupro, ora o clichê de gênero (“a mulher vai no fim sair com outro”, “a mulher pensa com o coração”, “a mulher quer ter estabilidade...”; p. 69, 71 e 72), a instância emissora das palavras do poema em seu sentido, contexto e coerência originais é a cultura, o tecido dos discursos que se produzem, se repetem e se propagam no mundo de hoje (em certo sentido, a instância produtora do discurso é aquilo que Ludmer (2010) denomina a *imaginação pública*). Os sentidos mais inquietantes desses *ready mades*, no entanto, não me parecem capturados se os referimos somente a uma desaturação da poesia, ou à abertura do campo literário a um exterior reles. Mesmo que essa abertura seja sem dúvida condição de possibilidade para esses gestos, é sobretudo como interferência nesse suposto exterior que é preciso lê-los: o que sai desestabilizado da googlagem de Angélica não é somente o que sabemos sobre a poesia, mas sobretudo o que pensamos saber sobre a entidade habitualmente denominada ‘mulher’, sua posição relativa na cultura, na sociedade e os estereótipos e clichês que a permeiam.

O que se produz é um curto-circuito, uma intervenção no tecido da cultura, dos discursos e dos sentidos políticos que os atravessam. O mesmo poderia ser dito dos arranjos de Alberto Pucheu: ao capturar falas de terroristas conservadores, a questão parece ser a de uma espécie de repetição desativadora, que não tem medo de trabalhar com os elementos mais abomináveis da cultura, ao mesmo tempo trazendo-os à luz, e mostrando seu vazio, tornando-os inoperantes. Isso é, aliás, o que é declaradamente exposto no recente “poema para a catástrofe do nosso tempo”: “Talvez eu assumo aqui / diversos pontos de vista, inclusive, /os de meus piores inimigos, desde / os quais também falo para tentar retirar /suas armas, desarmá-los, ao expô-las” (PUCHEU, 2020, p. 122).

Outro paradigma

Tais procedimentos se situam nesse campo expandido da literatura, encenando um texto poroso a sua exterioridade, texto que ocupa um lugar de inserção não transcendente à cultura de massa, ao discurso da informação e às falas mais reles e cotidianas. Ao redesenhar essa problemática interior/exterior, eles ressignificam os modos de politização da literatura. O que é político aqui é não somente a referência a questões e problemas sociais (embora muitas vezes elas ocorram), mas, também, o modo de entrar em relação com o exterior implicado nessa captação imediata.

Por fim, gostaria de contrastar essa concepção com uma outra, representada por alguns textos críticos de Iumna Simon sobre a poesia brasileira contemporânea. Em “Condenados à tradição...”, a tese de Simon é clara: a poesia contemporânea brasileira vive uma retraditionalização que se caracteriza por um uso acrítico de meios e formas provenientes da tradição, mas reduzidos aqui a meros “materiais disponíveis” (SIMON, 2011). Isso significa não somente que tal poesia se caracterizaria por um uso frequente de formas tradicionais (algo que dificilmente parece se sustentar a um olhar acurado), mas sobretudo que esse “uso” vem atrelado a um duplo desligamento: por um lado, o poema contemporâneo desvincula a forma (retirada de seu contexto tradicional) das condições históricas que a tornaram possível ou necessária e, por outro, desvincula-se ele mesmo de seu tempo e de suas contradições. As formas assim citadas fora de lugar, fora de seu lugar na história, em um contexto em que elas perderam seu “sentido próprio”,

são postas para funcionar em sua “pureza transtemporal” (CATRÓPA; NUERNBERG; MARTIN, 2012: 169), sem relação com qualquer experiência histórica o que, por sua vez, responde a uma poesia que se caracteriza por esse desligamento de sua própria época. Simon desenha aí um quadro no qual a vinculação entre a forma poética e seu tempo (a história, a política) só pode ser formulada por meio de um apelo a entidades coletivas do tipo geração, grupo, estilo de época ou vanguarda – na medida em que o privilégio de um conjunto específico de formas poéticas em intimidade com sua época somente faz sentido em relação a tais entidades coletivas (e de preferência por meio de formulações programáticas como manifestos, declarações de intenção, planos-piloto, que explicitam esse privilégio).

O quadro desenhado por Simon é evidentemente saturado de uma certa compreensão da política – uma compreensão segundo a qual o sujeito capaz de escrever a história da poesia brasileira (ou das formas em que essa poesia se faz) é necessariamente a coletividade organizada e dotada de um certo programa positivo que media a relação entre o poema e sua época. Isto é: na partilha do que é sensível para a poesia e sua história, só tem estatuto efetivo o grupo, a vanguarda, a geração que se formulam enquanto tais, e não o sujeito qualquer, a singularidade ou a coletividade indeterminada. Somente o *partido*, nunca uma *qualqueridade* não-organizada, não-programática, nunca o *coletivo*... Na medida em que não comparece qualquer dessas figuras de coletividade que pautam sua formação grupal em uma experiência histórica postulada como comum (como parece ser o caso em grande parte da poesia mais recente no Brasil), o espaço para a motivação do uso de uma dada forma poética, e portanto para a problematização do sentido histórico do verso livre ou do soneto ou do vídeo-poema é necessariamente o da singularidade de cada poética. Se é no singular que se decide por uma forma (decisão problemática ou não, conforme cada leitura que se faça de cada poeta singular), o olhar panorâmico de Simon encontrará sempre e somente caos difuso em que “tudo é possível” ou permitido. Para completar, esse caos difuso, Simon o compreende sob a metáfora mercadológica: segundo essa concepção, os poetas hoje escolhem que formas usar como se escolhe um modelo de sapato em uma vitrine de loja. Ora, o problema é que não se trata de afirmar ou negar que tudo seja possível, porque as formas não estão disponíveis previamente como um modelo de sapato. Mesmo para o caso dos poetas que lançam mão de formas fixas tradicionais como o soneto, o que é necessário observar é como essa forma é tensionada de dentro, como ela não coincide simplesmente com seu uso pela tradição, como ela faz todo um outro sentido uma vez que é retirada de seu enquadramento tradicional – ou, ainda mais, como tão somente a sua repetição descontextualizada é ela mesma prenhe de significações históricas. Essa análise, no entanto, em geral precisa ser feita observando poéticas singulares ou, ao menos, sem necessidade do apoio na entidade coletiva da vanguarda, do grupo ou do programa estético; não que estes não possam comparecer, mas mesmo que o façam (e eventualmente isso ocorre), não recobrem todo o campo da poesia contemporânea (sobre isso ver GUTIERREZ, 2018).

Por outro lado, um texto anterior pareceria indicar que a experiência histórica que interessa a Simon é a da violência urbana. De fato, o eixo privilegiado em sua elogiosa leitura do poema “Sítio”, de Cláudia Roquette-Pinto, é todo um desenho problemático das relações entre interior e exterior, entre mundo recluso da elite urbana, protegida na “caixa refrigerada” de seus apartamentos envidraçados, e o mundo externo, a situação de desamparo diante da violência urbana em que vive a maior parte dos habitantes dos nossos grandes centros. Em meio a essa problemática, surge um exemplo infelizmente típico dessa violência: a morte de

uma criança, atingida por uma bala perdida. Essa referência se torna uma espécie de chave de leitura do poema, que retroage sobre as imagens anteriores inscrevendo todas sob a égide da problemática dentro/fora enquanto modo de tematização da violência urbana. A esse respeito, diz Simon: “Até onde posso ver, o poema confronta uma situação protegida de medo (no abrigo de um sítio, um apartamento, uma casa, o que for) com a cena da criança exposta a uma bala perdida numa varanda ” (SIMON, 2008: 159).

Curioso aqui é que essa referência – tratada por Simon como um grandiloquente retorno do real – é feita ela mesma como uma “citação”, como uma apropriação imaginada de uma fala estrangeira ao poema: o episódio da bala perdida penetra o texto em uma tonalidade diversa da tonalidade lírica que o precede, e, além disso, vem em *itálico*, como que para indicar sua proveniência (provavelmente uma notícia). O gesto apropriativo, porém, se dobra sobre si mesmo, uma vez que o relato é ele mesmo seguido ou interrompido pela fala do menino no instante de sua morte; essa fala vem em estilo redondo (e não *itálico*), talvez indicando sua proveniência exterior dupla: exterior ao relato que é por sua vez exterior ao poema. Ao primeiro *itálico* somar-se-ia um segundo, resultando em estilo redondo (como uma palavra estrangeira em uma citação em *itálico*):

De madrugada,
muda na caixa refrigerada,
a carga de agulhas cai queimando
tímpanos, pálpebras:
*O menino brincando na varanda.
Dizem que ele não percebeu.
De que outro modo poderia ainda
ter virado o rosto: “Pai!
acho que um bicho me mordeu!” assim
que a bala varou sua cabeça?*
(ROQUETTE-PINTO, 2005, p 11)

Na leitura de Simon, essa referência exterior é claramente um dado positivo, na medida em que, graças a ela, o poema se torna uma “resposta artística à experiência do presente” (SIMON, 2008: 163) – do mesmo tipo que a crítica viria a demandar no texto sobre a retraditionalização. Por outro lado, é curioso que Simon se mostre um tanto desconfortável com tamanha vulnerabilidade do poema ao que lhe é exterior, se vendo na condição de quem precisa motivar essa entrada do fora, e invertendo a dupla estranheza da citação em uma incorporação desta à voz principal do poema:

Estranha à empostação e ao padrão imagético dominante no poema, a aposição realista do episódio da bala perdida tem sua dose de indeterminação, melhor, de incerteza, análoga às digressões metafóricas e prosopopeias. Tanto que, no coração da notícia, a fala do menino vem transcrita em tipo redondo, como se já estivesse incorporada ao texto e fosse justamente ela também uma fala da poeta. (SIMON, 2008, p. 158-9)

Ao longo de seu texto, é patente o esforço de Simon em demonstrar como o poema articula poeticamente em seu interior essa entrada do exterior. Menos do que uma abertura para fora ou

uma porosidade, portanto, o que ela valoriza, é uma espécie de “ganho formal interior” pelo qual o poema incorpora seu fora (em nome ainda do interior, do poema em sua forma). Toda o arabesco argumentativo citado visa mostrar como essa entrada do fora é motivada, preparada de dentro, antecipada ou se insere na lógica *interna* do poema – atenuando o tanto de ruptura que, no gesto da citação, poderia minar a diferença entre interior e um exterior entendido por Simon como “a plenitude literal do mundo” (SIMON, 2008, p. 161): “Mas se o factual da notícia rompe aquela cadeia imagética, a poetização não exclui o factual, ganha com sua inserção. Eis o alcance desta construção formal” (p. 160). O vocabulário não trai o paradigma crítico: fala-se mais em inserção do que em abertura ou porosidade.

Trata-se evidentemente de um paradigma oposto ao de Garramuño. A questão não é a de como abrir o poema ao exterior, mas a de “como tratar a violência e não apenas incluí-la no poema?” (SIMON, 2008, p. 162), isto é: como *dar um tratamento* a esse exterior *dentro* do poema, sem deixar que ele vulnerabilize efetivamente a forma poética, arrisque lançá-la para seu fora, mostre seu vazio ou sua impertinência. O contraste é marcante, por exemplo, quando Simon se preocupa em precisar que “a colagem de um relato não implica em ‘Sítio’ sobrecarga factual alguma, ou valorização do documento ou da informação prévia” (p. 162), enquanto, por outro lado, Garramuño parece se posicionar no extremo oposto quando comenta um procedimento de recorte e cole que flagra em um poema da poeta argentina Tamara Kamenszain:

Não é possível pensar numa colagem no sentido de que os textos, rearticulados, processassem nessa mescla um significado próprio a partir dessa justaposição. É como se, na retirada do sentido dessa mescla e fusão, o sem-sentido do mundo passasse para a arte. (GARRAMUÑO, 2014, p. 23)

A teórica argentina certamente não afirma aqui uma simples “sobrecarga factual”, nem uma “valorização do documento ou da informação prévia”. Se os termos em que Simon formula a relação com o exterior não retornam simplesmente invertidos, é porque o sentido mesmo desse exterior e de sua entrada no poema se altera. Trata-se de dois paradigmas, cuja amplitude só nos cabe indicar aqui: de um lado, toda a questão passa por como o fora vulnerabiliza o texto, por valorizar procedimentos que tendem a tornar o objeto artístico poroso, dificultando ou impedindo sua definição por meio de um discurso de propriedade; um paradigma auto-imunitário ou da vulnerabilidade do literário. De outro lado, a referência exterior só parece ser valorizada na medida de um tratamento poético desse exterior, de um procedimento de rearticulação segundo qual o conteúdo exterior reaparece dentro de formas supostamente mais complexas; um paradigma imunitário da literatura.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CATRÓPA, Andéa; NUERNBERG, Renan; MARTIN, Carlos Frederico Barrère. Tentativa de balanço: entrevista com Iumna Maria Simon. **Revista Novos Estudos**, Cebrap 94, novembro de 2012. pp. 163-176.

CICERO, Antonio. **Finalidades sem fim**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Revisão técnica e introdução de Evando Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

FOSTER, Hal. “For a concept of the political in contemporary art”. In: **Recordings: art, spectacle, cultural politics**. Bay Press: Seattle: 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FRANKEL, Roy David. **Sessão**. São Paulo: Luna Parque, 2017.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GANDOLFI, Leonardo. **Escala Richter**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUerj, 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. . **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GREENBERG, Clement. “Modernist paintings”. In: **Art and literature**, Nº 4, Spring 1965, pp. 193-201. Disponível em http://www.yorku.ca/yamlau/readings/greenberg_modernistPainting.pdf acesso em 2 de Janeiro de 2014.

GUTIERREZ, M. “Política e poesia brasileira contemporânea: algumas considerações a partir de um texto de Iumna M. Simon”. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. **Anais Eletrônicos do XV Congresso Internacional da Abralic – 07-11 de Agosto de 2017**, vol 4. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/>, acesso em 25 de junho de 2018.

KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the north sea: art in the age of post-medium condition**. London: Thames and Hudson, 1999.

LUDMER, Josefina. **Aquí America Latina. Una especulación**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

PUCHEU, Alberto. **Mais cotidiano que o cotidiano**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

PUCHEU, Alberto . **Vidas Rasteiras**. São Paulo: Editora Bregantini, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art**. Paris: Galilée, 2011.

ROQUETTE-PINTO, Cláudia. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2005.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Cia. das letras, 2014.

SIMON, Maria Iumna. **Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira**. Revista Piauí, 61, Outubro de 2011. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/aceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao> .

SIMON, Maria Iumna . Situação de sítio. **Revista Novos Estudos – Cebrap**, n. 82 São Paulo, Novembro de 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002008000300008&script=sci_arttext .