

entr**EC**ríticas

Entrecríticas é um espaço teórico para se pensar a literatura em suas conexões com outras práticas artísticas, reflexões críticas e objetos culturais contemporâneos. É isto que cada um dos ensaios desta coleção de autores latino-americanos persegue, a partir de diferentes perspectivas: abordar a literatura não como um campo fechado em si mesmo, e sim como um movimento em direção a tudo o que a estimula e a transforma.

PALOMA VIDAL



Entrecríticas

Florencia Garramuño

Revo

# Entrecríticas

sobre a inespecificidade  
na estética contemporânea

Florencia  
Garramuño

Revo

J á nas primeiras páginas deste ensaio, qual artista que dispõe materiais no e para além do espaço, Florencia Garramuño traça duas linhas de força que se debruçam uma sobre a outra: de um lado, o questionamento da especificidade da linguagem artística; de outro, a série de obras caras à arte e à estética contemporâneas. Esses dois vetores, contudo, não se mantêm estáveis em seus contornos: “frutos estranhos”, antes eles se desdobram em interrogações, balizamentos, provocações teórico-conceituais – as quais se apresentam, ao mesmo tempo, como propostas políticas e vitais.

Nesse sentido, o investimento na expressão que transita do título do presente livro ao da instalação de Nuno Ramos – exposta no MAM do Rio de Janeiro em 2010 – funciona menos como diálogo intertextual do que como observação aguda de todo um horizonte a-disciplinar que vem se desenhando para a crítica e para a arte. Se a partir da década de 1960 os esforços apontavam tanto para

Frutos  
estranhos

FRUTOS ESTRANHOS

Sobre a inespecificidade na estética contemporânea

Florencia Garramuño

POESIA E ESCOLHAS AFETIVAS

Edição e escrita na poesia contemporânea

Luciana di Leone

UMA LITERATURA FORA DE SI

Natalia Brizuela

LITERATURA E ÉTICA

Da forma para a força

Diana Klinger

Florencia Garramuño

F rutos  
estranhos:

sobre a inespecificidade na estética contemporânea

Rocco

Copyright do texto ©2014 Florencia Garramuño

Coordenação Coleção *Entrecríticas* © Paloma Vidal

Direitos desta edição reservados à  
EDITORA ROCCO LTDA.  
Av. Presidente Wilson, 231 – 8º andar  
20030-021 – Rio de Janeiro, RJ  
Tel.: (21) 3525-2000 – Fax: (21) 3525-2001  
rocco@rocco.com.br  
www.rocco.com.br

*Printed in Brazil/Impresso no Brasil*

Preparação de originais  
JULIA WÄHMANN

Editoração eletrônica  
SUSAN JOHNSON

CIP-Brasil. Catalogação na fonte.  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

G224f Garramuño, Florencia

Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na  
estética contemporânea / Florencia Garramuño;  
tradução de Carlos Nougé. – Rio de Janeiro:  
Rocco, 2014.

(Entrecríticas; 1)

Tradução de: Frutos extraños

ISBN 978-85-325-2905-3

1. Literatura – História e crítica. I. Título. II. Série.

14-09978

CDD-809  
CDU-82.09

## Sumário

Agradecimentos .....	7
1. Práticas da impertinência .....	9
2. A literatura fora de si .....	31
3. O passo de prosa na poesia contemporânea .....	49
4. Espécie, especificidade, pertencimento .....	83
Notas .....	105
Bibliografia .....	121

## Agradecimentos

Como todos os meus livros, este deve muito aos meus alunos. Aos da Universidad de San Andrés e das universidades em que ensinei durante esses anos: a Universidad Nacional de Rosario, a PUC-Rio e a Harvard University. Entre eles, quero agradecer especialmente a meus assistentes de pesquisa: Facundo Suenzo, Mora Matassi, Ayrton Zazo Girod e Germán Bruera. Sem a inteligência dos amigos e colegas que leram, comentaram, insistiram e questionaram, este livro não teria tomado a forma que tem. Quero agradecer especialmente a Gabriel Giogi, Andrea Giunta, Tamara Kamenszain, Karl Erik Schollhammer, Arturo Casas, Ben Bollig, Aaron Litvin, Mary Long, Paloma Vidal, Florencia Malbrán, Edgardo Dieleke, Celia Pedrosa, Ana Kiffer e Wander Melo Miranda. A Carmen Villarino Pardo e Carlos Paulo Pereira pelas estrelas na Galícia. A Diana So-

rensen, Mariano Siskind, Rosario Hubert, José Antonio Mazzoti e Bárbara Corbett pelo inverno em Cambridge. A Mário Câmara e Gonzalo Aguiar pela equipe. E a Luz Horne, pelas epifanias no campus. Pela inspiração, sempre, a Silvano Santiago, Josefina Ludmer e Flora Sússekind.

Agradeço ao David Rockefeller Center for Latin American Studies da Harvard University, a sua diretora, Merilee Grindle, e ao cálido staff do centro, pela tranquilidade que permitiu escrever a versão final do livro.

A Ignacio, Alejo, Maite e Álvaro; a eles devo tudo.

## 1. Práticas da impertinência

*“El arte es la manifestación de un pensamiento fuera de sí, tornado en un material que anima y eleva a la idealidad: piedra, madera, color, sonido o lengua; un pensamiento que se hace alma de un cuadro, sonrisa del dios de piedra e imagen y ritmo del poema. Es la manifestación de un pensamiento todavía exterior, todavía oscuro para sí mismo, en un lenguaje cuya virtud poética está ligada a su no-transparencia.”*

JACQUES RANCIÈRE, *La palabra muda*

Fruto estranho: o título de uma instalação do artista brasileiro Nuno Ramos, exposta no MAM do Rio de Janeiro de setembro a novembro de 2010 é, uma vez percorrido o itinerário da áspera convivência de diferenças e heterogeneidades que a compõem, um título inspirador para pensar não só os modos como essa instalação questiona a especificidade da linguagem artística ao combinar uma série de elementos diversos nos quais se interconectam árvores, música popular, filme e palavra escrita, mas também para nomear o local que parece estar construindo para a arte e a estética uma série cada vez mais importante de textos, instalações, filmes, obras de teatro e práticas artísticas contemporâneas. Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, sal-

tos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem num local nem noutra, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais. Algumas destas obras se equilibram num suporte efêmero ou precário; outras exibem uma exploração da vulnerabilidade de consequências radicais; em outras ainda o nomadismo intenso e o movimento constante de espaços, lugares, subjetividades, afetos e emoções tornam-se operações que se repetem vezes seguidas. Mas todas elas revelam, em seu conjunto – para além das diferenças formais entre elas –, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos.

*Lejos de dónde*, um romance de Edgardo Conzarinsky que faz ruir toda noção de pertencimento de lugar de origem e que constrói uma história de migrações de ida e volta, encontra nesse título – no qual sublinho *dónde* – um modo produtivo de apontar para essa fuga constante das moldu-

ras e dos lugares de pertencimento. Se por um lado o movimento de vaivém que imprime à história o percurso de migrações e a problematização das identidades aponta para essa noção de não pertencimento, por outro, a continuidade entre ficção e realidade, com os dados de lugares e episódios e a ilação de fragmentos da história da Segunda Guerra Mundial na Europa, e o modo como seus estilhaços e ecos ressoam e ancoram na Argentina contribuem para fazer desse vaivém do não pertencimento uma noção ainda mais insistente.

De um modo ou de outro, todas essas obras poderiam ser consideradas como “formas breves”, como aquelas que Roland Barthes analisa em *A preparação do romance*. Muito embora nem todas sejam necessariamente breves, todas são frágeis ou vulneráveis em algum sentido, ainda que apareçam monumentais, como no caso de alguma instalação (penso em Ernesto Neto e em suas imensas naves de tecidos transparentes, etéreos, móveis, mas resistentes), ou ainda que se trate de obras compridas, densas, lentas, porém sempre precárias, informes, brandas, como no caso de *La novela luminosa*, de Mario Levrero. O que as define não é tanto sua brevidade, mas o fato de elas não chegarem a articular-



se num lugar específico, a sustentar-se numa identidade, a procurar ou achar um abrigo que as proteja. Como se se lançassem à intempérie – e muitas, efetivamente, se sustentam numa exposição da intimidade muitas vezes extrema, como em *Daños materiales*, de Matilde Sánchez –, essas formas breves parecem encontrar no afeto, no momento do *páthos* – mais do que em seu relato – o lugar no qual se cristaliza nelas alguma coisa como uma ansiedade, razão por que Barthes o chama “the moment of truth” (BARTHES, 2010, p. 104).<sup>1</sup> O espírito da anotação impulsiona essas obras a evitar a moldura que o Romance – com R maiúsculo – demandaria, com seus momentos articuladores explicativos.

Como em *Fruto estranho*, de Nuno Ramos, em muitas dessas práticas trata-se, também, de questionar a especificidade de um meio ao utilizar vários meios ou suportes diferentes em que se entrecruzam música, filme, literatura, arte, cinema, fotografia e poesia. Alguns destes textos incluem e trabalham com fotografias (*Nove noites*, de Bernardo Carvalho; *El infarto del alma*, de Diamela Eltit), desenhos (*Bénédicte vê o mar*, de Laura Erber), ou constroem seus discursos com referências explícitas a outros dispositivos ou

meios (“Margens/Márgenes”, de Carlito Azevedo, e suas referências à arte de Rachel Whiteread ou ao filme *Shoah*, de Claude Lanzmann). Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. E é importante estudar o percurso desse entrecruzamento como um discurso contra a especificidade do meio porque esse percurso permite desentranhar alguns dos sentidos históricos mais importantes dessa aposta no inespecífico na arte contemporânea.

No entanto, se o entrecruzamento de meios e suportes é a face mais evidente desse questionamento da especificidade, o fato é que essa aposta no inespecífico se aninha também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem, desnudando-a em sua radicalidade mais extrema. Porque é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição

de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de “arte inespecífica”.<sup>2</sup>

### Alguns exemplos inespecíficos

No interior da linguagem literária, vários tipos de especificidade – nacional, pessoal, genérica, literária – são dissolvidos num número cada vez mais importante de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras. Na literatura mais recente – sem contar aqueles textos que incorporam fotografias, desenhos ou alguma outra linguagem artística – o que estou chamando de “aposta no inespecífico” pode

percorrer lugares heterogêneos e diversos. *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, compõe-se de fragmentos heterogêneos, tanto no que diz respeito ao formato quanto aos personagens, que figuram como mosaicos de histórias, sentimentos e afetos que, ainda que ocorram todos no mesmo dia, na mesma cidade de São Paulo, e no mesmo momento, não acham maneira de se articular uns aos outros num romance (muito embora o livro se venda e se proponha como “romance”). O próprio Ruffato observou a necessidade de explorar novas formas de narrar que já não se definem pela articulação romanesca de uma história. Segundo ele:

Para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas, em que a literatura dialoga com as outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema etc.) e tecnologias (internet, por exemplo), problematizando o espaço da construção do romance, que absorve onivoramente a estrutura do conto, da poesia, do ensaio, da crônica, da oralidade... (2008, p. 320)

Livros de poesia que incluem referências a fragmentos de filmes ou de instalações, textos que passam do verso

à prosa e que, em movimentos quase obscenos – no sentido mais literal –, elaboram a dor de uma perda familiar (*El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain, ou *Monodrama*, de Carlito Azevedo) são outros exemplos que, ao mesclar a voz lírica a uma trama de textos e referências diversas, e colocar em tensão o verso com a prosa, propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia.

O enfraquecimento da forma aglutinante e individualizante do romance produz em obras como as de Luiz Ruffato uma escrita que se distancia constantemente de qualquer tipo de particularização ou especificação, criando sempre pontes e laços de conexão inesperados entre personagens e comunidades separados, heterogêneos e muito diferentes entre si. É assim que *Eles eram muitos cavalos* é mais o romance – coletivo – de uma cidade do que a história de um indivíduo. Em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, outro texto de Ruffato que se propõe como testemunho minimamente elaborado de um emigrante do Brasil para Portugal, trata-se da comunidade de trabalhadores migrantes na Europa, em seus contatos iniciais com uma comunidade nacional – na verdade, muito mais regional do que nacional, mineira – em Portugal, mas posteriormente tam-

bém de suas relações com outras comunidades migrantes. No abandono da identidade ou na excepcionalidade de um único personagem protagonista, o relato já não se propõe como a narração de uma vida excepcional ou típica de um representante de determinada comunidade, mas pinta um retrato coral de uma sociedade perpassada por conflitos e diferenças sociais.

Vale destacar, aliás, que essa ideia lhe foi inspirada por uma instalação artística a que assistiu em São Paulo. Segundo Ruffato, quando se perguntava sobre como converter a complexidade da cidade de São Paulo em um espaço ficcional, achou inspiração numa instalação artística. Diz ele:

Lembrei-me então de uma instalação de artes plásticas, exposta na Bienal Internacional de Artes de São Paulo de 1996 (*Ritos de Passagem*, de Roberto Evangelista): centenas de calçados usados, masculinos e femininos, de adultos e de crianças, tênis e sapatos, chinelos de dedo e pantufas, botas e sandálias, sapatinhos de crochê e coturnos, caoticamente amontoados a um canto... Cada um deles trazia impressa a história dos pés que os usaram, impregnados pela sujidade dos caminhos percorridos.

Ao invés de tentar organizar o caos – que mais ou menos o romance tradicional objetiva – tinha que simples-

mente incorporá-lo ao procedimento ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual. (RUFFATO, 2010, p. 320)

A fertilização cruzada entre instalação e literatura se materializa na estruturação de um texto composto de fragmentos diversos que se incorporam ao espaço do livro enquanto materialidades heterogêneas. Como se o texto fosse ele também uma instalação, e a sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita, ela mesma convertida num cenário em que é possível conviverem os latidos de um cão abandonado, as vicissitudes de uma mãe solteira, as penúrias de um favelado, e a pressa alienada de um profissional ou cardápios de um restaurante efetivamente recolhidos na cidade e copiados no texto. Textos-instalações, portanto, como muitos dos que começam a aparecer de modo cada vez mais insistente, como os textos de Mario Bellatin.<sup>3</sup>

Também em *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy, os breves fragmentos de situações, lembranças e momentos na relação com a perda da memória de uma amiga tramam de

modo indiscernível a história de ambas as personagens, fazendo com que a perda da memória de uma dessas amigas seja também o perigo da perda do passado da outra. Nessa indistinção pessoal se imbrica também uma indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras dessas práticas do não pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida. Trata-se antes de pensar essa instabilidade como uma forma na qual o relato – ou a escrita – procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquiva e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade.

Assim como nas instalações de arte contemporânea o desenho de um espaço contíguo com o real cava dentro de si um lugar para o espectador, onde ele é confrontado com seu próprio descentramento; a indistinção entre realidade e ficção lança a especificidade da literatura para uma zona em que as elucubrações sobre ela valem mais pelo que dizem com respeito a questões existenciais ou conflitos so-

ciais que habitam esse outro espaço, com o qual se elabora essa contiguidade, do que por aquilo que elas podem dizer a respeito do texto, do texto enquanto tal, em sua especificidade. É claro que realidade e ficção não são indistintas; veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma.

Cito um fragmento de um texto de Ticio Escobar sobre a arte contemporânea que pode servir para pensar também estas literaturas:

No seu intento por expressar um ser que coincida consigo mesmo, a representação clássica dissimula o seu lado escuro. Busca, assim, corrigir a “caricatura do ser”, o defeito da diferença. A arte atual assume o lado úmbrio do ser, o que mostra, obliquamente, sua retirada. (...) Se interessa mais pela sorte do extraestético do que pelo encanto da beleza; mais pelas condições e efeitos do discurso do que pela coerência da linguagem. (2004, p. 147)<sup>4</sup>

Como acabei de sugerir, algo diferente do hibridismo formal, da mistura de linguagens ou da colagem parece implicado nesses textos. Esses fragmentos e essa mescla não perseguem a criação de uma identidade estável, ainda que híbrida. Nessas desinscrições constantes, os elementos heterogêneos parecem resumir a função da arte a um arquivo desses fragmentos. Logo, não é por acaso que os pedaços de história que figuram em um livro reapareçam depois num livro de outro autor, como acontece com os fragmentos de história de *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy, que voltam a emergir em *El eco de mi madre*, de 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. Como se a arte buscasse refugiar-se na ausência de sabedoria para se tornar – extrapolando as considerações que Jacques Rancière faz em *O espectador emancipado* – algo que poderíamos chamar de “uma literatura ignorante” (2012).

## A aposta no inespecífico

A aposta na inespecificidade tem, sem dúvida, várias razões, tanto históricas como teóricas. Poderíamos situá-la numa genealogia possível dentro do percurso que, a partir das décadas de 1960 e 1970, se propôs a reintegrar arte e vida. Mas, como já assinalou Nelly Richard:

O utopismo revolucionário do desejo de fusão arte/vida manifestado pelas vanguardas, consoma-se hoje banalmente na espetacularização do cotidiano que propagandizam as sociedades da imagem, sem esperar a transgressão artística que libere alguma força de emancipação artística. (2004, p. 12)<sup>5</sup>

Esse texto de Richard é precisamente o prólogo de *El arte fuera de sí*, de Ticio Escobar. Esse é o título também da introdução a *La sociedad sin relato*, de Néstor García Canclini. Ambos os livros refletem sobre a retirada de um sentido autônomo na arte contemporânea. O texto do crítico e curador paraguaio – criador do Museo del Barro de Asunción – descreve o risco de conteudismo excessivo da arte contemporânea, que pode até acabar com o conceito de arte que conhecemos.

É também verdade que o discurso da especificidade estética tem tido diferentes sentidos em circunstâncias históricas distintas.<sup>6</sup> Um movimento que se repete nesses sentidos, no entanto, é a ideia e força de um potencial crítico da arte que se sustentaria na especificidade como vetor fundamental da autonomia artística. Rosalind Krauss, numa das defesas recentes mais inflamadas desse discurso (1999), propôs que diante da perda da especificidade do meio seria preciso reafirmar a especificidade da arte como o único modo como um discurso artístico poderia ser autocrítico e testar-se em função de suas convenções específicas.

Teríamos de pensar, portanto, que uma arte inespecífica teria perdido todo potencial crítico? Muito embora seja impossível dar uma resposta única a todas as possíveis formas de questionar a especificidade, 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.

O texto de Rancière, mencionado algumas linhas atrás, é de fato uma exploração dos sentidos críticos da arte contemporânea e faz uma avaliação da ignorância da arte a partir da mistura de meios e suportes diferentes. Cito Rancière:

Pois em todas essas performances busca-se unir o que se sabe ao que se ignora, ser ao mesmo tempo *performers* a exibirem suas competências e espectadores a observarem o que essas competências podem produzir num contexto novo, junto a outros espectadores. Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores. (2012, p. 25)

Nessa mistura ou não pertencimento residiria o potencial crítico da arte, já que na desconstrução das hierarquias

entre autor e espectador, entre a ação e a contemplação, esse tipo de arte estaria propiciando um novo “cenário de igualdade”.

Acho importante essa postulação, mas o que me parece mais importante, e que aparece nessa implosão do específico no interior de uma mesma linguagem estética, é o modo como esses entrecruzamentos de fronteiras e essa aposta no inespecífico podem ser pensados como práticas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas.<sup>7</sup>

Na análise do trabalho da artista Roni Horn inspirado em *Água viva*, de Clarice Lispector – cujo pertencimento a um gênero ou forma é evitado constantemente –, Hélène Cixous explorou os vários modos como a artista deslocou as frases da escritora para azulejos de borracha colocados no chão de uma galeria, ou escritas em serigrafias que depois penduraria nas escadas e corredores do espaço. Segundo Cixous, Horn expôs “toutes les façons possibles de fuir un cadre, un enfermement, une arrestation donc une Maison, un cage, une institution, une frontière, un tout. La désappartenance”. [todas as maneiras de fugir de um quadro, de um encerramento, de uma captura e logo de uma

casa, de uma gaiola, uma instituição, uma fronteira, um todo. O não pertencimento.] (2005, p. 62)

*Désappartenance* ou *disbelonging*, em inglês, conservam um sentido mais ativo que negativo que eu gostaria de manter para essas práticas; um modo que, mais que exibir uma carência, faz da invenção do comum e desindividua-lizante uma proposta ativa para imaginar mundos alterna-tivos, que talvez a palavra impertinência permita sugerir com mais felicidade.

Para além de um questionamento do “meio específico”, essas práticas questionam a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e até da língua, e a arte inespecífica explora modos de fazer valer com um sentido comum – comum, porque é impróprio, no sentido que Roberto Esposito dá a essa palavra – uma situação, um afeto ou um momento que, ainda quando possa ser muito pessoal, nunca acaba por definir-se através da individualização de uma marca de pertencimento. Assinala Esposito:

Não é o próprio, mas o impróprio – ou, mais drasticamente, o outro – o que caracteriza o comum. Um esvaziamento parcial ou integral da propriedade em seu contrário. Uma desapropriação que investe e descentra o sujeito

proprietário, e o impele a sair de si mesmo. A se alterar. Na comunidade, os sujeitos não acham um princípio de identificação, nem um recinto asséptico no interior do qual se estabelece uma comunicação transparente ou quando menos o conteúdo a comunicar. Não encontra senão esse vazio, essa distância, esse estranhamento que os faz ausentes de si mesmos. [...] um circuito de doação recíproca cuja peculiaridade reside justamente na sua obliquidade a respeito da relação sujeito-objeto, e por comparação com a plenitude ontológica da pessoa. (2003, p. 22)<sup>8</sup>

Uma desapropriação da especificidade, portanto, caracterizaria essas práticas do não pertencimento. Se propuser que se caracterizasse o efeito dessa aposta no inespecífico como a elaboração de práticas de não pertencimento mais do que como novos modos do pertencimento, é porque me parece que nesse movimento de invenção do comum como inespecífico e impessoal – ainda que único – elas nos estão propondo outros modos de organizar nossos relatos, e, por que não?, também nossas comunidades.



2. A literatura fora de si

Há já algumas décadas, Rosalind Krauss propôs a ideia da escultura num “expanded field” para situar o aparecimento de um novo tipo de obras artísticas que só podiam continuar a ser consideradas como esculturas se a própria categoria se expandisse até se tornar uma categoria infinitamente maleável (1979).<sup>9</sup> Ainda que Krauss tenha imprimido ao ensaio uma forte marca estruturalista com a qual eu não gostaria de me associar, creio, todavia, que sua postulação é inspiradora para pensar uma literatura contemporânea que enfatiza o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade, pelo menos até os anos 1960.

Sem que esses parâmetros temporais visem a construir uma periodização, o fato é que a ideia de um campo expansivo – com suas conotações de implosões internas e de constante reformulação e ampliação – talvez seja mais apropriada

para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado.<sup>10</sup>

Seria interessante fazer uma genealogia da literatura num campo expansivo, bem como estender conexões possíveis a outras formas em que a literatura tentou sair de si, antes ainda dos anos 1960. Interessa-me aqui centrar-me no transbordamento sistemático desses limites naqueles que considero alguns dos textos mais interessantes da literatura contemporânea, e analisar como esse desbordamento tem como consequência um pôr em xeque algumas definições muito formalistas do literário e da estética. Vou falar em princípio só muito superficialmente de alguns desses textos, mas gostaria que esta análise não fosse pensada como leitura destes poucos textos em particular, mas que fosse lida em ressonância com vários outros textos brasileiros e argentinos, como os últimos romances de João Gilberto Noll, pelo menos desde *Berkeley em Bellagio*, e vários “livros de poesia”, para chamá-los de algum modo, sobretudo o último livro de Marcos Siscar, *O roubo do silêncio*, ou *Punctum*, de Martín Gambarotta.<sup>11</sup>

“Literature in the expanded field” é também o título de um virulento artigo de intervenção escrito por Marjorie Perloff como resposta ao Bernheimer Report sobre a literatura comparada, de 1993, e às repercussões que ele produziu então. Nesse artigo, Perloff atacava sarcasticamente as formulações de alguns participantes dessa conferência por expandirem os limites da literatura comparada para estudar os textos literários “as one discursive practice among others” [como uma prática discursiva entre outras] e propunha, em contrapartida, como reação diante dessa proposta de literatura num campo expandido, voltar à “disciplina” para estudar o literário mesmo dos textos (1995, p. 185).

Como se descreveria esse retorno ao “literário mesmo”, o “literário enquanto tal”, para uma literatura que parece haver incorporado em sua linguagem e em suas funções uma relação com outros discursos em que “o literário” mesmo não é algo dado ou construído, mas antes desconstruído ou pelo menos posto em questão? A articulação dos textos com e-mails, blogs, fotografias, discursos antropológicos, entre muitas outras variantes; ou, no caso da poesia, a colocação em tensão do limite do verso, que pode incorporar amiúde todas essas outras variantes referidas, cifra

nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea. Para essa literatura, uma leitura estritamente “disciplinada” ou disciplinar pouco parece poder captar. Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. É sobretudo esta questão, embora difícil de conceitualizar, o sinal mais evidente de um campo expansivo, porque demonstra uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar.

Um dos romances, talvez não dos mais radicais, que permitem explorar esta ideia do campo expansivo é *Nove noites: romance* (assim reza o título), de Bernardo Carvalho. Proveniente do jornalismo, autor de uma profusa produção de crônicas ao momento de publicar seu primeiro romance, Carvalho exercitava neste texto uma escrita plural que combinava a escrita jornalística, a indefinição autobiográfica, o diário pessoal e o informe antropológico, e que além disso se situava, tanto pelo próprio espaço em que se passava a narração como pelos problemas que apresentava, numa espécie de espaço transnacional em que distintos

meios acadêmicos – a Columbia University, a Universidade de São Paulo, o Lévi-Strauss estruturalista – e as políticas internacionais e nacionais – o Estado Novo e a “good neighborhood policy” – se mesclavam com a etnologia dos índios krahôs da Amazônia brasileira na construção de um enredo complexo que destruía também as identidades certas tanto de personagens como do mesmo narrador do romance. O texto desfazia assim a distinção entre literatura e realidade não só no sentido em que ficcionalizava um fato efetivamente acontecido – o suicídio de Buell Quain, antropólogo norte-americano discípulo de Ruth Benhabib – mas sobretudo porque tornava indistinguíveis o real e o fictício, desautorizando – ao suspender formas de identificação de uma e de outra ordem – a possibilidade de tal distinção. O livro incluiu uma série de fotografias que testemunham os fatos reais em que se baseia o romance, mas nenhuma das fotos se situa comodamente numa intenção documental. A inclusão das fotografias rechaça de modo contundente o uso de legendas para esclarecer a que se refere cada foto, e estão localizadas, além disso, em lugares do texto que não informam sobre elas mesmas, razão por que acabam complicando a distinção entre ficção e docu-

mento no romance. A única foto sobre a qual, sim, se informa, localizada na orelha do livro, é uma foto do “autor quando menino entre os índios krahôs”, uma das histórias a que se refere no interior do livro e que se articula com o uso, em alguns fragmentos do texto, de um narrador em primeira pessoa que é difícil diferenciar do próprio Carvalho. Deste modo, o desbordamento de limites é levado ao extremo do limite próprio do livro – a orelha. Outra estratégia com que a ficção, em seu limite externo, se confunde com a realidade e a complica.<sup>12</sup>

Mas talvez o que mais chame a atenção no texto não seja tanto a diversidade de formas discursivas, mas o modo como graças a essa diversidade encontram lugar no texto preocupações e problemas provenientes dos mais diversos “campos” e disciplinas: a antropologia, a política, a literatura, mas também a fotografia, o que faz do romance muito mais que um espaço de preocupações literárias, ficcionais ou de construção artística. A insistência no título do romance (*Nove noites*, dois-pontos, *romance*) aponta, talvez, para um gesto de apropriação, para uma redefinição contingente do literário, de todas estas possibilidades.

É preciso ressaltar que não há nada no romance que lembre a colagem: o modo como a compilação de fragmen-

tos de discursos diferentes vai criando descontinuidades constantes que não se reduzem a um gesto significativo, nem sequer no final do romance, faz com que já não se possa pensar nesses fragmentos como centelhas de um sentido perdido que seguiria, ainda, faiscando nessas chispas. A expansividade do campo deveria ser pensada então como resultado de uma “fractalidade” da obra – para usar o conceito de Jean-Luc Nancy – que anuncia o acesso aberto a uma presença. Em um ensaio sobre o modo de pensar a arte contemporânea, Nancy diferenciou a fractalidade do fragmento romântico, assinalando:

Outra seria a “fractalidade” com que devemos nos ver doravante – e que a fragmentação também anunciava. Mais que do fim ambíguo do fragmento, trata-se de sua abertura. Trata-se do acesso aberto a uma apresentação, a uma vinda em presença – e através desta vinda; daí que o que está em jogo já não se deixe medir ou desmedir por uma cosmologia, nem por uma teogonia, nem por uma antropogonia, quer dizer, que aquilo que constitui “mundo” e “sentido” já não se deixa designar numa presença dada, consumada e “finita”, senão que se confunde com a vinda, com o infinito de uma vinda em presença, ou de um *e-vir*. (2003, p. 184)<sup>13</sup>

Um notável poema de Carlito Azevedo, "Margens", permite explorar as consequências desse campo expansivo para a poesia. O poema é composto por 12 estrofes bastante heterogêneas entre si. Nas primeiras três estrofes, o "cachecol florido" da poeta argentina Andi Nachón instala um percurso de perdas e ausências espectrais que se replicarão nas outras estrofes em referências ao Memorial do Holocausto da Judenplatz de Viena realizado pela artista britânica Rachel Whiteread – incorporando na textualidade do poema fragmentos de uma entrevista com a artista, bem como trechos da polêmica que a instalação do memorial ocasionou na palavra de alguns vizinhos da Judenplatz – e descrições de cenas do filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, e até um fragmento em prosa em espanhol, que diz o seguinte:

"Con frecuencia, en artículos publicados en la prensa o en los mismos intercambios de la calle, los vieneses cuestionaban tanto 'la oportunidad' como la misma 'necesidad' de recordar el Holocausto. Tras el estudio de los distintos proyectos, el jurado seleccionó la propuesta de la joven escultora británica Rachel Whiteread. En el camino quedaban múltiples obstáculos: desde la insistente oposición de la ultraderecha (ahora sumada a la coalición gobernante),

hasta las mismas organizaciones de sobrevivientes (insatisfechos con el diseño de Whiteread por su contenido excesivamente 'abstracto'). Ellos argumentaban que las víctimas del exterminio 'no murieron en abstracto'."

Nesta disposição, o fragmento em espanhol atravessa a página coberta de versos incorporando à mesma textualidade do poema não só em termos discursivos, mas também espaciais, certa inundação ou desbordamento das margens do poema – a partir do corte do verso – que agora se estende de margem a margem e deixa de se encontrar limitado e contido pelo corte do verso. E, ainda que visualmente o fragmento chame a atenção por sua diferença com respeito às outras estrofes – se é que ainda cabe mencioná-las –, a fala que o habita não parece, em sua heterogeneidade, muito distinta das falas que habitam as outras estrofes ou versos, eles também heterogêneos e diferentes entre si. Invadido por falas recortadas não se sabe muito bem de onde, também nos "versos" do poema irrompem conversas, textos e vozes anônimas marcadas pela impessoalidade que aparecem como fragmentos de histórias que não chegam a completar-se e que interrompem uma pulsão lírica e narrativa (as duas entrelaçadas, por ora, de modo

indistinguível) muito evidente com constantes desvios e flutuações inconclusas.

Não é casual que a artista a que se refere o poema seja precisamente Rachel Whiteread: seu trabalho com moldes diretamente feitos sobre a superfície ainda presente de objetos cotidianos precedidos por uma história faz com que suas obras tornem visível o interior desses objetos, convertendo a obra mesma no limite exterior do objeto que deve desaparecer para que ela exista, mas cuja ausência se torna visível – palpável – em si mesma. No caso do *Memorial do Holocausto*, obra a que se refere o poema de Carlito, trata-se, precisamente, de uma biblioteca sem nome cujas portas não podem ser transpostas. Suas paredes exteriores são construídas com estantes de livros que exibem ao espectador só o canto ilegível de suas páginas fechadas, virando a lombada para o interior da biblioteca e tornando impossível, portanto, identificar de que livros se trata, que histórias contêm em suas páginas sem nome e silenciadas e, no entanto, presentes com a contundência – literal – do concreto com que se constrói a obra.<sup>14</sup>

Flora Süssekind, numa análise minuciosa do poema de Carlito, falou de uma “aspiração do exterior” através da figuração do poema como trajetória urbana, e assinalou:

É em meio a esse rastro urbano que configura e desfaz percursos e paisagens e exercita travas que, se não necessariamente de ordem dramática, sugerem uma espécie de disputa no interior do poema entre exigência da forma e um metódico ceticismo artesanal que exercita modos diversos de testá-la e levá-la a algum ponto de ruptura. (2008, p. 66)

Creio que essa tensão e essa instabilidade são consequência fundamental dessa literatura fora de si. O título bilíngue do poema, bem como o da revista bilíngue para a qual foi escrito, e o fragmento de prosa incluído em castelhano encontram no “cachecol florido” da poeta argentina que flutua e se perde no começo – e que dá origem ao poema todo e a suas outras referências à ausência ou à presença em ausência que tão claramente o monumento de Rachel Whiteread, e sua obra em geral, manifesta – uma imagem mais que significativa para pensar as comunidades que esses textos e movimentos constroem. Em Carlito, essas comunidades – como em vários outros poemas de Marília Garcia ou de Cristian De Nápoli, de Ricardo Domeneck ou Cristián Aliaga – não se referem a tradições nacionais, nem a espaços

fixos e fechados, nem ainda a trajetórias sócio-históricas semelhantes, mas a fluxos contingentes de amizades, leituras e mútuas inspirações transnacionais. O que faria com que, caso se tratasse de estudos comparados, para aprisionar essas literaturas num campo expansivo em suas múltiplas conexões, não se devesse “comparar” duas entidades diferentes em suas semelhanças ou diferenças, mas transitar seus fluxos, percorrer seus contatos e, sobretudo, propor conexões conceituais entre elas.

Talvez não seja necessário reter a categoria de campo para pensar a literatura contemporânea fora de si, atravessada por forças que a descentram e também a perfuram, sendo elas essenciais para uma definição dessa literatura que não pode nunca ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma. Como a Amazônia de *Nove noites*, ou o cachecol de Andi Nachón atravessando a noite, essa ideia de zonas imaginadas e virtuais pode abrigar um resto de amparo para imaginar coletividades ou comunidades que são anteriores e se contrapõem às autorizadas pelo nacionalismo ou pelo capitalismo, e que podem encontrar nos estudos comparados o espaço produtivo do qual emergir, desmontando a restrita continuidade da tradição nacional

e a opressiva relação entre literatura e território. Talvez possamos nos inspirar nesse novo cenário latino-americano fora de si para renovar as forças de uma disciplina e de um campo de estudos como a literatura latino-americana, que deveria, ela mesma, iniciar alguma espécie de expansão para evitar seu congelamento em figuras do passado e ir além das conexões filológicas, ou de trajetórias sócio-históricas supostamente comuns que, já no passado, apresentaram também não só fortes divergências, mas até violências íntimas.

Kennet Reinhard propôs que se entendesse a literatura comparada

De uma maneira diferente à da comparação... um modo de ler logicamente e eticamente anterior à similitude, uma leitura na qual os textos não sejam tanto agrupados em “famílias” definidas por semelhança e diferença, como em vizinhanças determinadas por contiguidade acidental, isolamento genealógico, e encontro ético. (1995, p. 785)<sup>15</sup>

A literatura latino-americana contemporânea seria assim essa “vizinhança” de que fala Reinhard: uma coletividade virtual que nos libere dos “grounds for comparison” [cam-



pos de comparação] para pensarmos – e imaginarmos –  
uma América Latina para o século XXI.

Como no poema de Ricardo Domeneck (abaixo), trata-se  
de comunidades construídas nas fronteiras e limites – ima-  
ginários e reais – de tradições e de espaços. Sem desconhecer  
essas fronteiras, esta literatura faz delas o problema e o ma-  
terial mesmo por elaborar e discutir:

Texto em que o poeta medita sobre algumas  
escolhas estéticas na companhia de  
Angélica Freitas em Buenos Aires

*A Cristian De Nápoli*

hilstado a comparecer  
à óbvia  
escolha y elección  
entre o/el  
cânon o thénon  
não  
quis adular la aduana  
a convencer  
a fronteira  
a pizarnikar  
a leminskaria  
& perlonghei

meus passos, girando  
por calles muy concretas  
(ay, bacacay!)  
pois não  
logrei medrar  
claudicante el  
receituário mágico  
que en el barro cometen  
as metamorfoses  
de ojos de  
lynce, patas de  
jabón digo ramón digo dragón  
ou tigronas de gude  
(oh! orugas de la col)  
que me tele-  
trans-  
portas-  
sem  
a eras o países  
imaginários  
&  
quedei  
me ali mesmo na  
Rivadavia 4930  
com o café frio  
(três cubos de açúcar  
no cálice a prova

de que existo)  
sonhando  
com a minha desova  
completa<sup>16</sup>

Entre poetas de um e de outro país que se entremesclam nos versos convertidos em palavras, como se deles viesse a voz, a língua com que escrever poesia (Hilst, Thenon, Perlongher, Leminski, Pizarnik), essa literatura fora de si supõe, em grande parte da literatura contemporânea, a imaginação de novas comunidades.

### 3. O passo de prosa na poesia contemporânea

Um dos primeiros textos a falar de uma “condição pós-medial” para a arte contemporânea – o livro de Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea* – começa a sua reflexão a partir de algumas obras de Marcel Broodthaers, entre as quais a obra intitulada *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, de 1973 (KRAUSS, 1999). Trata-se de uma obra-livro em que o artista – lembremos, também poeta – utiliza esse verso de Baudelaire nas páginas de um livro, localizando as mesmas linhas do verso em diferentes lugares – às vezes na margem esquerda, depois no centro da página, posteriormente na margem direita – de modo que o texto figure, na página branca, como imagem; o livro, por sua vez, torna-se um objeto visual que incorpora o verso – e aquilo que o verso tem sempre de imagem – como elemento construtivo dessa visualidade, sem abandonar,

no entanto, sua condição de livro, nem o verso sua condição de verso. É importante lembrar aqui que a repetição e a colocação do verso na página são alguns dos procedimentos mais paradigmáticos e representativos – próprios e pertinentes – da poesia enquanto forma discursiva. Ao colocar lado a lado literatura e visualidade, Broodthaers elabora uma forte crítica à ideia de um meio específico e torna-se, segundo Krauss, um dos precursores na genealogia da condição pós-medial da arte contemporânea. Há muito sentido em ter sido Baudelaire a inspiração dessa genealogia, dado que ele é um dos nomes fundadores de um movimento de expansão dos limites da lírica com seus poemas em prosa. Com esse primeiro movimento, Baudelaire teria fundado a ideia de uma arte moderna para a qual a saída para fora de si teria sido o seu dispositivo mais contundente.

### Poesia e expansividade

O poema em prosa foi uma das formas – entre outras – em que a poesia moderna colocou em crise uma ideia do poético e do lírico. Desde a definição dada por Baudelaire, o poema em prosa se propôs como uma forma mais branda

e maleável, mais apropriada à vida urbana moderna e às divagações da alma. Para Jonathan Moore, tratava-se “above all, of a critical, self-critical, utopian genre, a genre that tests the limits of the genre” [sobretudo, um gênero crítico, autocrítico, utópico, um gênero que testa os limites do gênero] (1987, p. 1). Se, como dizia Benjamin, os versos de Baudelaire estavam contidos no que sua prosa não se restringia, o poema em prosa foi uma das manifestações de uma crise do poético e do lírico que, nas bordas da modernidade literária, propiciou a exploração de novas zonas e materiais para a poesia (BENJAMIN, 1980). Talvez convenha neste momento lembrar, no entanto, que não foi o poema em prosa o único dispositivo a propiciar essa transformação no interior da poesia: a incorporação de uma linguagem coloquial, a dessublimação do literário, o distanciamento subjetivo e da emoção pessoal foram, como todos sabemos, outros dispositivos que, ao longo dessa crise da poesia moderna, aos poucos definiram e possibilitaram formas diferentes de explorar essa mesma forma de *pôr em crise* a poesia.<sup>17</sup> De qualquer maneira, claramente o poema em prosa, concebido como *o outro* do poema em verso, teria sido um dos lugares privilegiados da literatura onde a poesia exibiu sua vontade de crise. Ainda que, desde os poemas

em prosa de Baudelaire, a ideia de que a poesia em prosa seria uma espécie de desliricização da lírica estivesse presente em vários teóricos (como Benjamin ou Gleize), o fato é que, quando se contrastam os poemas em prosa com poemas em verso que – salvando o corte de verso – pouca diferença tem com os poemas em prosa, é difícil seguir defendendo essa ideia.

Por outro lado, para além da história do poema em prosa, o fato é que, conceitualmente, a possibilidade do poema em prosa habitou a poesia – e continua a habitá-la – de modo persistente. Não só porque, como assinalaram os editores do número 14 de *Inimigo Rumor*, o poema em prosa *nasce* com a poesia moderna. Em seu influente ensaio “A ideia da prosa”, depois retomado e ampliado em *The End of the Poem*, Giorgio Agamben postulava o *enjambement* como o único critério possível para diferenciar a poesia da prosa, ainda que – propunha – esse mesmo *enjambement* colocasse a poesia num lugar indefinível e ambíguo com relação à prosa, porque o *enjambement* é, ao mesmo tempo, o passo de prosa que a poesia dá para constituir-se a si mesma.

Diz Agamben:

O verso, no momento mesmo em que, rompendo um nexos sintático, afirma sua própria identidade, vê-se, todavia, irresistivelmente levado a inclinar-se sobre o verso seguinte, para agarrar aquilo que lançou fora de si: esboça um passo de prosa com o mesmo gesto com que dá testemunho de sua própria versatilidade. Neste lançar-se de cabeça no abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso quebranta, com sua própria medida, também sua própria identidade. (1985, p. 22)

É esse passo de prosa – essa espécie de manifestação da tensão entre prosa e poesia – o que coloca em questão a possibilidade ou pertinência de uma definição específica e, portanto, pura e exclusivamente formal desse discurso, o que alguns poemas muito recentes, atravessados por uma forte pulsão narrativa e uma decidida vontade de transgredir os limites do lírico, parecem estar pondo em evidência.

Dois livros recentes de poesia, *Monodrama*, de Carlito Azevedo, e *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain, expõem com clareza as consequências desse *pôr em tensão* a prosa e a poesia. São dois livros de poemas que de maneira muito particular permitem discutir uma ideia de especificidade da poesia, o que parece possibilitar – pelo menos em

grande parte desta produção contemporânea – uma exploração da afetividade e da intensidade das emoções que, ao separar-se da especificidade e do centramento subjetivo, coloca em outros contextos a relação entre poesia e emoções ou afetos. Ambos são livros, também, que se situam numa relação problemática com o narrativo (*El eco de mi madre*) ou com o narrativo e a prosa (*Monodrama*), e ambos incluem, coincidentemente, uma relação entre a escrita, a perda, a doença da mãe e da língua com que dizer a perda da mãe.

Embora os livros apresentem características formais bastante diferentes entre si – versos breves, em alguns poemas de Carlito, continuamente encavalgados e fluidos, que vão recortando-se na página numa espécie de brevidade lacônica ou aturdida que contrasta de modo dramático com a herança neobarroca dos longos versos enroscados de Kamenzain – os dois coincidem em apresentar-se como ferramentas na exploração de uma espécie de continuidade entre a poesia e a prosa ou, no caso específico de Tamara, a narração (ou, se se quiser, o romance).

## A crise da poesia segundo *Monodrama*

Alguns poemas que compõem *Monodrama* haviam sido publicados de modo individual; “Margens”, por exemplo, aparecera em 2003 na revista *Margens/Márgenes*, quando se anunciava que este seria também o título do livro em preparação.<sup>18</sup> Não obstante, durante mais de dez anos, Carlito Azevedo se manifestou várias vezes – tanto em entrevistas como em conversas pessoais – sobre a demorada organização dos poemas em livro. Como se os poemas mesmos resistissem a caber dentro de um livro, renitentes em idealizar para si a ideia de um único livro que os contivesse a todos, os poemas que o compõem são muito diferentes entre si: alguns poemas desfiavam versos muito breves, que vão recortando-se na página numa espécie de brevidade lacônica ou aturdida:

Um imigrante  
bate fotos trepado  
no toldo de  
um quiosque  
(2009, p. 11)

Outros, em contrapartida, estendem o verso em comprimentos mais extensos e sinuosos, entrecruzando-se com versos mais irregulares e abruptos:

Quando ela  
tão incrivelmente linda  
como você dizia  
escrevia os poemas que escrevia  
e eu entendo que não levássemos tão a sério os  
[poemas que ela  
tão incrivelmente linda  
escrevia  
sacando de dentro de uma bolsa ácida com *pins*  
[coloridos e motivos *op*  
(idem, *ibidem*, p. 49)

Em um grupo importante de poemas, finalmente, o corte do verso desaparece e o poema se estende atravessando as margens da página como um rio que houvesse saído de seu leito. O último, o longo poema em prosa intitulado "H" (a letra muda do português, a letra que não fala, a letra cuja língua está travada) trata da convivência do poeta com a doença e a morte de sua mãe, num discurso que, se emudece ou se entrecorta em estrofes – ou serão antes fragmentos

ou capítulos? –, também encena um movimento contínuo e fluido que em seu retorcer-se vai fazendo da escrita uma pura exploração do afeto:

### III.

A ideia apavorante da morte de minha mãe, pelo que vejo, ultrapassou a superfície gelada, deixando-a intacta e está fazendo sutis estragos em regiões que desconheço, não alcanço. E contudo estou aparentemente tão calmo. Venho escrever por medo de perder a razão, não pelo estardalhaço dos nervos, que não há, mas pelo seu contrário sinuoso, a idiotia.

Sinto que se conseguir escrever agora o que se passa comigo estarei salvo, repito isso a mim mesmo algumas vezes, como repito mentalmente o refrão de que onde há obra não há loucura e onde há loucura não há obra e venho escrever. A ideia absurda de um obsessivo que se aproveitaria desse momento de pane em minha mente me passa pela cabeça quando uma voz em mim diz que devo queimar todos os meus cadernos no quintal de casa, numa grande fogueira, um rito de passagem. Agem em mim um medo (irreal) de não sobreviver à sua morte e de que eles, cadernos, sobrevivam a mim, com todo o mal (real) que podem causar a pessoas que amo. Rio dessa ideia e começo a ver nisso um sinal de

melhora. De todo modo, apago do computador muitos arquivos antes de começar a escrever. (idem, ibidem, p. 139)

Com a heterogeneidade de versos e de operações, com a variedade de espaços e de lugares, com a diversidade de personagens e sujeitos, os poemas parecem falar – junto com a dilação em organizar-se num livro – de uma busca e de uma vibração que, a julgar por alguns comentários de Carlito Azevedo, responderiam a certa resistência à e da poesia. Como se o exercício mesmo da poesia fosse, simultaneamente, o adestramento numa resistência. Em uma entrevista ao jornal *O Globo*, Carlito Azevedo fala do adiamento do livro como resultado de uma crise pessoal. Diz:

A minha crise particular ocorreu quando me dei conta de como era obscuro trocar a própria dor por poesia. Trocar os seus pesares, como dizia Drummond, por contentamento de escrever. Passei a achar imoral escrever versos sobre milhões de mortos nos campos de concentração, e inútil falar sobre a cerejeira em flor. Mas ao mesmo tempo ia buscá-los, uns e outros, nas mais remotas antologias, e os aprendia de cor. Achei que só ia voltar a escrever quando passasse essa crise, cujos motivos pes-

soais não cabe tratar aqui, mas percebi que não adiantava esperar uma situação confortável para escrever, que ela nunca viria, que a crise era definitiva, como um contorno espiritual. Que eu estaria sempre desconfortável com a poesia e que só me restava, para ser honesto comigo mesmo, escrever as notícias dessa crise, num formato que talvez nem fosse mais necessário chamar de poemas, e sim de outra coisa qualquer, como notas da ruína. *Monodrama* é, em certo sentido, mais composto de notas da ruína do que de poemas. (2010)

Mais adiante acrescenta:

Não passei incólume pelas muitas perdas que me atingiram nesse período, no campo pessoal, e, no campo geral, pelos anos Bush, anos que só podiam se sustentar em guerra e culminar numa coisa tão idiota como o atual culto ao telefone, situação digna de Ionesco. (ibidem)

Os poemas desenham a trajetória dessa crise: entre “escombros e estilhaços”, escrevem-se como registro no presente de um mundo em que convivem imigrantes, terroristas, bombas explodindo nos aeroportos, paisagens cariocas percorridas pela luz, aparelhos de hemodiálise, entregadores de pizza em São Francisco, o verde das Paineiras, as mon-



tanhas lilases do Cáucaso, ou o Aterro do Flamengo.<sup>19</sup> A continuidade entre o pessoal e o “geral” – ou o social – dessa crise é uma das marcas mais distintivas de *Monodrama*. Algo disso também havia nos livros anteriores de Carlito, mas no último a absoluta entrega à exploração dessa continuidade a faz mais evidente e turbada, como se ela mesma fosse o signo de certa vulnerabilidade e destituição que apareceria como a resposta mais sincera e absoluta a essa crise. A capacidade desses versos de construir uma espécie de eu lírico despersonalizado que todavia vale e se faz valer como núcleo responsável sobre o qual impactam os acontecimentos – tanto pessoais como não pessoais – funda uma poesia em que, mesmo com uma subjetividade reduzida a sua expressão mínima, pode-se falar – e até quase constantemente – de emoções e de sentidos, de sensações e sentimentos, ainda que sem sentimentalismo – com ironia, até, por momentos extremadamente dolorosa. Nada nesses poemas valida a particularidade ou individualidade da experiência, mesmo quando todos os seus movimentos apontem para a intensidade de que são testemunhas. A encenação dialógica, teatral e dramática, deste “estar presente” agrega à exploração da desindividualização uma convivência ou comuni-

dade com outros que faz dela uma dessubjetivação de modo algum solitária ou alienada. Com diálogos e monólogos, com a figuração de imagens fulgurantes, com poemas que exploram formas de ver e de ouvir, o teatral e dramático emerge no livro e unifica todos os poemas.<sup>20</sup>

O transitar e o itinerário por cidades e espaços diversos ajudam nessa dupla inscrição pessoal e pública dos poemas. Eles possibilitam uma decomposição da imagem poética em desdobramentos narrativos, acentuados pela combinação e vaivém – ou ondulação, muito característica desse livro – de um umbral entre o privado e o público – ou das relações entre um eu lírico e o mundo em que este se insere – que desfazem, desarmam e tornam irrelevante – porque se combinam ambos os modos – a distinção entre poesia intimista e subjetiva ou poesia social e objetiva. Os quartos de hotéis ou albergues transitórios – com a transitoriedade inscrita em seus lugares de passagem – têm algo dessa intimidade exposta, e talvez por isso proliferem nestes poemas. Daí adquirir o livro uma de suas características mais surpreendentes e intensas: a possibilidade de fazer conviver a escrita de relações pessoais – amorosas ou filiais, por exemplo – com toda uma exploração da paisagem social e polí-

tica contemporânea concentrada nas figuras do imigrante, do terrorista ou da heroinômana, que faz do livro uma intervenção eficaz na busca por inserir a poesia, enquanto prática, numa discussão e exploração do mundo contemporâneo.

Por outro lado, a continuidade entre prosa e verso resulta nesse livro num modo de exploração dos limites da poesia – outra das formas de manifestação dessa crise “pessoal e geral”, como diria Carlito na entrevista ao *Globo*.

Que alguns poemas de *Monodrama* tenham notas de rodapé não só vale como mostra da possibilidade da poesia de estender-se para além do limite do verso, atravessando o limite da página, mas, além disso, permite discutir o *pôr em crise* uma ideia de especificidade e pertencimento a um gênero específico ou modo de discurso. Com este espírito, *Monodrama* funda dois modos de operar uma continuidade entre prosa e poesia. Por um lado, o corte do verso, que ainda continua através de um *enjambement* constante na construção de um poema longo, ou a partir de emblemas e figuras que se organizam em série e sequências, vai armando uma imagem um pouco mais extensa que aquela que um só verso pode conter. Por outro lado, a repetição de cons-

truções ou de formas que claramente podem ser entendidas como movimentos bustrofédicos (da esquerda para a direita, da direita para a esquerda), incorporados ao *poema sem verso*, enrosca a prosa em si mesma. Cito algumas linhas do poema de Carlito intitulado “As metamorfoses” que evidenciam este recurso:

De modo que, por exemplo, aquele jovem que está entrando pelas portas da discoteca com um colete de explosivos sob o pulôver negro continue pacificamente a ser aquele jovem que está entrando pelas portas da discoteca com um colete de explosivos sob o pulôver negro, e aquela pálida garçonete atrás do balcão de um café do aeroporto aguardando apreensiva a aproximação da mãe de seu namorado que se atrapalha toda com a bolsa de onde retira uma pistola 9 milímetros continue a ser nada mais do que aquela pálida garçonete atrás do balcão de um café do aeroporto aguardando apreensiva a aproximação da mãe de seu namorado que se atrapalha toda com a bolsa de onde retira uma pistola 9 milímetros, tudo de forma íntegra e ininterrupta. (2009, p. 53)

É possível ler esses dois modos como os passos de prosa que a poesia de Carlito Azevedo faz em *Monodrama*. O que definiria o livro seria, pois, não a diferença formal entre a disposição daqueles poemas que não estabelecem o corte do verso em termos visuais e não fragmentam a linha contínua, em oposição a outros que o fazem, mas o fato de trazer à superfície ou fazer aflorar, na materialidade mesma da escrita, o passo de prosa que estaria incorporado ao verso e que faria do verso uma linha constante de *versura* – como naquele poema de Carlito que citei –, que faria o poema avançar através da expansão na linha dessa *versura* que o constitui. Trata-se de um livro que faz aflorar o substrato de prosa de todo poema, pondo em questão a possibilidade de definir e identificar um modo específico e pertinente – um modo de pertencimento e de pertinência – da poesia. Esse passo de prosa resulta num modo efetivo de explorar uma subjetividade emotiva, entre o subjetivo e o impessoal, que pode ser contida dentro do que Adriana Cavarero postulou como uma narração pessoal, onde “the narratable self is a figure of uniqueness, not of exceptionality” [o ser narrável é uma figura de singularidade, não de excepcionalidade] (2000, p. 70).

Em uma oficina de poesia que Carlito Azevedo realizou no Portal Literal, na aula destinada ao poema em prosa, o próprio poeta propõe que, no poema em prosa, trata-se de “cruzar fronteiras como um clandestino, forçar os limites, ampliar os limites da poesia, levar mais além dos confins da poesia. (...) Agir como espões infiltrados em território alheio”.<sup>21</sup>

As figuras do clandestino e de espões infiltrados em território alheio, junto com as inumeráveis imagens do imigrante e daquele que, no deslocamento, não encontra senão motivo de perplexidade e destituição, levam a pensar nestes poemas como uma expansão do poético em que o *pôr em questão* de formas do pertencimento propicia uma reflexão sobre o mundo contemporâneo e suas transformações.<sup>22</sup> Como se lê num dos poemas do livro, “Nenhum poema / é mais difícil / do que sua época” (AZEVEDO, 2009, p. 33)

Creio que essa tensão e instabilidade sejam consequência fundamental da poesia fora de si que o poema de Carlito exemplifica. Este *pôr em crise* do específico – formal, pessoal, subjetivo, público, privado – redefine os modos de conceitualizar o que há de potencialmente político na poesia. O *pôr em crise* de ideias de pertencimento, implicada

por esse árduo questionamento ao próprio da poesia, coloca o eu lírico no meio de uma experiência social que nesse eu e desse eu lírico se observa, e na qual esta poesia se compromete.

Em um ensaio inspirador, Marcos Siscar – que foi coeditor, ao lado de Carlito, de *Inimigo Rumor* a partir do número 8 – fala do que ele denomina “cisma” da poesia brasileira contemporânea como uma preocupação por seu lugar, e assinala:

Se não se trata simplesmente de atribuir lugares de origem às coisas e às ideias (que se trate do eu, da nação, do homem, da poesia ou da arte), a fim de denunciar seus deslocamentos ilegítimos, é porque as condições de seu pertencimento legítimo aos lugares, ou simplesmente aquilo que quer dizer *lugar*, ter lugar, é posto em causa. (2010, p. 166)

### A experiência do comum e o passo de prosa

Em agosto de 2012 a editora Adriana Hidalgo publica a obra reunida de Tamara Kamenszain. A mesma rouba o título a seu último livro de poesia, inédito até então, incluído por

sua vez neste livro: *La novela de la poesía. Poesía reunida*. O título interpreta a obra, com o encerramento do último livro, ou desenrola o novo que a obra teceu? *La novela de la poesía*, o último livro – e não a obra reunida de Tamara Kamenszain –, é um livro que, enquanto leitura de sua poesia anterior, dá um sentido à obra, ou, pelo contrário, é mais um passo – diferente, em metamorfose – dessa poesia? E por que, em todo caso, o título do último livro se repete para intitular a obra reunida?

Uma resposta bastante óbvia poderia afirmar que *La novela de la poesía. Poesía reunida* estaria contando o romance da poesia de Tamara Kamenszain. Tratar-se-ia, assim, de uma história sobre esta poesia que se desdobra desde *De este lado del Mediterráneo* – seu primeiro livro – até *La novela de la poesía*. Assim, apareceriam e reapareceriam cenários, tons, poetas, vozes, acontecimentos e até soluções estéticas, mas, sobretudo, ali se contaria também a história – o romance – da poesia de Tamara Kamenszain em seu fazer-se: daí que o livro incorpore poemas inéditos, *La novela de la poesía. Poesía reunida* seria assim um livro que na costura da obra reunida exhibe uma série de recorrências e insistências que definem a poesia de Tamara: uma experiência judia des-

centrada, migrações, núcleos do familiar, fragmentos de biografia, usos deslocados da fala comum, e essa colisão luminosa entre uma espécie de neobarroco da sintaxe e a simplicidade despojada do vocabulário com o qual se confronta, descrevendo com isso a errância talvez mais importante de uma poesia que não se abriga em nenhuma tradição, ainda que de várias se embeba.

Outra resposta, não tão óbvia nem tão outra, porque esse romance da poesia a contém e a faz possível – a põe em cena –, é que o livro assim ordenado torna evidente uma pulsão que habitou a poesia de Tamara Kamenszain desde o começo, ainda que se tenha intensificado nos últimos livros, mais ousados. Seria essa pulsão a que o título *La novela de la poesía. Poesía reunida* alude, não tanto por sua alusão ao relato, mas pela indeterminação entre romance e poesia em que o título insiste. Quero nomear essa pulsão, essa insistência, que vem desde *De este lado del Mediterráneo*, atravessa de modos diversos os vários livros e encontra no último seu título, como o passo de prosa da poesia de Tamara.

Esse passo de prosa não nomeia simplesmente a ausência de corte do verso em *De este lado del Mediterráneo*, as repeti-

ções e ecolalias que estendem o verso em *Los no*, o *enjambement* marcado que imprime um passo de prosa a *La casa grande*, os restos de frases cristalizadas da fala comum que aparecem em prosaísmos enroscados em *Vida de living*, ou a emergência do lunfardo e da canção popular em *Tango bar*, e nem sequer – ainda que se pudesse pensar como seu camafeu mais paradigmático – o impulso por narrar que a leva a personalizar a experiência biográfica em *El ghetto*, *El eco de mi madre*, e, finalmente, *La novela de la poesía*. Todos eles são, sim, passos de prosa, quer dizer, momentos em que a poesia, ao atrair e convocar esse *outro* de si que é a prosa, elabora um movimento em que sua identidade fica turbada, em equilíbrio tenso com seu outro.

O passo de prosa nomeia, sim, esses movimentos, mas o que mais me interessa é elucidar a partir deles o sentido mais político – mais urgente – de todos esses movimentos que fazem com que o verso de Tamara, no mesmo momento em que afirma sua identidade, a lance fora de si, dando lugar a uma das poesias contemporâneas mais radicais num questionamento do específico, do próprio, da identidade e do pertencimento.

O descomedimento desse passo de prosa que desde *El ghetto* se vem acentuando encontra em *El eco de mi madre* e

em *La novela de la poesía* uma estratégia que parece esclarecer de modo mais evidente esse sentido político.<sup>23</sup> Estes dois livros assumem uma primeira pessoa biográfica que, no momento mesmo em que se compromete na poetização de experiências tão íntimas e intransferíveis como a morte da mãe, em *El eco...*, ou uma reflexão mais geral sobre a morte, em *La novela...*, dissolvem a identidade desse sujeito numa série de versos, reflexões e experiências semelhantes de outros poetas, escritores e vozes. *Entre* essas vozes e sem necessidade de nenhuma identidade ou pertencimento, define-se uma experiência do comum radicalmente hospitaleira. A série e a coleção (outro passo de prosa) descentram o sujeito sem abandoná-lo, e, ao espargi-lo sobre o domínio da experiência comum, tornam a experiência íntima da morte da mãe, e da morte em geral, em morte e doença de qualquer mãe, de toda mãe; em morte de qualquer pessoa, de todos. No simultâneo gesto de singularizar no *eu* a experiência mais íntima – de experi-la, de oferecê-la – e lançar essa experiência ao domínio do comum, os livros operam um deslocamento do individual para o coletivo no qual nem experiência nem eu pertencem a um indivíduo em particular, conseguindo desta maneira singularizar a experiên-

cia, sem amarrar a ela noção alguma de pertencimento ou especificidade.

Singularidade sem pertencimento: enquanto o singular aparece ali numa relação constitutiva com o outro e com outros, esse passo de prosa se torna um gesto político no sentido que deu Hannah Arendt ao político: “Um espaço plural e interativo de exibição.” (CAVARERO, 2000, p. 70)

Paul Kottman, em referência ao modo como Adriana Cavarero interpreta o sentido do político em Hannah Arendt, assinala:

Se entendermos “política” no sentido da Arendt, argumenta Cavarero, isto é, como “um espaço interativo de exibição”, então a cena da narração, de se contar uns aos outros histórias de vida, toma o caráter de uma ação política. Além do mais, através dessa suspensão da disjunção entre discurso e vida, se torna possível imaginar uma política relacional que esteja atenta a quem um é, mais do que ao que um é. Porque no contexto de contar a alguém a história de sua vida, dentro de uma relação narrativa, o foco se volta desde as qualidades generalizáveis de aqueles comprometidos para os existentes únicos com os quais o relato se corresponde. (2000, p. 23)<sup>24</sup>

Convém ler a “conclusão” com que Tamara encerra *La novela de la poesía* como uma reflexão sobre este passo de prosa:

A prosa poética já foi  
o romance lírico com evocações de infância  
já foi já foi já foi  
a poesia que dá uma de narrativa  
também já foi a não ser quando conta  
(2012, p. 385)<sup>25</sup>

[...]

Conclusão:  
entre a dor e a alegria  
de estar viva  
escrever poesia para mim  
é dar e receber uma promessa  
de sobrevivência  
há corte de verso mas também há  
um verso que se encavalga com outro  
se andam de mão dada, contam algo?  
não sei mas eu garanto  
que com toda a alma querem continuar contando  
para que amanhã se sobrar tempo

eu possa passar a limpo pra você meu caderno  
escrever por exemplo pra você um ensaio intitulado  
O ROMANCE DA POESIA.

Será que é isso falar da morte?

Você deve saber...

(idem, ibidem, p. 393)<sup>26</sup>

Na constante encenação de um diálogo, esses passos de prosa são mais perguntas que respostas, exercícios num modo de propor uma escrita que para além do pertencimento pessoal ou individual se oferece como contato com o outro e para o outro, onde o pessoal e subjetivo valem mais como índice de vulnerabilidade – de “uniqueness”, diria Cavareiro – que como lugar de enunciação pessoal. O epílogo explicita a convivência de verso e prosa – sua indistinção – como uma das condições de possibilidade para essa poesia simultaneamente pessoal e impessoal, subjetiva e coletiva.

Em *El eco de mi madre*, um único poema longo – ainda que dividido em três partes ou seções (três cortes) –, a relação insistente de indistinção entre a poesia e a prosa ou o narrativo é elaborada a partir de uma série de estratégias radicais enquanto questionamento do pertencimento e do

próprio. O poema começa depois de uma epígrafe seccionada de “Los heraldos negros”, de César Vallejo, com a seguinte estrofe:

Há golpes na vida tão fortes  
que me demoro no verso de Vallejo  
para deixar dito de saída  
o que sem dúvida o eco da minha mãe  
rematará entre reticências:

eu não sei... eu não sei... eu não sei  
(idem, 2012, p. 75)<sup>27</sup>

O verso de Vallejo, já sem aspas, incorpora-se ao poema próprio, para falar com ele – demorando-se nele – da dificuldade da dor. Inaugura-se assim um dispositivo de recurso e de incorporação de outros poemas e de outros poetas que cria uma rede de afetos em que se sustenta – e com os quais se compartilha – o dizer do poema. Assim, é possível encontrar referências a Coral Bracho, Diamela Eltit ou Sylvia Molloy, referências que não caberia chamar pura e simplesmente de intertextuais, porque elas não inscrevem o texto dessas escritoras – também amigas de Kamenszain –, mas uma referência a situações de outras mortes e doenças

de entes queridos elaboradas – textualmente ou talvez, simplesmente, através de conversas – por estas outras escritoras. Um exemplo: “Diamela construiu para ela uma casa atrás da sua / para ter sua mãe perto e longe [...] Em vez disso a um passo de sua morte / eu ofereci à minha um asilo que a ampare.”\* (KAMENSZAIN, 2012, p. 351)

Se, no caso da alusão a Molloy, é possível ler a referência a *Desarticulaciones*, o fato é que o modo como essa encontra seu lugar no poema de Kamenszain inscreve uma espécie de indistinção entre o texto e a experiência, que o texto de Molloy, por outro lado, também elabora.<sup>28</sup>

A segunda estrofe de *El eco...* inicia-se com umas linhas enigmáticas – dentro de um livro de poemas: “No puedo narrar”, diz Tamara, num poema que voltará à questão do dizer, do narrar, do contar – da prosa, em síntese – em vários momentos (idem, ibidem, p. 366).

“O livro cortado”: assim se chama precisamente uma das seções do livro, a seção III, que se inicia com a dedicatória: “In memoriam / Oscar Bernardo Kamenszain (1950-

---

\* No original: Diamela le construyó una casa atrás de la suya / para tener a su madre cerca y lejos, [...] Yo en cambio a un paso de su muerte / le ofrecí a la mía un asilo que la ampare. (tradução de Paloma Vidal)



1953)", com respeito à morte do irmão quando menino. Nessa parte ou seção do poema (corte), volta a fazer-se presente o destino impossível da poesia na narração. Cito:

(...) Ser tudo é ser nada digo a mim mesma agora  
que os nomes da minha família avançam nas  
[dedicatórias  
enquanto retrocedem dentro do livro cortado  
e uma coisa vai ficando clara: não posso narrar  
nunca pude me soltei rápido da mão dela  
e entre duas mortes o pretérito agora me sustenta  
é uma ponte que não se vê ficou detida  
debaixo caminha a narradora que não fui em cima  
passam batidas as histórias fugindo  
quem pode retê-las se a memória da minha mãe já  
[não as tece  
eu não sei... eu não sei disse ela de saída quando  
[meu irmão morreu  
eu não sei... eu não sei foi sendo empurrada pelo  
[eco emperrado  
ponto por ponto cada reticência soltava mais um  
[indício  
as fotos? a roupa? os brinquedos? a certidão de  
nascimento?  
nada por aqui nada por ali nada por aqui nada  
[por ali.

Até que veio outro óbito e apresentou sua própria  
[partida.

(idem, ibidem, p. 115)<sup>29</sup>

Essa é a parte final do livro e termina com os versos:

Diga o que disser  
no presente me sinto livre  
e acho até que de repente  
... quem sabe...  
amanhã começarei um romance.

(idem, ibidem, p. 117)<sup>30</sup>

Kamenzain referiu-se em várias entrevistas a essa tensão entre poesia e narrativa ou narração. Segundo ela, enquanto a narrativa estaria relacionada com o passado, com contar a história de algo já passado, a poesia seria pura atualização – de passado, de presente – em presente. *El eco de mi madre*, efetivamente, termina com os versos a seguir:

Para isso serve a poesia se é que serve para alguma coisa  
risco era uma vez escrevo agora ou nunca  
já tenho um nome o atualizo *in memoriam*  
e do fundo postergado da minha infância  
deixo a tarefa para amanhã

(idem, ibidem, p. 117)<sup>31</sup>

## O passo de prosa da poesia contemporânea

Mais que uma tentativa de definir e instaurar uma identidade do poema ou da prosa, estes livros de poesia realizam o que poderíamos chamar de um passo de prosa. O que os define não é a disposição puramente formal daqueles poemas que não estabelecem o corte do verso em termos visuais e não fragmentam a linha contínua, mas o fato de tornar evidente, trazer à superfície ou fazer aflorar, na materialidade mesma da escrita, o passo de prosa que estaria incorporado no verso e que faria do verso uma linha constante de *versura* – como naquele poema de Carlito já citado – que faria ao poema avançar através da expansão na linha dessa *versura* que o constitui. O modo como esse passo de prosa opera nestes livros, sem instituir uma diferenciação com o verso, permite pensar que há aí algo para além da forma mesma do poema em prosa – só utilizado em termos exatos em *Monodrama* – e que esse *outro* do verso, enquanto espelho – quase como um espectro –, permite ver; e esse algo é toda uma exploração nova da afetividade. Não casualmente ambos os livros incluem – no caso de Tamara de modo central, no de Carlito só como uma das seções-poema sobre a morte da mãe de ambos os poetas.

Enquanto a forma em estações, a série e o poema em prosa são em Carlito Azevedo maneiras de incorporar sem abandonar uma emotividade e afetividade subjetiva que todavia contrasta com todo esse mundo público em que essas afetividades e esse eu lírico se desenvolvem, no caso de Tamara Kamenszain a incorporação de versos e de citações de diversos escritos, poetas, e de outras situações de outras mães mortas e desmemoriadas, coloca a experiência mais íntima e pessoal, como a morte da mãe, numa coleção (outra forma da série) que descentra o sujeito – sem abandoná-lo – e constitui o político (público) dessa relação.

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 entre poema em verso e em prosa se torna um modo mais generalizado de questionar formas do pertencimento e do específico – do próprio e do 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. É na criação desse espaço que estes textos fazem desses passos de prosa um gesto político.

4. Espécie, especificidade,  
pertencimento

A expansividade dos meios e suportes artísticos se reconhece em práticas contemporâneas que, com operações, materiais e suportes muito diferentes entre si, foram desmantelando, detida e minuciosamente, todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido do idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra.

À figura do artista multimídia, aquele que em suas criações se move de uma disciplina à outra e as combina numa mesma prática, se soma a figura do artista – muitas vezes, mas não sempre, coincidente com a figura anterior – que pode, além disso, passar de uma disciplina à outra em práticas diversas: poetas que também são artistas visuais (Laura Erber), escritores que também realizam performances e

instalações (Mario Bellatin), ou artistas que recorrem a diversas invenções em torno da linguagem em suas próprias instalações e que posteriormente realizam com este material livros que já não simplesmente “documentam” essa prática anterior, mas se tornam por sua vez textos e produções com certa independência (Rosângela Rennó em *Espelho diário*, Jorge Macchi com *Buenos Aires Tour*).<sup>32</sup>

Dado que um meio é mais que um suporte físico, e se define pela superposição sempre em movimento e pela transformação das convenções artísticas que em determinados momentos históricos o delimitam, é evidente que esta expansividade dos meios – cuja genealogia começa algumas décadas atrás – é algo diferente da mistura de suportes.<sup>33</sup> Ao analisar o efeito paradoxal que a insistência da especificidade do meio na pintura teve para a história da arte contemporânea, Rosalind Krauss assinalou:

Porque se o modernismo provava a pintura pela sua essência – pelo que a fazia específica como meio; essa lógica levada ao extremo esvaziou a pintura dentro da categoria de Arte; arte desatada, ou *arte em geral*. (1999, p. 10)<sup>34</sup>

É essa ideia de uma arte em geral, que prefiro chamar de *arte inespecífica*, o que eu gostaria de explorar como uma figura, extremamente poderosa, do não pertencimento.

A crise da especificidade do meio não foi, durante estas últimas décadas, o único modo como a arte contemporânea foi definindo uma ideia de inespecificidade e de não pertencimento. Também no interior de uma mesma linguagem ou suporte literário ou artístico, o mesmo movimento de questionamento do pertencimento e da especificidade encontra outras maneiras de manifestar-se. Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso – com a incorporação de fotografias, imagens, blogs, chats e e-mails, por um lado, mas também, com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros. Além disso, mesmo quando os textos não recorram a uma indiferenciação tão marcada com respeito a outras ordens, também num número cada vez maior de textos literários uma série de perfurações em seu interior – o esvaziamento da categoria de personagem, por exemplo; a desestruturação da forma romance, na ficção; os modos

de estabelecer certa continuidade entre poesia e prosa como discursos indiferenciados – fizeram explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros e modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade que, mesmo em processo de construção, tivesse pelo menos um sentido provisório ou ao menos limitado ao texto em questão. Não se trata desse movimento pelo qual cada texto buscaria ou definiria para si uma especificidade única, exclusiva e própria, mas precisamente do contrário: de que nesses textos nada do próprio pertence ao texto, mesmo encerrado em suas próprias fronteiras, tornando evidente que é precisamente a ideia de especificidade do literário e da propriedade do literário que fundaria um pertencimento o que parece haver entrado numa crise intensa.

Também nas obras plásticas ou nas instalações que reduzem os contrastes entre materiais diferentes se apresenta, mediante outros dispositivos, este questionamento do próprio. As *Pedras Marcantônio*, realizadas por Nuno Ramos em 1998, são um exemplo interessante desta *perfuração do próprio enquanto tal*, porque encontram uma maneira de exibir um contraste entre mármore e mármore graças à abertura

na matéria de uma concavidade cheia de vaselina na qual emerge outra cunha feita com o mesmo material.

Uma das obras mais prolíficas para analisar este pôr em crise as ideias de pertencimento e de especificidade – e que envolve, ademais, uma intensa desconstrução da categoria de espécie – é, precisamente, a obra de Nuno Ramos. Já em seus primeiros quadros era possível ver um uso da matéria que da parede desfazia a ideia da propriedade do material com que se compunha esse “quadro” – quadrado –, incorporando neles materiais tão diversos como vaselina, parafina, cera, óleo de linhaça, resina, pigmentos, esmaltes sintéticos, feltro, tecidos. A ausência de moldura – de limite – reproduzia no contorno o ingresso da matéria no espaço que as protuberâncias marcadas dessa matéria heteróclita já realizavam. Não se trata somente de que o pertencimento e a propriedade da matéria para construir um quadro sejam questionados em sua acumulação heteróclita; trata-se também de que a matéria sai do quadro, avança para o espaço, e deixa de pertencer, nessas saídas, ao quadro propriamente dito.

Essa convivência de heterogeneidades em conflito passa de um suporte a outro, de um meio a outro, para encon-

trar nas instalações um cenário por demais produtivo para sua encenação.<sup>35</sup> Nelas, objetos de diversos campos se congregam num espaço conflitivo, combinando textos que se escrevem na parede ou no chão, como em *Aranha*, de 1991. Neste caso, uma aranha feita com vaselina, óleo, algodão e tule se apoia sobre um texto escrito que se estende desde a parede até o piso da escultura e que continua por sobre a figura da aranha mesma. Escrito com o mesmo material – vaselina e óleo – que a escultura, o texto é texto, mas também é, ele mesmo, um elemento plástico.

Como se o texto fora uma teia tecida pela aranha, a obra exhibe uma proximidade incômoda entre linguagem humana e espécie animal. O uso do mesmo material para a confecção de um e outro faz aparecer a diferença entre as espécies – a posse da linguagem – sugestiva e poeticamente convertida num entorno compartilhado. Em sua continuidade com o aracnídeo, a linguagem não só aparece despojada de seu pertencimento a uma espécie; convertida em matéria, seu discurso articula uma comunidade entre espécies em torno da compartilhada exposição diante da morte que uma primeira pessoa – cuja espécie ou identidade não se explicitam, porque não importam – exala sobre a condição do estar morto. Cito apenas um fragmento:

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto.

Esse mesmo texto de *Aranha* apareceria posteriormente – complicando sua atadura a uma ideia de pertencimento e propriedade – na instalação *111* – realizada sob o impacto do massacre na prisão de Carandiru –, também uma poderosa reflexão sobre a morte e as *vidas precárias*, e – agora em outro suporte – no livro *Cujo*, publicado pela Editora 34 em 1993.

Talvez *Fruto estranho* seja uma das obras de Nuno Ramos que melhor evidencie, já desde o título, uma problematização do discurso da espécie claramente ligada a uma desconstrução do pertencimento e da propriedade. A instalação foi exibida no mezanino do Espaço Monumental do MAM, que dá entrada às salas de exposição. Fora da sala de exposição, mas dentro do museu, a instalação mescla um questio-

namento ao pertencimento e à espécie num mesmo e complexo gesto. Que a instalação se situe precisamente neste espaço que, conquanto pertença ao museu, não foi concebido como uma sala de exposição – como esses “cubos brancos” apregoados pela teoria da arte modernista –, é significativo. Esse mesmo lugar foi utilizado para algumas performances e instalações entre as quais talvez uma das mais famosas tenha sido a exposição dos *Parangolés* de Hélio Oiticica durante a exposição *Opinião 65*, um dos momentos seminais da arte contemporânea brasileira. Como se sabe, os *Parangolés*, essas capas de tecido que transformaram os planos geométricos em cor ondulante incorporada ao corpo do participante, foram concebidos por Oiticica como “propostas para o comportamento” e “testes de sensualidade” (OITICICA, 1986, p. 91). Para a inauguração de *Opinião 65*, membros da Mangueira entraram no museu vestindo os *Parangolés*, mas foram expulsos pelas autoridades da instituição das salas de exposição por medo de que o bulício e o movimento das capas danificassem as outras obras expostas na sala. Uma das fotografias do evento mostra os participantes neste mesmo espaço, no momento em que saíam do museu. O fato marcou na história da arte brasileira uma expansão tanto da arte como da carreira de Hélio

Oiticica para o que ele mesmo denominaria *arte ambiental*, projetada para habitar a cidade e os espaços públicos, e já não o museu.

Por ocasião da inauguração de *Opinião 65*, Waly Salomão escreveu posteriormente:

O “amigo da onça” apareceu lá para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus *Parangolés*, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da Escola de Samba Mangueira, Mosquito (mascote do *Parangolé*), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala Vê se entende, todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos sabugalhados e prazerosos entrando no MAM ADENTRO. (1996, p. 59)

Se os *Parangolés* inauguraram a abertura de um novo sentido para a arte em 1965, um sentido intimamente relacionado a uma crítica institucional, *Fruto estranho*, com sua incomensurável presença, ativamente enfatiza uma ten-



são entre espaço e obra que não despreza a instituição, ainda que sua colocação dentro dela não deixe de propor-se como um dispositivo de transformação. Fora das salas de exposição, mas dentro do museu, *Fruto estranho* negocia de modo diferente – muito distante do de Oiticica – o significado da intervenção crítica da arte.

A obra é composta por dois imensos *flamboyants* de 6 metros de altura, que oferecem como *frutos estranhos* dois aviões monomotor. Árvores e aviões se encontram recobertos por uma camada branca de sabão, o que lhes dá uma grande luminosidade e certa homogeneidade material. Soda cáustica goteja das árvores sobre dois contrabaixos colocados debaixo deles (segundo o próprio Ramos, inspirados num conto de Pushkin sobre uma árvore que goteja veneno). De um lado se encontra um monitor onde se mostra um *loop* de uma cena de *A fonte da donzela*, o filme de Ingmar Bergman de 1960. Complicando a heterogênea combinação de natureza, tecnologia, literatura e cinema, através de dois pequenos alto-falantes situados estrategicamente soa a dilacerada voz de Billie Holiday em sua famosa gravação, de 1939, de "Strange Fruit", a canção sobre o linchamento dos afro-americanos no Sul dos Estados Unidos que se

tornaria uma das primeiras canções de protesto norte-americanas:

*Southern trees bear a strange fruit,  
Blood on the leaves and blood at the root,  
Black body swinging in the Southern breeze,  
Strange fruit hanging from the poplar trees.*<sup>36</sup>

Provavelmente o lugar privilegiado que a canção de Abel Meropool tem na instalação (à qual dá título) fale da estranha força política do trabalho de Nuno Ramos. Enquanto a canção foi considerada uma das primeiras canções de protesto na história da música norte-americana, o trabalho de Ramos pode não ter uma mensagem política clara ou desprovida de ambiguidade, mas a mescla e combinação de meios introduz na obra referências a eventos e problemas que são pertinentes – e até urgentes – fora do terreno da arte.

Não é fácil dizer o que une todos esses frutos estranhos para além, precisamente, do fato de todos serem, valha a redundância, frutos estranhos. A série de heterogeneidades e diferenças em que se enfatiza a estranheza dos frutos, situando-os em lugares inesperados a que não pareceriam pertencer naturalmente, cria um ambiente único em que

todas essas diferenças existem e convivem. Em todo caso, é evidente que o cruzamento de diversos meios e suportes – a música popular, o cinema de Bergman, a literatura, as árvores e os diversos e heterogêneos objetos que habitam o espaço da instalação – reverbera com o entrecruzamento das diversas ordens a que esses objetos se referem (natureza, tecnologia, história, racismo, violência social), diferentes países e regiões do mundo (Brasil, Suécia, Estados Unidos) e diversos momentos na história. Não se trata simplesmente, portanto, de um cruzamento de meios diversos, mas também da combinação de diferentes mundos de referência que todos esses materiais introduzem na instalação.

Árvores, aviões, filme, tela, som, música: todos esses elementos e objetos provenientes de ordens diferentes constroem na instalação de Nuno Ramos um espaço-tempo sensorial em que diferenças e heterogeneidades encontram um espaço em comum no qual coexistir, potencializando contemplação e pensamento entre meios e suportes, entre espaços e extensões. Ainda que a fertilização cruzada entre diversas artes tenha estado presente pelo menos desde os anos 60 do século XX – quando a transformação radical da arte alcançou um crescendo – na instalação de Nuno

Ramos os cruzamentos entre literatura, artes visuais, cultura popular e tecnologia – para citar somente algumas das múltiplas ordens que intervêm na instalação – radicalizam, creio que de modo novo, a tendência. Enquanto as obras anteriores buscavam uma expansão das disciplinas artísticas, no trabalho de Ramos é precisamente a ideia da arte como um artefato cuja especificidade necessita ser assegurada o que é posto seriamente em questão. Ao forçar-nos a transformar nossos hábitos de observar e de ler e ao tirar a obra fora da sala de exibição, mas dentro do museu, este tipo de trabalho nos força a pensar sobre questões e consequências da arte fora das fronteiras da arte; fora do “cubo branco” da sala de exposição. Ao levar a estética a um pensamento sobre os efeitos que um espaço sensorial pode produzir no espectador, Ramos se distancia de questões puramente formais, fazendo emergir o que poderíamos denominar, seguindo Didi-Huberman, “anthropological concerns” (1996).<sup>37</sup>

O fato de o trabalho mesmo estar disperso num espaço que necessita ser percorrido para poder ser experimentado em sua totalidade é fundamental neste questionamento dos hábitos na observação e experimentação da arte. Sem cons-

tituir-se como um *penetrável* – os labirintos claustrofóbicos de Hélio Oiticica ou Bruce Nauman –, não há indicação em *Fruto estranho* sobre como organizar o itinerário pelo espaço em que se dispõe a instalação, nem – como em algumas obras paradigmáticas de Cildo Meireles – barreiras ou limites que proibam ou favoreçam um itinerário com respeito a outro. A disposição dos materiais e meios no espaço leva o espectador a considerar os efeitos e enigmas que esta produz, em vez de concentrar-se na forma estética. Ao retirar a arte da forma e aproximá-la dos efeitos sensoriais que esta disposição produz, a consideração dos afetos e das relações entre os objetos e materiais adquire maior importância na recepção desta prática estética.

Em um ensaio sobre Hélio Oiticica, Nuno Ramos assinalou a constante produção de dobras cada vez mais interiores e íntimas na obra deste artista.<sup>38</sup> Algo oposto a essa interioridade parece estar presente como objetivo nos espaços abertos que suas instalações propõem.<sup>39</sup> O efeito desorientador que esta organização de objetos provoca no espectador transforma esse itinerário numa busca de um modo de habitar um espaço povoado por diferenças e heterogeneidades. Mais do que um objeto, a disposição de ma-

teriais e meios no espaço leva o espectador a considerar os efeitos enigmáticos e surpreendentes que esta organização produz, e a demorar-se em cada um dos mundos de referência a que esses objetos nos conduzem, em lugar de concentrar-se na análise de uma forma estética em particular. Nas palavras da curadora Vanda Klabin,

Os trabalhos de Nuno Ramos não oferecem uma inteligibilidade imediata. Exibem uma dimensão material intensa em que nada é confortável. As suas operações estéticas aderecem decididamente a contradições e ambiguidades. Já pela aparência desordenada, nos confrontam, propõem dilemas [...]. As obras de Nuno Ramos abrem-se a experiências inquietas, desordenadas, interrogativas, nas quais a busca poética e existencial faz-se sempre presente. E pressupõem uma resistência do ser ao mundo real, traçam uma arena cultural onde acabam expostos os nossos conflitos estéticos e sociais. (2010)

Precisamente porque este trabalho divorcia a arte dos problemas da especificidade do meio, o uso de diferentes meios e suportes torna evidente o poder que a contemplação, o olhar e o pensamento podem ter para refletir e intervir

ao pensar espaços e organizações sociais. Para Nuno, poderíamos dizer, a arte não questiona – simplesmente – a instituição, mas questiona – no sentido de fazer perguntas – a sociedade e a cultura em geral.

Se nas obras com animais, Nuno Ramos já exibia um modo de desconstruir o discurso da espécie enquanto discurso da diferença *entre* espécies, obras como *Fruto estranho* parecem levar este questionamento, para além de tal diferença, à noção do próprio e da propriedade sobre a qual se funda não só a diferença *entre* espécies, mas também a definição de uma espécie mesma enquanto tal. Para além do discurso do próprio que define o pertencimento a uma espécie, o questionamento do próprio e do pertencimento enquanto tal põe a nu a falha do discurso da espécie, coarctando a produção de diferenças como base para uma distinção excludente. A exposição dessa falha é, pois, uma reflexão sobre o comum.

Nesses cruzamentos de fronteiras, *a arte inespecífica* de Nuno Ramos oferece figuras e formas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas que não se sustentam numa essência ou identidade ontológica

compartilhada. Que essa comunidade se conjugue numa radical desconstrução do próprio e da propriedade em que se funda o pertencimento – o mesmo que, baseado nessas propriedades, funda o discurso da espécie – não é gratuito. Em sua crítica à noção de comunidade de Jean-Luc Nancy e sua dificuldade para articular uma comunidade política, Roberto Esposito assinalou o curto-circuito conceitual que a noção de comunidade contém entre o comum e seu contrário, o próprio. Assinala Esposito:

É como se o absoluto privilégio assignado à figura da relação, da comunicação, acabasse por cancelar o conteúdo mais relevante – o objeto mesmo do intercâmbio recíproco – e portanto, com ele, também o seu significado potencialmente político. (2013, p. 3)<sup>40</sup>

Só a desconstrução do próprio e do pertencimento poderia fundar, acrescenta Esposito, um processo de construção da comunidade como “progressiva abertura ao outro de si” (2013, p. 3). Só o impróprio, acrescenta em outro texto, “o más drasticamente, lo outro” –, caracteriza o comum (2007, p. 31).

Para além de uma essência produzida coletivamente, para além da identificação homogênea que funda o pertencimento, a grande aposta da arte inespecífica se propõe como uma invenção do comum sustentada num radical deslocamento da propriedade e do pertencimento.

Em “What a medium can mean”, Jacques Rancière analisou a progressiva indiferenciação de meios e a desespecificação da arte contemporânea, assinalando uma das consequências dessa arte inespecífica:

Essa indiferenciação, no entanto, não significa a supressão da arte em um mundo de energia coletiva que carrega o telos da tecnologia. Pelo contrário, implica uma neutralização que autoriza transferências entre fins, meios e materiais das diferentes artes, a criação de um meio específico da experiência que não é determinado nem pelos fins da arte nem pelos da tecnologia, mas que está organizado segundo novas interseções entre arte e tecnologia, assim como entre arte e o que não é arte. (2011, p. 42)

Deveríamos contar essa renovação dos poderes da arte para intervir naquilo que não é arte como um dos resultados mais evidentes – e promissores – dessa arte inespecífica.

Práticas do não pertencimento, como as obras de Nuno Ramos, fazem de uma área importante da arte contemporânea um laboratório de ideias e de inspirações para pensarmos e imaginarmos, como dizia o último Barthes, *como viver juntos*.

## Notas

### 1. Práticas da impertinência

- 1 “When the thing itself is affected by the affect; not imitation (realism), but affective coalescence.” [Quando a coisa é afetada pelo afeto; não a imitação (realismo), mas coalescência afetiva.]
- 2 Algumas reflexões sobre a estética contemporânea que avaliam esse mesmo entrecruzamento e questionamento da especificidade podem ser encontradas em Rosalind Krauss (2000); Jacques Rancière (2012); e John Rajchman, “Thinking in Contemporary Art”, [http://www.forart.no/index2.php?option=com\\_iarticles&no\\_html=1&Itemid=28&task=file&id=134](http://www.forart.no/index2.php?option=com_iarticles&no_html=1&Itemid=28&task=file&id=134).
- 3 Veja-se, sobre esta questão, Wander Melo Miranda. “Formas mutantes”. In: GARRAMUÑO, F.; KIFFER, A. *Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, no prelo.
- 4 “En su intento de expresar un ser que coincida consigo mismo, la representación clásica disimula su lado oscuro. Busca,

así, corregir la 'caricatura del ser', el defecto de la diferencia. [...] El arte actual asume el costado umbrío del ser, el que muestra, oblicuamente, su retirada. [...] se interesa más por la suerte de lo extraestético que por el encanto de la belleza; más por las condiciones y los efectos del discurso que por la coherencia del lenguaje." São da autora as traduções para o português dos textos cujas referências bibliográficas estejam em outra língua.

- 5 "El utopismo revolucionario del deseo de fusión arte/vida, manifestado por las vanguardias, se consume hoy banalmente en la espectacularización de lo cotidiano que publicitan las sociedades de la imagen, sin ya esperar la transgresión artística que libere alguna fuerza de emancipación artística."
- 6 Svetlana Boym propõe que se leia o conceito de *ostranenie* – a especificidade, segundo os formalistas russos, da literatura: "Junto com as teorias de Benjamin sobre a aura, a concepção de Warburg da distância e da simbolização cultural, as teorias de Simmel sobre o jogo cultural, e a reflexão sobre o comum maravilhoso nos surrealistas." Boym perfaz uma contextualização do conceito que permite ver os valores cambiantes e ambíguos da autonomia durante esses momentos e segundo essa formulação teórica. Ela explica: "O estranhamento enfatiza o processo mais que o produto da arte, a retardação e a demora do desenvolvimento, a ambivalência cognitiva e o jogo. Ao fazer as coisas estranhas, o artista não as desloca simplesmente de um contexto cotidiano para levá-las a um enquadramento artístico; o artista

também ajuda a devolver sensação a vida mesma, a experimentar a vida como nova. Assim, o estranhamento desnuda os limites entre arte e vida mas nunca pretende abolir-los ou apagá-los. Dessa maneira, o dispositivo define e ao mesmo tempo desafia a autonomia da arte." Cf. BOYM, Svetlana. "Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt". In: *Poetics Today*. 2005, v. 26, n. 4: 581-611.

- 7 Para uma ideia de comunidade que foi muito influente na crítica da arte e na crítica literária, veja-se Jean-Luc Nancy. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- 8 "No es lo propio, sino lo impropio – o, más drásticamente, lo otro – lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una desappropriación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse. En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar. No encuentran sino ese vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos [...] un circuito de donación recíproca cuya peculiaridad reside justamente en su oblicuidad respecto de la relación sujeto-objeto, y por comparación con la plenitud ontológica de la persona."

## 2. A literatura fora de si

- 9 O texto "Sculpture in the Expanded Field" foi publicado novamente em FOSTER, Hal. *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Nova York: New York Press, 1983.
- 10 Foster assinalou que "durante as últimas três décadas o 'campo expandido' tem lentamente explodido, enquanto termos alguma vez tidos em contradição produtiva têm colapsado gradualmente em compostos sem muita tensão, como nas muitas combinações do pictórico com o escultural, ou de arte e arquitetura, na arte de instalação de hoje, arte que, na maior parte, entra bem demais na cultura do desenho e exibição que tem sido criticada em outra parte dentro deste livro." (2002, p. 127). Segundo Jane Rendell, comentando a Foster, o campo haveria explodido "mais do que implodido e é por essa razão que as categorias já não se encontram em tensão" (2006, p. 43).
- 11 Trabalhei estas questões em "Poderes de la vulnerabilidad". In: CÁMARA, Mario et al. *Literatura, cuerpo y subjetividade*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011. Seria preciso dizer, ademais, que o fenômeno pode encontrar ressonâncias – sem que isto implique homogeneidade – em outras literaturas do mundo, como vários textos de W. G. Sebald, J. M. Coetzee, Mario Bellatin, Fernando Vallejo ou os últimos textos de John Berger, para citar somente alguns dos mais famosos.
- 12 O uso de fotografias nestes textos é bastante comum e assinala neles uma espécie de proliferação significativa, pois

muitas vezes não estabelecem uma relação ilustrativa com respeito ao texto, funcionando num espaço de indecisão em relação ao que se narra, tornando-se mais um elemento de instabilidade (ver, como outro exemplo, alguns textos de Mario Bellatin, outro dos escritores latino-americanos fundamentais neste "campo expansivo"). Poderia se dizer que estas fotografias fazem parte do relato, no sentido de que fazem avançar a narração e não meramente a ilustram; no entanto, esse avanço não se produz necessariamente numa linha sucessiva e cronológica, mas antes, muitas vezes, dispersiva.

- 13 Este ensaio de Nancy se intitula "A arte, o fragmento" e trata o extremo da fragmentação da arte, e da obra, e de certa cosmética do "belo" e do sublime a que se haveria chegado nos últimos anos. É preciso notar, porém, que não há em Nancy nenhuma tentativa de periodização historicista: "Então, haveria duas extremidades do fragmento: uma no esgotamento e no toque final, a outra no acontecimento e na apresentação. Isto não quer dizer que os fragmentos efetivamente produzidos, as obras ou os documentos fragmentários, simplesmente se deixem classificar de um ou de outro lado. Todo fragmento mas, para dizer a verdade, sem dúvida, toda obra, e desde que há obras (desde Lascaux), se deixa abordar de uma e de outra forma. Mas a questão é esta: uma vez passadas as cosméticas e as estéticas da totalidade e do fragmento, uma vez esgotado tanto o menor como o grande, resta algo da arte ou para a arte com esta *vinda* a que nenhuma presença daria seu toque final?" (op. cit., p. 184)



- 14 Assinala Chris Townsend: "For Whiteread, of course, the absence of the object is the formal core of her work; but this does not mean that she signifies only absence, rather provokes reflection on the meanings of that absence." [Para Whiteread, é claro, a ausência do objeto é o centro formal do seu trabalho, mas isso não quer dizer que ela quer significar só ausência; melhor, provoca uma reflexão sobre os sentidos dessa ausência.] Cf. "When We Collide". In: TOWNSEND, C. (ed.). *The Art of Rachel Whiteread*. Londres: Thames and Hudson, 2004.
- 15 "Otherwise than comparison... a mode of reading logically and ethically prior to similitude, a reading in which texts are not so much grouped into 'families' defined by similarity and difference, as into neighborhoods determined by accidental contiguity, genealogical isolation and ethical encounter."
- 16 [http://ricardo-domeneck.blogspot.com.ar/2009/07/texto-em-que-o-poeta-medita-sobre\\_26.html](http://ricardo-domeneck.blogspot.com.ar/2009/07/texto-em-que-o-poeta-medita-sobre_26.html). É interessante notar que o próprio Domeneck tem um poema com título muito semelhante no qual constrói outra comunidade virtual. Cf. "Texto em que o poeta medita sobre a fuga inexecutável da História como turista em Budapeste, Hungria", disponível em <http://www.lyrikline.org/index.php?id=162&L=3&auth=or=rd00&show=Poems=Poem&Id=5359&cHash=ecedaadle>

### 3. O passo de prosa na poesia contemporânea

- 17 Dizem os editores do número 14 de *Inimigo Rumor*: "O poema em prosa é o gênero em que se diz, entre o sintoma e o recalçamento, uma das mutações decisivas da lírica moderna", e, mais adiante: "No poema em prosa a desvinculação da regularidade métrica (rítmico-rímica) como mediador da Poesia – a maiúscula grafa a divergência da ideia dela com a sua concreção – passa, pois, pela progressiva indistinção formal entre os registros poético e prosástico." (2003)
- 18 Cf. *Margens/Márgenes*. Belo Horizonte/Buenos Aires/Mar del Plata: Universidade Federal de Minas Gerais, Universidad Nacional de Buenos Aires, Universidad Nacional de Mar del Plata, n. 4, 2003.
- 19 Silviano Santiago, em "Entre Estilhaços e Escombros", lê a poesia de Carlito Azevedo como um dos muitos escombros e estilhaços restantes do apocalipse do verso anunciado pelos poetas concretos na década de 1950. Junto com Carlito, Santiago analisa a poesia de Eucanãa Ferraz e Arnaldo Antunes. Cf. Silviano Santiago. "Ora direis: puxar conversa!". Belo Horizonte: UFMG, 2006. Este artigo retoma a resenha escrita por Santiago por ocasião da publicação de *Sublunar*: "As ilusões perdidas da poesia (antologia mostra que Carlito Azevedo é a estrela de uma geração para a qual só restou dramatizar o insignificante e o dia a dia)." (*Jornal do Brasil*, 15 dez. 2001)

- 20 Segundo Flora Süssekind, essa inspiração teatral se daria em estreita ligação com modos narrativos, e seria um método “crescentemente dilatatório e conflitivo”. Diz Süssekind: “É a isso que talvez se possa chamar teatro. Nada que se reduza à invenção de um conjunto de *personae* poéticas. Nada que realmente se aproxime de certa compreensão convencional do drama, baseado em diálogos intersubjetivos, figuras empaticamente bem definidas, histórias, com começo e fim, urdidadas como sequências de momentos dirigidos teleologicamente para formas diversas de clímax. Nada cuja apreensão exija imediata exteriorização, encenação, locução. E, no entanto, trata-se de algo que compromete formas de ver e de ouvir, como disse John Cage, numa das muitas definições tentadas por ele.” Cf. Flora Süssekind, “A imagem em estações – Observações sobre ‘Margens’, de Carlito Azevedo”. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- 21 Azevedo, <http://portalliteral.terra.com.br/oficina/oficina-poetica-on-line>.
- 22 Veja-se, também, a expansão da figura do imigrante no seguinte poema: “Chris costuma dizer que ser imigrante / Não é uma questão de distância / Por maior que seja / Mas algo que envolve / Uma fronteira / Olhar a morte de frente. E reconhecer seu poder.” (AZEVEDO, 2009, p. 84)
- 23 Jorge Monteleone assinalou a presença de fragmentos autobiográficos na poesia de Tamara Kamenszain e certa acentuação deles nos últimos livros. Em “En el vacío de la palabra”,

Monteleone assinala: “Kamenszain foi construindo uma espécie de ficção poética autobiográfica: era possível reconhecer em seus livros (*La casa grande* ou *Vida de Living*) os espaços da intimidade e as peripécias da vida imediata, como um autoexame que a poesia proporcionava, mas também como uma prova de que qualquer suspeita de exibicionismo sentimental claudicava ante o irônico distanciamento de qualquer patetismo. Assim, em *Tango bar* (1998), esse eu era a ‘alegre mascarita’ que encobria o vazio da pessoa e brincava com as retóricas de lamaçais, aludindo a elas e ao mesmo tempo enfrentando-as. Ou no mais recente *Solos y solas* (2005) se jogava a retórica do amoroso, onde o ‘amado’ não era alguém presente nem ausente, mas um nome por vir.

“No entanto, em *El ghetto* (2003), a poesia de Kamenszain dava um giro que, sem desprezar aqueles núcleos de distância e ironia, se personalizavam de modo inequívoco com o motivo da morte do pai. Era um modo de explorar também o lugar do nome e, nele, a inscrição da origem: tal como ela mesma pregou sobre Alejandra Pizarnik em seu notável livro de ensaios *La boca del testimonio*, o nome judeu de Kamenszain é o nome do pai. Este novo livro pode ser lido de modo complementar a *El ghetto*: o motivo é a doença e a morte da mãe e, de modo lateral, a reflexão sobre a língua materna que chega, precisamente, como um eco ao poema. Eco da voz materna onde também ressoa aquela língua extraviada, ignorada e reminescente dos ancestrais: o ídiche.” (In: *La Nación*. Resenha de *El eco de mi madre*. 5 nov. 2010)

- 24 "If one understands 'politics' in Arendt's sense, argues Cavarero, that is, as a 'plural and interactive space of exhibition', then the scene of narration, of telling each other lifestyles, takes on the character of political action. Moreover, through such a suspension of the disjunction between discourse and life, it becomes possible to imagine a relational politics that is attentive to who one is, rather than to what one is. For within the context of telling someone the story of his/her life, within the scene of a narrative relation, the focus is shifted from the generalizable qualities of those involved, to the unique existents with whom the tale corresponds."
- 25 No original: La prosa poética ya fue / la novela lírica con evocaciones de infancia/ ya fue ya fue ya fue / la poesía que se las da de narrativa / también ya fue salvo cuando cuenta." Tradução de Paloma Vidal.
- 26 No original: "Conclusión: / entre el dolor y la alegría / de estar viva / escribir poesía para mí / es dar y recibir una promesa / de supervivencia / hay corte de verso pero también hay / un verso que se encabalgaba con otro / si van de la mano ¿cuentan algo? / no sé pero te aseguro / que con toda el alma quieren seguir contando / para que mañana si me queda tiempo / yo te pueda pasar en claro mi cuaderno / escribirte por ejemplo un ensayo titulado / LA NOVELA DE LA POESÍA. / ¿Será eso hablar de la muerte? / Vos sabrás..." Tradução de Paloma Vidal.
- 27 No original: "Hay golpes en la vida tan fuertes / que me demoro en el verso de Vallejo / para dejar dicho de entrada / lo que sin duda el eco de mi madre / rematará entre puntos suspensivos: / yo no sé, yo no sé, yo no sé."
- 28 Trata-se do livro de Sylvia Molloy, também publicado em 2010, no qual o relato em primeira pessoa funciona de modo que faça oscilar a fronteira entre realidade e ficção, deslegitimando-a.
- 29 No original: "(...) Ser todo es ser nada me digo ahora / que los nombres de mi familia avanzan en las dedicatorias / mientras retroceden adentro del libro cortado / y algo me va quedando claro: no puedo narrar / nunca pude me solté rápido de la mano de ella / y entre dos muertes el pretérito ahora me sostiene / es un puente que no se le ve quedó detenido / debajo camina la narradora que no fui arriba / pasan de largo las historias escapándose / quién puede retenerlas si la memoria de mi madre ya no las teje / yo no sé... yo no sé dijo ella de entrada cuando murió mi hermano / yo no sé... yo no sé la fue empujando hacia adelante el eco obstinado / punto por punto cada punto suspensivo soltaba un indicio más / ¿las fotos? ¿la ropa? ¿los juguetes? ¿la partida de nacimiento? / Nada por aquí nada por allá nada por aquí nada por allá./ Hasta que vino otra defunción y presentó su propia partida."
- 30 "Diga lo que diga / en presente me siento libre / y hasta me parece que a lo mejor / ...quién te dice... / mañana empiezo una novela."

- 31 “Para eso sirve la poesía si es que sirve para algo / tacho había una vez escribo ahora o nunca / ya tengo un nombre lo actualizo *in memoriam* / y desde el fondo postergado de mi infancia / dejo la tarea para mañana.”

#### 4. Espécie, especificidade, pertencimento

- 32 Tanto *Espelho diário* como *Buenos Aires Tour* começaram por ser instalações e se converteram posteriormente em livros. Enquanto as instalações dispõem no espaço uma série de objetos e percursos que se exibem em museus e salas de exibição, os livros – de modo distinto do dos catálogos de exposição – organizam o material utilizado na exposição num suporte que por sua vez congrega vários “suportes” ou meios. Assim, por exemplo, *Buenos Aires Tour* foi vendido como livro ainda que conste, em verdade, de uma caixa que contém uma reprodução fac-similar dos selos e figuras reais que se expunham em caixas de vidro na parede, um CD que reproduz os sons que se ouviam na instalação e que foram produzidos pelo músico Edgardo Rudnizky, e os textos que María Negróni escreveu para a mesma e que, posteriormente, serão publicados num livro de Negróni com o mesmo título da instalação e do livro coletivo. Enquanto na videoinstalação *Espelho diário* Rennó exhibe, em duas telas conectadas por um ângulo, a própria artista “atuando” o discurso de vários personagens construídos a partir de fragmentos de diários com a colaboração da escritora Alicia Duarte Pena, o

livro reproduz uma espécie de *making-off* do vídeo, onde os discursos dos personagens são acompanhados de *stills* e descrições das cenas.

- 33 A partir de uma discussão sobre a noção de “apparatus” de Stanley Cavell, Rosalind Krauss assinala: “A especificidade dos ‘mediums’, até dos ‘mediums’ modernistas, deve ser compreendida como diferencial, autodiferencial, e por isso mesmo como uma superposição de convenções nunca simplesmente colapsadas na fisicalidade do suporte.” (2000, p. 7) Vários teóricos e historiadores da arte consignaram como um dos momentos fundamentais nesta genealogia as décadas de 1960 e 1970. Ver Terry Smith (2012); John Rajchman, “Thinking in Contemporary Art”, [http://www.forart.no/index2.php?option=com\\_iarticles&no\\_html=1&Itemid=28&task=file&id=134](http://www.forart.no/index2.php?option=com_iarticles&no_html=1&Itemid=28&task=file&id=134); Andrea Giunta (2011).
- 34 “For if modernism was probing painting for its essence – for what made it specific as a medium – that logic taken to its extreme had turned painting inside out and had emptied it into the generic category of Art: art at large, or *art in general*.”
- 35 Sobre essa instabilidade nas obras de Nuno Ramos, assinala Lorenzo Mammí: “Seus trabalhos respeitam os campos delimitados das práticas artísticas, são pinturas ou esculturas, e até acentuam, se bem que de modo oblíquo, a diferença entre os dois gêneros: uma série recente de esculturas, brancas e assépticas como uma coleção de gessos, contrapõe-se, nesse sentido, à explosão de matéria pictórica nos últimos quadros. No entanto, por mais que estejam instaladas no

centro de um domínio artístico, essas obras revelam certo mal-estar, uma instabilidade, uma fragilidade sobretudo física: nas esculturas, a matéria compacta é substituída pelo pó de cal, sempre a ponto de desfazer-se ou de desabar sobre si mesmo; nas pinturas, os diferentes materiais continuam a reagir uns sobre os outros, não se estabilizam, não ‘secam’.” (“Nuno Ramos”. In: TASSINARI, Alberto; MAMMÍ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, p. 188-189)

- 36 Os linchamentos de afro-americanos constituíram uma prática durante os primeiros anos do século XX, tanto no Sul como em outras regiões dos Estados Unidos. A canção de Abel Meropool transformou-se em canção de protesto contra o racismo norte-americano. Foi gravada por numerosos artistas e inspirou romances, poemas e outras obras criativas. Billie Holiday começou a cantá-la por volta de 1938 em seus shows em Nova York e outras cidades. Cf. David Margolick. *Strange Fruit. The Biography of a Song*. Nova York: Ecco, 2001.
- 37 Questionando o uso que se fez da descoberta warburgiana das análises iconográficas, Didi Huberman assinala: “Treason of traditions: they disturb moments of invention and simplify its problems, making more rigid exuberant theorization. Warburgian invention is less fecund in positive findings than in problematical processes. It introduces a malaise dans la discipline.” [Traição das tradições: eles perturbam a invenção e simplificam seus problemas, fazendo mais rígida

uma teorização exuberante. A invenção warbugiana é menos fecunda nos achados positivos do que nos processos problemáticos. Ela introduz um mal-estar dentro da disciplina.] (1996, p. 145-163)

- 38 Em um longo artigo sobre a obra de Hélio Oiticica, Nuno Ramos assinala quanto aos penetráveis de Hélio: “Trata-se de um interior excessivamente reiterado, que sempre ergue uma dobra a mais, sempre cai para dentro de si, adiando assim indefinidamente sua fronteira exterior. É própria do labirinto essa interioridade que se volta contra aquele que está nela, numa identidade repetitiva e afinal claustrofóbica que o vento da vida comum já não alcança.” (2007, p. 125). Rodrigo Naves assinalou a contradição entre violência e afeto que se pode ler nas experiências de Hélio Oiticica, marcando ali o tributo que suas obras deveriam pagar a um tipo de convivência importante no Brasil: à falta de instituições civis representativas, diz Naves: “A face coletiva de nossa existência guarda traços das relações familiares e afetivas. E essa característica irá marcar suas obras com a dificuldade de promover experiências que se afastem do campo da intimidade e do afeto.” (2007, p. 87). Nada dessa intimidade, exposta agora como núcleo de um desamparo onipresente, permanece nas obras de Nuno Ramos.
- 39 A diferença entre Hélio Oiticica e as obras de Nuno, no mesmo museu, fala de uma transformação – que pode ser lida em termos históricos – do movimento de expansão da arte para a experiência, representado por Oiticica, no movimen-

to de dobra e redobra que, no interior da arte, abre espaços políticos, como, creio, o mostra a arte de Nuno Ramos.

- 40 “Es como si el absoluto privilegio asignado a la figura de la relación, de la comunicación, acabase por cancelar el contenido más relevante – el objeto mismo del intercambio recíproco – y por lo tanto, con ello, también su significado potencialmente político.”

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Idea de la Prosa*. Madri: Península, 1985.
- AZEVEDO, Carlito. “Margens/Márgenes”. In: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Entrevista a Carlito Azevedo”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 2 jan. 2010, Prosa e Verso. Reproduzido em AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- BARTHES, Roland. *The Preparation of the Novel: Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978-1979 and 1979-1980)*. Nova York: Columbia University Press, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poemes em Prose*. Paris: Michel Lévy Frères Éditeurs, 1869.
- BELLATIN, Mario. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Perros héroes*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II*. Madri: Taurus, 1980.
- BOYM, Svetlana. “Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt”. In: *Poetics Today*, nº 26, Number 4: 2005, pp. 581-611.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAVARERO, Adriana. *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. Londres: Routledge, 2000.

- CIXOUS, Hélène. "See the Neverbeforeseen". In: HORN, Roni. **Rings of Lispector**. Londres: Hauser & Wirth; Göttingen: Steidl, 2005.
- COZARINSKY, Edgardo. **Lejos de dónde**. Buenos Aires: Tusquets, 2009.
- DIDI HUBERMAN, Georges. "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne". In: **Genèse**, 24, 1996, pp. 145-163.
- DOMENECK, Ricardo. "Texto em que o poeta medita sobre algumas escolhas estéticas na companhia de Angélica Freitas em Buenos Aires". In: **Modo de usar & Co**. Rio de Janeiro, nov. 2007, pp.194-195.
- ELTTI, Diamela Y ERRAZURIZ, Paz. **El infarto del alma**. Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1994.
- ERBER, Laura. **Bénédicte vê o mar**. São Paulo: Editora da Casa, 2011.
- ESCOBAR, Ticio. **El arte fuera de sí**. CAV: Museo del Barro, 2004.
- ESPOSITO. **Communitas: origen y destino de la comunidad**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- ESPOSITO, Roberto. "Comunidad, inmunidad, biopolítica". **e-misférica**, Nova York, v. 10, n. 1, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica**. Milano: Mimesis, 2008.
- FABIAN, Johannes. **Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object**. Nova York: Columbia University Press, 1983.
- FOSTER, Hal. "This Funeral is for the Wrong Corpse". In: **Design and Crime (an Other Diatribes)**. Londres/Nova York: Verso, 2002.
- \_\_\_\_\_. **The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture**. Nova York: New York Press, 1983.
- GAMBAROTTA, Martín. **Punctum**. Buenos Aires: Mansalva, 2011.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **La sociedad sin relato**. Buenos Aires: Katz, 2010.
- GARRAMUÑO, Florencia, KIFFER, Ana Paula. **Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas**. Belo Horizonte: UFMG, no prelo.
- GIUNTA, Andrea. "La era del gran escenario". In: **Escribir las imágenes**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- HORN, Roni. **Rings of Lispector**. Nova York: Steidl, 2005.
- KAMENSZAIN, Tamara. **La novela de la poesía. Obra reunida**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- \_\_\_\_\_, Tamara. **O gueto/O eco de minha mãe**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. Tradução de Paloma Vidal.
- KLABIN, Vanda. "Nuno Ramos – matéria à deriva". Fôlder para a exposição de Nuno Ramos, MAM Rio de Janeiro, set. 2010. <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/003474.html>.
- KOTTMAN, Paul A. "Translator's Introduction". In: CAVARERO, Adriana. **Relating Narratives**. Londres/Nova York: Routledge, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". In: **October**, nº 8, 1979, pp. 30-44. Republicado em FOSTER, Hal. **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**. Nova York: New York Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. **A voyage on the North Sea**. Londres: Thames & Hudson, 2000.
- LEVRERO, Mario. **La novela luminosa**. Barcelona: Mondadori, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- MACCHI, Jorge. **Buenos Aires Tour**. Buenos Aires: Editorial Turner, 2004.
- MAMMÍ, Lorenzo. "Nuno Ramos". In: TASSINARI, Alberto; MAMMÍ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, 1997.
- MARGOLICK, David. **Strange Fruit. The Biography of a Song**. Nova York: Ecco, 2001.
- MIRANDA, Wander M. "Formas mutantes". In: GARRAMUÑO, F; KIFFER, A. **Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas**. Belo Horizonte: UFMG, no prelo.
- MOLLOY, Sylvia. **Desarticulaciones**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MONTELEONE, Jorge. Resenha de El eco de mi madre. Buenos Aires: **La Nación**, 5 nov. 2010.
- MOORE, Jonathan. **A Poverty of Objects: the Prose Poem and the Politics of Genre**. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

- NANCY, Jean-Luc. **The Inoperative Community**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. "El arte, el fragmento". In: **El sentido del mundo**. Buenos Aires: Biblioteca de los confines, 2003.
- NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOLL, João Gilberto. **Berkeley em Bellagio**. São Paulo: Francis, 2004.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PERLOFF, Marjorie. "'Literature' in the Expanded Field". In: BENHEIMER, Charles. **Comparative Literature in the Age of Multiculturalism**. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, 1995.
- RAJCHMAN, John. "Thinking in Contemporary Art". Disponível em: [http://www.forart.no/index2.php?option=com\\_iarticles&no\\_html=1&Itemid=28&task=file&id=134](http://www.forart.no/index2.php?option=com_iarticles&no_html=1&Itemid=28&task=file&id=134).
- RAMOS, Nuno. **Ensaio geral**. São Paulo: Globo, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Cujo**. São Paulo: Editora 34, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. "What a Medium Can Mean". In: **Parrhesia**. Edimburgo, n. 11, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- REINHARD, Kennet. "Kant with Sade, Lacan with Levinas". In: **Modern Languages Notes**, Baltimore, 110.4, 1995.
- RENDELL, Jane. **Art and Architecture. A Place Between**. Londres: I. B. Tauris, 2006.
- RICHARD, Nelly. Prólogo. In: ESCOBAR, Ticio. **El arte fuera de sí**. Assunção: Museo del Barrio, 2004.
- RUFFATO, Luiz. "Da impossibilidade de narrar". In: BITTAR, Eduardo C.B.; MELO, Tarso de (orgs.). **Cidades impossíveis**. São Paulo: Portal, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Até aqui, tudo bem!". In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). **Espécies de espaço – Territorialidades, literatura, mídia**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2001.

- \_\_\_\_\_. **Estive em Lisboa e lembrei de você**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica, qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- SÁNCHEZ, Matilde. **Daños materiales**. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- SANTIAGO, Silviano. "Entre Estilhaços e Escombros". In: **Ora direis: puxar conversa!** Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. "As ilusões perdidas da poesia". Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 15 dez. 2001.
- SISCAR, Marcos. "A cisma da poesia brasileira". In: **Poesia e crise. Ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- SMITH, Terry. **Qué es el arte contemporáneo?** Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- SÜSSEKIND, Flora. "A imagem em estações – Observações sobre 'Margens', de Carlito Azevedo". In: PEDROSA, C.; ALVES, I. **Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- TOWNSEND, Chris. "When We Collide". In: TOWNSEND, C. (ed.). **The Art of Rachel Whiteread**. Londres: Thames and Hudson, 2004.



## Sobre a autora

Florencia Garramuño é PhD em Romance, Languages and Literatures pela Princeton University e pós-doutorada pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. Dirige o Programa em Cultura Brasileira da Universidad de San Andrés, na Argentina, e é pesquisadora independente do CONICET. Em 2008 recebeu a bolsa John Simon Guggenheim. É autora dos livros *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea, 1980-1990* (Beatriz Viterbo, 1997), *Modernidades primitivas: tango, samba y nación* (Fondo de Cultura Económica, 2007, republicado em 2009 pela UFMG e em 2011 pela Stanford University Press) e *La experiencia opaca* (Fondo de Cultura Económica, 2009, republicado pela Eduerj em 2012).

a reabilitação entre arte e vida como para a expansão das disciplinas artísticas, forçando-lhes os limites, o que se verifica nos últimos anos é a radicalização dessa tendência, cujo poder de fogo reside no questionamento da ideia de especificidade a sustentar categorias, ordens e espaços fechados.

“Desenquadramentos”, “não pertencimento”, “campo expansivo”. Entre outras, essas noções compõem o instrumental de Garra-muño, que o ativa ao mesmo tempo que as obras analisadas, dobras teóricas, o fazem. Romances que seriam “textos-instalações”; poemas que recolocam, em “passos de prosa”, a relação poesia-emoções-afetos; instalações e obras plásticas que, cruzando mundos de referência, desafiam a propriedade e a espécie: para além de questões formalistas, trata-se de pensar em que medida a expansividade de meios e suportes redimensiona, de um só golpe, o estatuto do estético e seu potencial crítico. E político: livres das amarras do “específico”, estaríamos falando não só de uma arte expandida, mas de comunidades em expansão.