

O campo ampliado da poesia em Maria Lynch

Em *A resistência da poesia*, o filósofo Jean-Luc Nancy afirma que “a palavra ‘poesia’ designa tanto uma espécie de discurso, um gênero no seio das artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero, como pode estar ausente nas obras dessa espécie ou desse gênero”¹. Espelhando o método utilizado por Maria Lynch na feitura de seu livro/objeto, método esse que desafia e brinca, entre outras coisas, com categorias como livro de artista e literatura, escultura e performance, poesia e grafismo, e partindo da abertura apontada por Nancy (mas não apenas por ele) em seu ensaio, proponho este texto na forma de curtos recortes teóricos/históricos que podem enriquecer e costurar a leitura desta obra de Maria Lynch no *corpus* de um campo ampliado da poesia, considerando, portanto, a artista como *poeta* (no sentido originário do termo) e seu multifacetado livro como um *poema*; ou melhor, como um conjunto dinâmico de proposições poéticas que dialogam entre si através de uma série de elementos habilmente dispostos no espaço pluridimensional da obra (sendo o *passado*, ou a própria história da arte, livre e liricamente revista, uma dessas dimensões em confluência). Como veremos, entre esses elementos que funcionam como fios condutores no livro/objeto/performance de Maria estão certo enquadramento, ou seja, um certo *olhar* (de maneira mais específica um *corte* ou modelagem do corpo feminino), e um vibrante – e quase perversamente ingênuo – jogo de formas e cores.

*

Definindo escultura como aquilo que se dá no espaço duplamente negativo de “não-monumento” e “não-arquitetura”, Rosalind Krauss constrói sua argumentação problematizando a categorização modernista da escultura e concluindo, por fim, que a “escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, ‘permissão’ para pensar essas outras formas”.² Essas outras formas possíveis de pensar a escultura abrem-se também para a prática artística de ocupação de vários lugares diferentes pelo artista dentro do campo da cultura e para o uso diversificado de suportes, e desde logo, o “campo ampliado” pressupunha uma relação mais dinâmica e ambígua entre os mediums.³ Quase vinte anos depois da publicação de “A escultura no campo ampliado”, em 1999, num ensaio em que estuda a questão da condição pós-midiática da obra de arte

contemporânea através de uma análise da obra do poeta belga Marcel Broodthaers, Krauss retorna criticamente à questão da crise do medium. Para a crítica norte-americana, todo medium é intrinsecamente plural e, desse modo, é impossível reduzir um gênero artístico ao seu medium. Segundo Krauss, Broodthaers representa a complexidade da condição pós-midiática pós-moderna, e sua genialidade reside no fato de ele ter, ao usar filmes antigos, alusões ao colecionismo, auto-*détournments* e outros procedimentos, revelado a condição auto-diferenciada (*self-differential*) dos próprios mediums, alegorizando-a, ficcionalizando-a e fazendo da própria ficção um medium. Krauss clama por uma prática de *differential specificity* (capaz de reconhecer e articular as complexidades da condição pós-midiática através da contemplação e revelação das formas já ultrapassadas que ela encerra) e define medium como algo que, para sustentar uma prática artística, “deve ser uma estrutura de apoio, geradora de uma série de convenções, algumas das quais, ao assumir o próprio medium como seu tema, serão completamente ‘específicas’ a ela, produzindo assim a experiência de sua própria necessidade.”⁴ No livro/objeto de Maria Lynch, o jogo de cores e formas, seus recortes e modelagens, o uso de espaços vazados e dobras, surge como possível rascunho de um dicionário ideogramático e delimita, dessa forma, uma metáfora da própria escrita, empregando, dialeticamente, o próprio estatuto do livro como suporte.⁵

*

As investigações de Krauss ressoam com o pensamento do antropólogo Antonio Risério, que, em seu *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, ataca o que ele percebe como um conservadorismo dentro do próprio ambiente de produção literária, e argumenta contra o confinamento da poesia no suporte livro. Para o pensador brasileiro, “um poema existe quando se materializa num medium. E cada ‘meio’, além de oferecer um rol de recursos, abre um leque de exigências.”⁶ Mas o que exatamente se materializa num medium? Ou melhor: o que é um poema? De acordo com Agamben, são cinco os institutos poéticos, ou os elementos que diferem a poesia da prosa: o fim do poema (ou seja, o verso final, que se lança no silêncio), a versura (o ponto de suspensão da virada de um verso para outro – como o arado que sobe no final do campo, para retornar abrindo novo sulco – momento decisivo do enjambement), a cesura (pausa embutida no interior do verso), a rima e o enjambement, sendo este último o critério mais marcante, assim definido por ele: “a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma

pausa prosódica e uma pausa semântica”.⁷ Poético é o texto (mas, poderíamos acrescentar, não apenas o texto, e sim todo *gesto*) no qual esta oposição pode se dar. O poema se define, portanto, como a sobreposição simultânea entre duas séries – a série semiótica e a série semântica, expressão e impressão, presença e ausência, som e silêncio – em atrito e crise, revelando a linguagem em sua própria diferença, em seu lugar enquanto linguagem mesma, em curto-circuito, jamais acatando a unicidade própria do discurso prosaico, mas, ao contrário, mantendo a tensão de um antagonismo essencial que aponta para um constante estado de abertura, necessariamente crítico. No livro/objeto de Maria Lynch, o jogo, no limite entre o irônico, o perverso e o ingênuo, de formas femininas, brancas e/ou vazadas, e cores quase infantis, vibrantes e luminosas, ao mesmo tempo explicitam e dissimulam seu enunciado, dizendo ao não dizer, criticamente subvertendo discursos e modelos estabelecidos.

*

Para o pensador brasileiro Adalberto Müller, não se trata mais de perguntar *o que é* a poesia, mas sim *onde ela está*. Nesse campo ampliado – ou fissura aberta – o poema – como objeto de linguagem, mas não obrigatoriamente linguagem verbal – desloca-se dos seus suportes tradicionais; e requer uma “base epistemológica que possibilite o trânsito seguro de uma área do conhecimento para outra”⁸. Tal base epistemológica poderia se ancorar na iconologia de Aby Warburg – um dos mestres de Agamben –, que procurou estabelecer métodos de estudos de imagem baseados em justaposições e colagens, inter-relacionando várias disciplinas e campos do saber, em uma abordagem original e pioneira dentro da história da arte. Recortes, colagens, justaposições como estratégias de análise e formação de sentido. Como afirma Ligia Canongia em texto para catálogo da exposição “Acontecimento encarnado” da artista na galeria Anita Schwartz no Rio de Janeiro, “no território de Maria Lynch, tudo parece ser uma agregação fabulosa de realidade e ficção, em narrativas descontínuas, cujos acontecimentos não são mais do que flashes de situações e personagens impossíveis”.⁹ Recortes, colagens, justaposições como desconstrução de narrativas e como exercício crítico. Como jogo e descoberta. Como afirmação e entrega. Como presença e dissolução. Como resistência e poesia.

*

Enquanto *poema*, a obra de Maria Lynch resiste. Mas como a poesia resiste; ou poderia resistir? Para Jean-Luc Nancy “é preciso contar com a poesia”, mesmo se ‘poesia’ não signifique o poema, tradicionalmente compreendido como tal, mesmo se a poesia se mantenha algo indeterminável. Talvez, no entanto, seja justamente para resistir e prosseguir resistindo que a poesia deve abrir mão de seus suportes, narrativas e linhagens pré-estabelecidos pelo cânone. Talvez a poesia, desde suas origens remotas à atualidade das mídias analógicas e digitais, possa ser compreendida como um dispositivo de intermedialidade e tradução, sendo preciso investigar suas bordas, suas zonas de passagens, transporte e trocas com outros discursos estéticos, culturais e midiáticos. Talvez seja justamente naquelas produções em que os códigos poéticos tradicionais se tornam mais rarefeitos e em que o sentido da palavra parece suspenso, emudecido ou exponencialmente difuso que uma potência poética possa ser mais eficazmente possível. Para Nancy, a poesia insiste e resiste; e resiste, por um lado, ao discurso (“no sentido preciso em que não é uma resistência ao conceito, à razão, nem ao juízo, à lógica ou à prova, mas uma resistência ao infinito [...] do discurso que se esgota, cuja lei é um esgotamento infinito, necessário na sua ordem e contudo esgotante, esgotando-se, se é possível dizê-lo, sob a injunção paranóica de constituir o verdadeiro constituindo-se a si mesmo, assumindo-se e absorvendo-se na sua auto-constituição e na sua auto-compreensão”), e, por outro, ao manter vivo, latejando, insistindo, aquilo que não pode ser capturado pelo discurso, aquilo que “anuncia ou contém mais do que a língua”.¹⁰ Poderíamos, aqui, talvez aproximar tais ideias de resistência e expansão da compreensão do ato literário (e poético) do que propõe Josefina Ludmer: “escrituras [que] não admitem leituras literárias; isso quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura”.¹¹ Para a crítica argentina, tais escrituras, que ela denomina de ‘pós-autônomas’, embora continuem sendo apresentadas como literárias, permeiam o campo social constituído pela imaginação pública (fundindo ficção e realidade, ou seja, vida e linguagem) e esvaziam radicalmente o dispositivo canônico da ‘literatura’, com suas “categorias literárias como autor, obra, estilo, texto e sentido”, e colocando em questão, portanto, os aparatos e critérios da crítica e o próprio formato livro.

¹ NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Vendaval, 2005. Tradução de Bruno Duarte.

² KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. Revista *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 1. s/d. p. 91. Tradução de Elizabeth Carbone Baez.

³ O movimento neoconcreto brasileiro, que incluía Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark e o poeta Ferreira Gullar, entre outros, foi pioneiro em práticas artísticas que exercem intervenções no campo social e interatividade. Referindo-se a tais práticas e percebendo seu caráter inovador, o crítico Mário Pedrosa foi um dos primeiros intelectuais no mundo a cunhar o termo “pós-moderno”.

⁴ KRAUSS, Rosalind. “*A Voyage on the North Sea*”—*art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999. No original: “must be a supporting structure, generative of a set of conventions, some of which, in assuming the medium itself as their subject, will be wholly “specific” to it, thus producing an experience of their own necessity”.

⁵ É interessante notar como, influenciados em grande parte pelas experiências neoconcretistas, interessadas em retirar a arte das galerias e museus (ou seja, dos seus dispositivos tradicionais) e lançá-la “à vida real”, muitos artistas e poetas brasileiros vêm, desde a década de 1960, problematizando o conceito ‘livro’ em obras diversificadas que frequentemente questionam e elaboram, não apenas o objeto físico do livro, mas a própria noção de letra e literatura. A exposição *aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*, montada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com a curadoria de Guy Brett (2012/2013) exibe uma série dessas obras, de artistas/poetas como Artur Barrio, Cildo Meireles, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Luciano Figueiredo, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Raymundo Collares, Regina Silveira, Regina Vater, Ricardo Basbaum, Rubens Gerchman, Tunga e Waltércio Caldas, entre outros. O livro/objeto de Maria Lynch poderia ser incluído nessa lista.

⁶ RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Cada de Jorge Amado; COPENE, 1998.

⁷ AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. Revista *Cacto*, número 1, agosto de 2002.

⁸ MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

⁹ CANONGIA, Ligia. “Aparências que não enganam”. Texto de catálogo. Galeria Anita Schwartz, 2013.

¹⁰ NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Vendaval, 2005. Tradução de Bruno Duarte.

¹¹ LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. Revista *Sopro* n. 20, jan. 2010. Tradução de Flávia Cera. <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>