
**CONDIÇÃO VANGUARDISTA, POLIPOESIA
E FUNÇÃO-AUTOR: CONSIDERAÇÕES SOBRE
A OBRA DE ENZO MINARELLI**

Avant-Garde Condition, Polipoetry and Author-Function: Considerations on
Enzo Minarelli's Work

Frederico Augusto Garcia Fernandes¹

RESUMO: Depois dos anos 50 são vários os manifestos e expressões poéticas que apresentam algum tipo de relação com as vanguardas históricas. Este artigo aponta algumas das principais características de tais expressões por meio da formulação do conceito de "condição vanguardista". Num segundo momento, ele tem por objetivo a discussão da obra do poeta italiano Enzo Minarelli por meio de uma reflexão sobre seu "Manifesto da Polipoesia" e, também, do conceito foucaultiano de "função-autor" com base na análise de seu poema visual "La pagella di Enzo Minarelli a Enzo Minarelli". Os resultados principais indicam: a) a permanência das características de vanguarda na polipoesia, por meio do experimentalismo contínuo e o emprego de recursos digitais; b) a atuação do poeta em vários sistemas culturais; c) a aproximação entre a poesia e a práxis; da constituição de redes específicas como mecanismo de produção, disseminação e legitimação do fazer poético.

PALAVRAS-CHAVE: Condição Vanguardista, Polipoesia, Função-autor, Enzo Minarelli

ABSTRACT: Post 1950s Avant-garde poetry has been marked by many manifestos and poetic expressions. This article aims at discussing some key features of post 1950's poetry through the concept of "avant-garde condition". The second part of the article examines the work of the Italian poet Enzo Minarelli by emphasizing his "Manifest of Polipoetry". The article discusses the Foucauldian "author-function" based on an analysis of Minarelli's visual poem "La pagella di Enzo Minarelli a Enzo Minarelli". The main results indicate: a) the permanence of avant-garde features in polipoesia expression through the continuous experimentation and the use of digital media; b) the role of the poet in various cultural systems; c) an approach between poetry and praxis; d) the creation of a specific networking as a production, dissemination and legitimation mechanisms for creating poetry.

KEYWORDS: avant-garde condition, polipoetry, author-function, Enzo Minarelli.

¹ Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, Bolsista PQ CNPq, Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: fredma@uel.br

O “Manifesto da Polipoesia”, escrito pelo poeta e performer Enzo Minarelli, está prestes a completar 30 anos. Seu impacto pode ser dimensionado pela aceitação em diferentes redes de poetas experimentais espalhadas pelo mundo, como também, pela contribuição na formação de um conceito de poesia de vanguarda nos dias de hoje. A polipoesia de Enzo Minarelli ancora-se num contexto muito diferente daquele dos futuristas italianos e das vanguardas históricas. No entanto, há uma condição vanguardista que o cerca e, também, toda a produção experimental pós-1950. Para analisar as contribuições de Minarelli no cenário atual da produção poética experimental, é necessário adentrar o halo desta condição, pois é nele que ainda se mantém vivo o espírito das vanguardas.

UM PREÂMBULO PARA A CONDIÇÃO VANGUARDISTA

Quando o jovem poeta italiano, Filippo Tommaso Marinetti, publicou no dia 20 de fevereiro de 1909 no jornal *Le Figaro* seu “Manifesto Futurista”, a loquacidade de suas palavras e o tom agressivo de seu discurso pareciam situá-lo numa batalha entre a arte bem comportada e o despojamento experimental. A *avant-garde*, como se sabe, é uma expressão francesa para uso militar que designava o pelotão de frente da linha de combate. Vestiu como uma luva às expressões artísticas das primeiras décadas do século XX que inspiravam rupturas sociais de matizes revolucionários, uma forma de intervenção política por meio da linguagem e afrontavam a tradição e, também, muitos valores burgueses.

A arte e os processos de criação poéticos foram investidos de um *ethos* de insurgência que não era uma prerrogativa do futurismo e de movimentos coetâneos,² caracterizando-se como uma onda que se espalhou pelo século XX. Nesse sentido, a compreensão da vanguarda atravessa uma dupla condição de sua existência. A primeira diz respeito à condição histórica, determinada pelos acontecimentos e fatos que envolveram movimentos e correntes específicos. Tal condição apresenta-se sob o estigma

² A ideia de surgimento da vanguarda acaba por ser controversa em certa medida. Por exemplo, para o poeta e filósofo Antônio Cícero, a modernidade é toda produção artística depois da vanguarda (2005, p.24), enquanto que, para o teórico da literatura Antoine Compagnon (2008), a modernidade antecede a vanguarda e se diferencia radicalmente uma da outra devido ao posicionamento sobre o tempo e a teoria. Cícero atrela o nascedouro da vanguarda ao processo de urbanização e do conseqüente desenraizamento da poesia, isto é, a perda de senso coletivo em decorrência do modelo de convivência social da vida comunitária para a sociedade e a expansão da escrita.

temporal, configurando-se como um período de existência no qual se pode compreender o dadaísmo, o cubofuturismo, o futurismo e o surrealismo, por exemplo. A condição histórica da vanguarda é produto datado das duas primeiras décadas do século XX, no qual estão presentes as movimentações políticas do cenário europeu que compreendem a I GM. No campo artístico, a condição histórica da vanguarda distingue-se pelo posicionamento contrário à institucionalização da arte, investindo contra a razão da língua, por meio do favorecimento do acaso ou de processos transmentais ou, ainda, pela associação da matemática à lírica (cubismo, futurismo, abstracionismo geométrico). Eram mecanismos de criação experimentalista que se encontravam atrelados a um contexto próprio e tinham razão de existir como uma resposta à ideia de “boa arte” recorrente à época. Uma vez acionados, tais mecanismos movimentavam importantes engrenagens no circuito das relações de produção e de consumo da arte. O corolário desta ação foi que os movimentos de vanguarda acabaram por gerar uma outra condição que se define pelo posicionamento do artista em relação aos sistemas culturais e, também, ao público. A segunda condição é, o que aqui se denomina, como a condição vanguardista.

Ela, obviamente, não se encontra aderida a um único contexto e compreende uma pluralidade de movimentos artístico-literários. Assim, na perspectiva aqui se aponta, a aporia vanguardista de fundo histórico-social tem menor importância que a efetiva enunciação de práticas que a condicionam. Isto implica dizer que, a análise das vanguardas, a partir da interpretação de fontes oriundas de seus movimentos e correntes não corresponde ao diagnóstico de características que irão transcender o momento histórico de sua existência. Enquanto as vanguardas históricas têm como característica a marcação temporal, a condição vanguardista expõe-se ao longo do século XX e XXI por meio de manifestos e práticas experimentais poéticas, resultando em expressões artísticas que viriam a se denominar (trans)(neo)(pós)vanguarda, prefixos que enunciam força e vitalidade de ideias. A condição vanguardista, por tal *modus operandi*, é o conjunto de circunstâncias e de ações que conduzem a arte para a pré-dica da ruptura,³ não se filiando a uma única conjuntura, nem a um movimento artístico em específico. A condição vanguardista engendra-se pela ação autoral, tendo no manifesto sua pulsação teórica. Caracteriza-se pela

³ Como diria Octavio Paz (2013, p. 109): “A vanguarda é a grande ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura”. Mas a segunda parte da ideia de Paz parece se chocar com o que afirma anteriormente: a sucessão de rupturas é uma continuidade na literatura e nas artes (idem, p.20). Neste artigo, a ruptura é tomada como a remanescência da vanguarda, um dos gatilhos detonadores de sua condição.

constituição de uma rede voltada para a criação e a promoção do trabalho artístico. A condição vanguardista depende do papel que o artista, desempenhando a função-autor, terá em relação aos sistemas culturais com que lida (museus, editoras, imprensa etc.), e da forma como lida com instituições culturais.

Como já afirmado acima, a chave teórica para o entendimento da condição vanguardista será identificada na própria vanguarda histórica que a melhor projeta. Peter Bürger (2008, p. 62) argumenta que a vanguarda, em seu processo de autocrítica, reflete sobre a autonomia da arte. A autonomia não significa apenas a superação de uma estética clássica que busca a imagem viva da totalidade. Ela diz respeito também à longa série de processos contra artistas do final do XIX e início do XX acusando-os de atentarem contra a moral e os bons costumes. Esta tensão recorrente na sociedade burguesa da primeira metade do século XX provocada por um lado pela “moldura institucional” e por outro pela “libertação da arte frente às pretensões sociais de uso” (idem), levou a vanguarda a fazer uma abordagem política da estética. A tese central de Bürger (2008, p. 58) é de que a vanguarda, preparada para o debate político da arte, objetivou “reconduzir a arte à práxis vital”.

A tentativa de aproximação da poesia à práxis viabilizou-se por modificações substanciais no modo de produção poética. Uma das estratégias foi a de “tornar reconhecíveis os meios artísticos em sua generalidade” (BÜRGER, 2008, p. 52). Isto na prática significou a incorporação de outros suportes como forma de comunicação poética. À escrita, meio convencional para a produção literária, agregaram-se a performance, a música e as artes visuais num processo de valorização da expressão em desprendimento da obra. O corolário foi a dissolução da unidade tradicional da obra (p. 144 e passim) e às vezes do seu próprio valor em si, como no caso dos *ready-made*⁴, e, de modo mais agudo, a junção de fragmentos e a valorização de momentos individuais sem que o todo da obra fosse apreendido.

O fato de movimentos artísticos posteriores à vanguarda modificarem e em alguns casos ampliarem o debate estético, absorvendo questões prementes de seus respectivos contextos, não neutralizou a tentativa de recondução da arte à práxis. Pelo contrário, tal tentativa de aproximação pode ser notada no letrismo de Isidore Isou (1925-2007), no manifesto da poesia concreta de Öyvind Fahlström (1928-1976), na poesia sonora de Henri Chopin (1922-2008), na poesia intermídia de Dick Higgins (1938-1998), na

⁴ Nas palavras de Bürger: “Os *ready-made* de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações.” (2008, p. 110)

etnopoesia de Jerome Rothenberg (1931); na polipoesia de Enzo Minarelli (1951), objeto deste artigo, para pinçar alguns exemplos entre muitos. Esta tendência é, sem sombra de dúvida, o mais forte sinal da existência de uma condição vanguardista, um *modus operandi* de fazer poético da vanguarda que transcende seu momento histórico e dá sustentação à sua condição.

Mas vale aí uma ressalva: para Peter Bürger, a atitude de aproximação da poesia à práxis vital não chegou a se realizar de modo efetivo, pois, ao ser restaurada enquanto categoria de obra, a vanguarda institucionaliza-se e fracassa no seu intento de refundar um modo de produção artística desvinculada de galerias ou museus. Nas palavras de Bürger (2008, p. 122):

A restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra remetem ao fato de a vanguarda já ser histórica. Longamente, há também tentativas de dar prosseguimento, hoje, à tradição dos movimentos de vanguarda (que se possa assentar esse conceito por escrito, sem que o oxímoro se torne visível, mostra, uma vez mais, que a vanguarda se tornou histórica). Mas tais tentativas, como, por exemplo, os *happenings* – poderíamos chamá-los de neovanguardistas –, não conseguem mais atingir o valor de protesto das manifestações dadaístas, e isso independentemente de poderem ser planejados e até conduzidos com mais perfeição do que aquelas [...] Mais decisivo deveria ser, contudo, constatar a não realização efetiva da superação da arte pretendida pelos vanguardistas – seu retorno à práxis vital.

Depreende-se da análise de Bürger não apenas a crítica à inoperância da vanguarda no projeto de aproximação da poesia à práxis, mas também a condenação das manifestações neovanguardistas, em decorrência da perda de valor de protesto. É fato, além disso, que esta ideia ecoa entre os próprios artistas, como pode ser exemplificado na fala do pintor e escultor alemão Anselm Kiefer (Apud. GUALDONI, 2007, p. 16):

Negli anni settanta quando ero studente, organizzavamo degli happenings per provare a rompere i confini tra arte e vita. Oggi c'è una tale proliferazione di opere, musica, messaggi che non esistono più confini da infrangere. Non volgio dire che Duchamp abbia fatto male a esporre il suo Orinatoio. La prima volta è stato straordinario, ma la seconda non lo era già più. La

terza volta non era altro che um orinatoio. L'arte e la vita sono due cose molto diverse.⁵

Há uma verdade nesse discurso na medida em que o experimentalismo é fixado pela fugacidade da inovação. Mas isso motivou artistas e poetas a primarem pela pesquisa original da linguagem, impelindo-os ao rearranjo de uma política estética. Acrescenta-se a incorporação de *medias* que era pronunciada no manifesto da “Poesia Dinâmica e Sinótico de 1916” escrito pelos futuristas, mas que se realizaram de fato na década de 1950 com a poesia sonora utilizando o magnetofone e no final da década de 1980 com a polipoesia e o uso do computador. Ou seja, os avanços tecnológicos que conduziram à revolução digital do mundo contemporâneo e o espírito filoneísta dos poetas sucessores possibilitaram experimentações originais e de impacto social. O espírito de ruptura não nasceu nem morreu com a vanguarda histórica.

Na história literária italiana, o experimentalismo pode ser notado não apenas com o Gruppo 63⁶, mas também em seu movimento antecessor, a *Officina*, cuja atuação se deu entre 1955 e 1965 (LEVATO, 2002, p.25). Na introdução de seu estudo sobre a poesia vanguardista italiana, Vincenza Levato (2002, p. 7) assevera:

La questione dello sperimentalismo non può essere disgiunta dal problema dell'avanguardia. [...] Lo sperimentalismo è l'anima dell'avanguardia, la sua ragione d'essere, il suo motivo strutturante, la condizione senza la quale l'avanguardia non può esistere. mentre un'opera 'd'avanguardia' è anche 'sperimentale', non necessariamente si verifica il caso contrario. Anzi, le grande opere sperimentali vengono generalmente sottratte dalla critica letteraria a qualsiasi corrente d'avanguardia e isolate nello splendore della loro unicità.⁷

⁵ Nos anos setenta, quando eu era estudante, organizávamos acontecimentos para tentar quebrar as fronteiras entre arte e vida. Hoje há uma tal proliferação de obras, músicas, mensagens que não há limites para se romper. Não quero afirmar que Duchamp fez mal em expor seu mictório. A primeira vez foi extraordinário, mas não mais na segunda vez. A terceira foi nada além de mictório. Arte e vida são duas coisas muito diferentes.

⁶ O mais relevante grupo de vanguardistas italianos que teve entre alguns de seus atuantes Nanni Balestrini, Umberto Eco, Renato Barilli, Adriano Spatola, entre muitos outros.

⁷ “A questão de experimentação não pode ser separada do problema da vanguarda. [...] O experimentalismo é a alma, a sua razão de ser, a sua razão de estruturação, a condição sem a qual a vanguarda não pode existir. Assim, a obra de ‘vanguarda’ é, também, ‘experimental’, não ocorrendo necessariamente o contrário. Na verdade, as grandes obras experimentais são,

Como Octavio Paz (2013, p. 121) observou em seu ensaio “O ocaso da vanguarda”, as primeiras manifestações vanguardistas foram cosmopolitas e políglotas. Marinetti escreveu seus manifestos em francês e polemizou em São Petesburgo e Moscou com os cubofuturistas. Duchamp expôs em Nova York, Picabia trabalhou em Paris, Barcelona e Nova York. E parece que esta tendência se mantém com artistas italianos experimentalistas ainda atuantes no cenário italiano nos dias de hoje: Maurizio Nannuci mantém estreitas relações entre Florença e Berlim, Enzo Minarelli interage com várias cidades no continente americano e europeu por meio dos festivais polipoéticos. O experimentalismo tem por costume exceder a temática da identidade nacional e situar a obra num campo transnacional. Assim, as inovações trazidas pelo experimentalismo poético têm sido rapidamente absorvidas por outros sistemas de produção de linguagem. O corolário disso é que, quando a prática experimental é pensada num sistema artístico, como é o caso da citação de Kiefer, ela é açodada pela ideia do “mais do mesmo”; quando é absorvida por outros sistemas como o marketing, a linguagem pode não estar cumprindo sua função de emancipar o sujeito, tomando-o como peça de uma “sociedade do espetáculo”. Sobre isso, Guy Debord (2003, p. 146) manifesta-se:

A arte na sua época de dissolução, enquanto movimento negativo que prossegue a superação da arte numa sociedade histórica em que a história não foi ainda vivida é ao mesmo tempo uma arte da mudança e a expressão pura da mudança impossível. Quanto mais a sua exigência é grandiosa, mais a sua verdadeira realização está para além dela. Esta arte é forçosamente de *vanguarda*, e *não é*. A sua vanguarda é o seu desaparecimento.

Desse modo, a condição vanguardista implica a existência de um sujeito sensível à práxis vital na medida em que deseja viver de maneira efetiva sua temporalidade e, para isso, a elaboração da linguagem artística não deixa de refletir uma historicidade. O trabalho com a linguagem, nos moldes em que vão propor os vanguardistas, está rompendo com a linguagem em seu uso na sociedade espetacular e acirra tal processo à medida que avança contra os padrões convencionais do cotidiano, contra seus

geralmente, subtraídas da crítica literária para quaisquer correntes de vanguarda e isoladas no esplendor de sua singularidade.” (Tradução de minha responsabilidade).

estratagemas lógicos, fragmentando enunciados, reorganizando suas partes, pensando suas formas e processos.

Ao momento histórico, paga a pena a tautologia, não convém a permanência. Por esse motivo, como bem observa Debord, é no fino trânsito entre o ser e o deixar de ser vanguarda, em que a linguagem alça-se para a busca experimental, que se vislumbra a condição vanguardista, e no qual sua condição histórica está superada. A condição nada mais é que o presente, o tempo no qual a necessidade de expressar-se exige uma constante ruptura com a linguagem espetacular –e aprisionadora – do cotidiano.

A condição vanguardista exige um realinhamento do poeta com sua história e, portanto, com sua condição de produção. Fazer vanguarda no início do século XX, não é a mesma coisa que continuar fazendo mais de 1 século depois. A alteração de ambientes comunicacionais produz novas formas de relacionamento e de construção do pensamento. Esta tese é demonstrada por Marshall McLuhan (1967) e corroborada por Walter Ong (1998) no âmbito das relações entre cultura oral e escrita. Mas no fim do século passado e no início deste, os olhares se voltaram sobremaneira para o impacto dos meios digitais na comunicação e nas artes. As estruturas noéticas de um ambiente digital encontram no “Manifesto da Polipoesia” de Enzo Minarelli⁸ o enfoque mais voltado para a voz e a performance.

Este manifesto, escrito em Valência no ano de 1987, é composto em 6 tópicos, voltados para: a) o impacto da tecnologia na produção poética, b) a reflexão sobre o uso da língua e da palavra, c) a produção sonora, d) a experiência temporal na construção do poema e sua montagem, e) ritmo da língua e do corpo, e f) a performance. Perspicaz ao contexto histórico-poético, o “Manifesto da Polipoesia” insere o debate sobre a tecnologia logo em seu primeiro item, destacando que: “Solamente lo sviluppo delle nuove tecnologie segnerà il progredire della poesia sonora: i media elettronici e il computer sono e saranno i veri protagonisti.”⁹

Os créditos dados aos meios digitais parecem não ter a mesma intensidade na leitura que o próprio autor do manifesto realiza 20 anos depois de sua publicação. Minarelli vai afirmar que “Stiamo lamentando che il travolgente, previsto boom informatico di fine secolo non ha provocato la conseguente ondata di nuova poesia sonora.”¹⁰ Passados quase 30 anos,

⁸ Para aprofundar as questões referentes a este manifesto, recomenda-se a leitura de *Polipoesia entre as poéticas da voz no século XX* (MINARELLI, 2010).

⁹ “Só o desenvolvimento de novas tecnologias irá marcar o progresso da poesia sonora: meios eletrônicos e computadores são e serão os verdadeiros protagonistas.”

¹⁰ “Lamentamos que o boom esmagador da computação do século passado não resultou numa onda posterior de nova poesia sonora.”

pode-se dizer que a ruptura experimental não está ancorada nos novos *media*, mas no trabalho em rede do poeta. A busca pela ruptura que determina a condição vanguardista no mundo contemporâneo está no trabalho do poeta com os sistemas culturais que cercam sua produção. O experimentalismo filia-se a uma conjunção entre o poeta e outros artistas que cultuam a poesia experimental, entre o poeta e diferentes produtores – ligados a festivais, ao mercado editorial, a bienais de arte, a universidades, *happenings*, publicações especializadas etc. Isso não subtrai a prerrogativa de que o experimentalismo prescinde da força criativa do sujeito, mas parte do pressuposto de que o sujeito está em sintonia com outros sistemas culturais e outros atores e artistas. Seu trabalho encontra-se ligado a uma “rede” em constante transformação.

O excessivo apego analítico da poesia em meio digital pode propiciar uma leitura mais detida sobre os processos de criação em seus aspectos materiais, mas desconsidera outros papéis importantes que são desempenhados por poetas experimentais na aproximação da poesia com a vida. A condição vanguardista é, dessa maneira, habilitada pela função-autor desempenhada pelo poeta experimental contemporâneo, na medida em que ele vai se envolver com vários outros sistemas de produção cultural. Isso parece ficar evidente não apenas no discurso de Enzo Minarelli, mas também em sua produção poética visual, como será tratado a seguir.

A FUNÇÃO-AUTOR DE ENZO MINARELLI

A visita ao estúdio do polipoeta Enzo Minarelli, na cidade de Cento, a cerca de trinta quilômetros de Bolonha, para gravação de um documentário para o Portal de Poéticas Orais,¹¹ possibilitou o contato com um acervo copioso e afirmou o traço de polivalência do poeta em questão. Localizado no sótão de sua casa, o estúdio compreendia uma área com 90m2 aproximadamente, tomado por uma biblioteca voltada para literatura e artes, fitas k7, fotos e, também, livros objetos, poemas visuais, registros sonoros e instalações de sua autoria. Inúmeros poemas visuais e instalações se

¹¹ A entrevista de Cento foi realizada em 12 de novembro de 2014. O documentário compreende ainda uma série de outras duas entrevistas dadas em Bolonha e Florença pelo poeta e ainda encontra-se em fase de produção. Ele é uma das atividades do projeto de pesquisa “A Poesia do Espaço Público: polissistemas literários e estratégias de inserção social do texto poético”, desenvolvida com bolsa de estágio sênior da CAPES/Fundação Araucária, junto à Universidade de Bolonha, entre março de 2014 e março de 2015, sob a supervisão do prof. Dr. Roberto Vecchi.

encontravam reservados num canto da sala, pois dias atrás, Minarelli havia recebido um crítico que fotografou sua obra visual para um catálogo artístico. O conjunto de poemas era composto por diferentes usos de materiais e técnicas que iam da colagem, passando pelo *typewrite*, arte postal, desenhos e até pauta musical. O poema visual *La pagella di Enzo Minarelli a Enzo Minarelli*, feito para uma exposição em 2012, encontrava-se numa moldura sobre sua mesa. Era um dos poucos que escapava à linguagem abstrata marcante na obra do polipoeta italiano e problematiza a função do fazer poético em meio a sistemas de produção cultural na contemporaneidade, à medida em que sinaliza para uma transformação no mecanismo de produção e de circulação da poesia.



Apresentado sob forma de boletim escolar (*pagella*), o poema aqui reproduzido elenca 15 atividades de trabalho de Minarelli, desdobradas numa forma de militância poética, no lugar das comumente admitidas disciplinas escolares. A cada atividade é atribuída uma nota que varia de cinco a dez. O

conjunto de atividades caracteriza-se por dois segmentos muito bem definidos: atividades de polipoeta que compreendem o envolvimento direto com a linguagem artística (sonora, escrita, gestual, audiovisual e visual), atuando numa esfera de criação poética propriamente dita; e atividades de promoção cultural caracterizadas pelo trabalho de memória da poesia (*archivista*), de crítica e de sua disseminação (*editore; giornalista, conferenziere, divulgatore*). Chama ainda atenção o aspecto lúdico do poema que se dá não apenas pela apropriação e subversão do modelo de registro institucional escolar, como também pela nota 6, segunda menor nota auto-atribuída, que é designada como “sex”, em vez de “sei” (seis em italiano). O jogo “sei/sex”, ao encontrar-se associado às artes imagéticas: fotografia e poesia visual, torna-se, inevitavelmente, gerador de um sentido ambíguo, sugerindo que o fotógrafo e poeta visual, e também produtor, encontra-se atrelado a uma imagem *sexy*.

A composição visual passa por aquilo que o poeta e teórico da poesia visual, Philadelpho Menezes (1960-2000), denomina montagem. Trata-se de uma forma específica de poesia visual que: “usa poucos elementos e procura integrá-los, encaixá-los uns aos outros formalmente, enfim, montá-los.” (MENEZES, 1998, p.93). O objetivo da montagem é fazer com que o olhar do leitor capte detalhes de palavras, letras, desenhos ou fotos, de modo a significar o texto em seu conjunto.

Em alguns casos, a técnica de composição do poema visual no processo de montagem tende a se apropriar de embalagens de produtos de grande circulação no mercado ou (como no caso de Minarelli) de layouts de documentos, inserindo neles detalhes que muitas vezes passam despercebidos em decorrência da familiaridade com a apresentação dos textos e/ou o olhar autômato dirigido a eles. No caso do poema “Clichetes”, de 1991, do próprio Philadelpho Menezes, montado nos moldes da antiga embalagem de chiclete Adams, o detalhe da troca de palavras subvertendo completamente o sentido mercadológico do produto para uma causa ideológica cria o estranhamento da palavra/imagem, provocando um efeito poético.

Por conta da técnica de composição montagem ser a mesma tanto em “La Pagella...”, de Enzo Minarelli, como em “Clichetes”, de Philadelpho Menezes, é possível evidenciar uma grande proximidade entre os poemas, proximidade esta acentuada também pela relação pessoal entre os dois poetas, que foram parceiros e interlocutores ativos na década de 1990.¹²

¹² Sobre esta parceria é muito significativo o livro de caráter autobiográfico *Polipoesia mon amour*, de 2005. Em que pese o fato de os nomes terem sido substituídos, Philadelpho Menezes é trocado por Delo Corteses, o livro, além da descrição de aventuras amorosas, foca na parceria entre os dois poetas e retrata a participação em festivais de vanguarda tanto no circuito europeu *Miscelânea*, Assis, v. 21, p. 143-162, jan.- jun. 2017. ISSN 1984-2899 153

Sob outro prisma, o tema de Minarelli apresenta uma abertura menos contundente da crítica à sociedade de consumo se comparado ao poema de Menezes, uma vez que os traços dominantes do poema visual “La Pagella...” recaem principalmente sobre o papel do poeta em relação a instituições culturais. O poema visual de Minarelli coloca em evidência o indivíduo poeta que, por sua vez, encontra-se inevitavelmente imiscuído à linguagem poética do poema. Mas trata-se da palavra engajada à construção de uma persona, por isso, o nome próprio Enzo Minarelli, que no poema é tanto referente como remetente e referenciado, alça à condição de ícone sobre o qual paira uma função num determinado cenário cultural: a função-autor. Nesse sentido, muitas ideias que Michel Foucault postulou em sua célebre conferência-debate “O que é um autor?”, proferida em 1969, podem ser identificadas na urdidura do poema visual.

A palavra-texto que compõe o poema visual não propriamente encontra-se atrelada ao indivíduo real, mas a um certo tipo de discurso com estatuto específico: o do poeta polivalente. Recapitulando o que dizia Foucault (2006, p. 46), a “função-autor” é uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. O particular nesse caso é que o modo de existência do autor Enzo Minarelli, conforme enunciado no poema, é marcado pela versatilidade e sinaliza para um campo de atuação social da linguagem, na medida em que corresponde a segmentos comunicacionais de diferentes mídias e ambientes de enunciação.

O poema visual “La Pagella...” ultrapassa o indivíduo, fixando-se na figura do autor. Nele, são autoatribuídas e autoavaliadas posições pertencentes a um campo estrito da vida, quer seja: o *modus operandi* da esfera cultural do polipoeta. A omissão no poema de papéis pessoais (por exemplo: pai, esposo, amigo, formado em psicolinguística) ou de conhecimentos práticos ou hobbies (culinária, jardinagem, eletrônica) vai ao encontro de reforçar a esfera de pertencimento e de enfatizar a função do autor no texto. Mesmo que o poema esteja sendo entendido como um discurso que não pode se confundir com a vida real do indivíduo, isto não quer dizer que Enzo Minarelli, na prática, não tenha protagonizado as várias atividades discriminadas em seu boletim.

A função-autor no caso de Enzo Minarelli excede a materialidade daquilo que poderia se restringir à produção artística *tout court*. Isto está claro no poema, ao se intitular arquivista, conferencista, divulgador, editor e

jornalista, o que também amplia o campo de atuação do poeta. O acervo digital *Voce Regina*, disponível na Biblioteca Sala Borsa de Bolonha; a participação na condição de *visiting poet* junto à University of San Francisco, sua atuação acadêmica a convite de programas de pós-graduação, como o de Comunicação e Semiótica da PUC-SP (em 1993, 1997-1998 e 2000) e o de Letras da UEL (em 2010); a organização de festivais poéticos em Bolonha; o trabalho na equipe de edição de alguns números da revista *Baoab*¹³; e a colaboração como colunista na revista de arte *Juliet* são alguns dos exemplos que poderiam ilustrar as funções autoatribuídas no poema visual.

Eles confundem o agir/fazer da *praxis* com o levar a ser da *poiésis*. Em *L'uomo senza contenuto*, Agamben faz um exercício intelectual no sentido de separar as duas atividades. Para ele, a *praxis* remeterá ao particular, enquanto a *poiésis* ao geral. O caráter essencial da *poiésis* é um modo de verdade, de desvelamento, *a-lethéia* (ἀ-λήθεια). Trata-se de um processo com um fim em si mesmo. A *poiésis* é um produto autônomo, enquanto a *praxis*, produzirá um produto determinado pela ação do homem.

A prerrogativa filosófica agambeniana leva a suscitar 5 ilações sobre o poema “La Pagella...”:

a) o boletim apresentado por Enzo Minarelli é autônomo em relação a um boletim escolar, enquanto o primeiro, isto é, o poema, é um modo de verdade sobre a função-autor, o segundo, o documento escolar, é produzido como forma de determinar a aprovação ou não de um desempenho do aluno;

b) da perspectiva do conteúdo do poema, o produto do arquivista, do crítico, do conferencista, do jornalista, do editor... remete a uma particularidade cada qual a seu modo: o arquivo, a conferência, o texto para o jornal, o livro editado...;

c) em contrapartida, o produto decorrente do poeta sonoro, visual, linear, videopoeta, performer, escritor... remete ao geral, ou seja, de uma obra que não atravessa o limiar da ação, caracterizando-se pelo levar a ser;

d) a contiguidade práxis/poesia cria uma equivalência entre o papel de produtor cultural e o de poeta;

¹³ Giovanni Fontana, ao tratar da história da revista *Baoab*, assim se manifesta a respeito de Minarelli: “In perfetta autonomia organizzativa s’inquadra l’attività di Enzo Minarelli. Nel 1983 inizia le pubblicazioni di una rivista-disco a 45 giri, con la collaborazione redazionale del sottoscritto: «3Vitre», rivista che prosegue il progetto Vooxing Pooouète, l’antologia vinilica pubblicata in occasione della rassegna Visioni Violazioni Vivisezioni organizzata a Bondeno nell’82, dallo stesso Minarelli.” (FONTANA, s/d, p. 16).

e) a transformação de poeta em produtor implica o envolvimento em uma rede de atuação artística que também terá implicações no processo de criação.

É a última dedução que importa mais diretamente para esta análise, inspirando a seguinte questão: quais impactos possui, na condição vanguardista contemporânea, a atuação do poeta como produtor cultural?

Para o teórico dos polissistemas, Itamar Even-Zohar, a figura do produtor torna-se melhor compreendida no coletivo. Em suas palavras:

It is not merely "a producer" we encounter, nor just a set of individual "producers," but groups, or social communities, of people engaged in production, organized in a number of ways, and at any rate relating to each other no less than to their potential consumers. As such, they already constitute part of both the literary *institution* and the literary *market*. (EVEN-ZOHAR, 1900, p. 35)¹⁴

Em linhas gerais, o produtor é o sujeito ligado a instituições e também ao mercado. Para Even-Zohar, a relação de mercado do texto não pode ser entendida simplesmente como uma relação de ordem econômica. Ela se estabelece por relações entre pessoas, que implicam em relações de poder e de papéis constituídos socialmente. Por exemplo, os festivais literários e poéticos constituem-se, na linha de pensamento que Even-Zohar propõe, como espaços de mercado, isto é, onde os seus produtores exercem a função de *marketers*. O exercício de várias atividades, desse modo, não atende apenas à necessidade de ganhos financeiros com o trabalho intelectual e sobretudo poético, mas também a legitimação dos trabalhos realizados. Em outras palavras, um poeta que, ao mesmo tempo em que produz uma crítica elabora uma performance experimental, acaba por atuar em duas instâncias do mercado, sendo que o contato do público com um determinado produto vai alimentar a função-autor ao contagiar um sistema cultural diverso.

A investigação conduz inevitavelmente para o exame do papel do autor como um profissional na contemporaneidade, desdobrando-se numa reflexão sobre como contingências práticas do ofício vão sendo, histórica e socialmente, incorporadas ao *métier*. Em outras palavras, o poema visual “La

¹⁴ “Não é apenas ‘um produtor’ que encontramos, nem apenas um conjunto de ‘produtores’ individuais, mas grupos ou comunidades sociais, de pessoas envolvidas na produção, organizados em uma série de maneiras, e de qualquer forma relacionados uns com os outros não menos do que seus potenciais consumidores. Como tal, eles já fazem parte tanto da instituição literária como do mercado literário.”

Pagella...” não se caracteriza como uma inocente brincadeira sobre a função-autor na contemporaneidade, pelo contrário, ele expõe o *modus faciendi* do poeta experimental, por meio de alguns de seus mecanismos de produção artística.

A questão da profissionalização do escritor, não raramente, encontra-se circunscrita ao tema da propriedade literária, por meio do qual a figura do autor institui-se como o sujeito detentor de direitos sobre aquilo que produz. Retomando Foucault (2006), o édito da propriedade literária trouxe como uma das consequências o vínculo do autor a um sistema jurídico e institucional. Logo, o *copyright* tem, seguramente, um papel importante na constituição da função-autor, mas não a determina nem a esgota.

Ao propor um “Esboço para a genealogia da função-autor”, Roger Chartier chama a atenção para os vários profissionais atuantes no processo de editoração, com influência sobre a função-autor. Desse modo, o debate sobre a questão profissional extrapola o matiz econômico e, também, do âmbito jurídico, ao implicar a função-autor como assessorada por outros profissionais capazes de alterar o sentido de sua obra. Nas palavras de Chartier (2006, p. 198): “nuevas formas del libro producen nuevos autores, es decir una nueva percepción de la relación entre el texto y él que lo escribió”. Sua máquina argumentativa ergue-se contra os críticos apoiados na tese do julgamento estético que consideram “os trabalhos literários como entidades cujos efeitos não devem nada às suas diferentes formas, edições ou execuções.” (CHARTIER, 2002, p. 58). Em síntese, o artigo não busca ressuscitar o já exaurido debate sobre a desmistificação da figura do autor como “gênio”, mas, apoiando-se nesse pressuposto, descreve a função de outros sujeitos responsáveis pela significação de uma obra e de como elas encontram-se intrincadas com a função-autor.

O problema é que a análise, talvez em seu anseio de legitimar a originalidade do debate, acaba por justapor e, em alguns momentos, sobrepor as atividades do tipógrafo, do revisor ou do editor as do autor na chamada “criação da alma do livro”.¹⁵ Daí, torna-se inevitável o superdimensionamento de um conjunto de atividades catapultando-as para a zona central da produção artística. Chartier entende que o trabalho de

¹⁵ Nas palavras de Chartier: “Se o corpo do livro é o produto do trabalho feito pelos impressores ou pelos encadernadores, a criação de sua alma não envolve apenas a invenção do autor. A alma é moldada também pelos tipógrafos, editores ou revisores, que se encarregam da pontuação, da ortografia ou do lay-out do texto. Esse processo criativo, pelo qual as imperfeitas criaturas humanas usurpam algo do específico poder de Deus, é ameaçado por uma dupla corrupção: quando um elegante livro oculta uma doutrina perversa ou quando uma alma inocente é confinada em um corpo disforme.” (2002, p. 38)

formatação do livro – miolo, tipo de letra, imagens, capa, mídia compartilhada etc. – imprime sentidos e significados à obra, na medida em que transmuta expectativas culturais e, por conseguinte, modifica as possibilidades de acesso à cultura impressa. Seu escopo principal são os documentos relacionados ao contexto iluminista cervantino, sendo que sua análise vai dialogar com a obra literária, mas abordando-a como pretexto para a compreensão do incipiente mercado editorial. Trata-se do tipo de uma abordagem da história cultural na qual a expressão “nem tanto ao céu, nem tanto à terra” se encaixaria como uma luva. Chartier não deixa de jogar luzes sobre uma face até então tergiversada pela crítica literária do juízo estético, mas não é seu propósito e, nem poderia ser, tornar a engrenagem adjunta o mecanismo principal do engenho. Acrescenta-se a isso que, no caso da poesia experimental de vanguarda, o poeta acaba tendo uma autonomia maior em relação ao processo de edição, não raras vezes, alçando o livro à condição de própria arte.

Coincidência ou não, Gérard Genette (2009) vai incorporar a maior parte das atividades descritas por Chartier numa proposta de interpretação literária levada a cabo pelo “paratextólogo”. Segundo o crítico francês, o paratexto editorial constitui-se pela junção do peritexto ao epitexto. O peritexto diz respeito aos formatos, coleções, capas e anexos, página de rosto, tiragens, título, dedicatória, epígrafe, prefácios, notas, enfim tudo aquilo que constitui uma “mensagem materializada, [que] tem necessariamente um lugar, que se pode situar em relação àquela do próprio texto” (2009, p. 12). O epitexto, por sua vez, compreende mensagens que residem no entorno do texto, tanto sob forma de comunicação privada (correspondências, diários íntimos, outros) ou que buscam dar evidência à obra e ao autor (entrevistas, conversas). Ainda segundo Genette (2009, p. 358), o paratexto apresenta um “caráter funcional”, cujo objetivo primordial não é o de tornar bonitas as cercanias do texto, mas o de atualizar sua “identidade ideal e relativamente imutável” em relação à “realidade empírica (sócio-histórica) de seu público”. O que a crítica paratextual chama atenção de diferente em relação às ideias de Chartier é o fato de que “o ponto de vista do autor faz parte da prática paratextual, anima-a, inspira-a, fundamenta-a.” (GENETTE, 2009, p. 359). Desse modo, os papéis desempenhados por agentes editoriais e pelo autor não se encontram tão em pé de igualdade, pois, na realidade, é o trabalho do editor que estará subordinado à obra do autor.

A função-autor não se exercerá uniformemente e da mesma maneira em todas as épocas, como assevera Foucault (2006). Pode ser acrescentado a isso que no caso do poeta, empenhado em sua condição vanguardista, isto é, de tentativa de aproximação entre poesia e vida e voltado

ao experimentalismo, a função-autor está pressupondo um sujeito mais engajado tanto ao epitexto como ao paratexto de sua obra. A função-autor, retomando o caso de Enzo Minarelli, não foge à regra, e isso é o que revela o avesso de seu poema *Pagella...* A particularidade de seu trabalho é dada pelo fato de que grande parte de sua produção é independente e a criação, a circulação e a catalogação mantêm robustas ligações com redes, constituídas por diferentes atores da produção poética contemporânea, espalhadas na Itália, em outros países europeus e até americanos. O traço marcante de obra independente é evidenciado no catálogo *NemBROT e Altri Libri & Oggetti 1974-2010*. Nele, são identificados inúmeros livros objetos constituídos por poemas feitos com as mais variadas técnicas experimentais: colagens, *typewrites*, desenhos, escrita cursiva etc. O conjunto bibliográfico apresentado por Enzo Minarelli, neste catálogo em específico, constitui-se por um *modus faciendi* artesanal e único, que tergiversa a serialização do livro nos moldes editoriais. Aí não apenas é vislumbrada uma outra face da condição vanguardista – aquela que aproxima o livro e o poema ao objeto de arte – mas também indica que a forma experimental, nada convencional do fazer poético, situa o poeta fora do circuito editorial mais tradicional, ao passo que lhe abre um canal de articulação poética junto a redes.

Ao estudar o fenômeno das redes na arte contemporânea, Anne Cauquelin (2005) observa uma dinâmica interativa por meio de um sistema global de comunicações, na qual “os atores são ativos de acordo com o maior ou menor número de ligações de que dispõem; de acordo com as conexões mais ou menos diretas – ou seja, mais rápidas ou menos rápidas – com outros atores, por sua vez também ativos” (CAUQUELIN, 2005, p. 66-67). Os atores não são apenas os artistas, são também *marchands*, curadores, professores, enfim todos aqueles que produzem um pensamento sobre a arte e a poesia. Ao desempenharem múltiplos papéis em meio a outros atores ligados à mesma rede, os poetas experimentais buscam uma autonomia sobre os sistemas de comunicação da arte.

É graças a redes que o poeta pode articular espaços de circulação na mídia e em eventos literários e poéticos como feiras e festivais e, assim, protagonizar a divulgação de seus trabalhos. Como explicitado em *Pagella...*, a carreira de Enzo Minarelli compreende atividades tanto de poeta, performer, como também de produtor. Isso quer dizer que a rede ocupa um espaço privilegiado para a criação e consolidação de seu trabalho artístico. Numa entrevista dada por ocasião da organização do livro *As razões da voz*, Minarelli afirma:

acho que ser gerenciador da poesia é algo inevitável, ao menos para um poeta experimental. Em primeiro lugar, deixe-me dizer que, às vezes, eu vivi – estou vivendo – períodos em que é difícil acompanhar todos os convites vindos a mim de todo o mundo, então sou obrigado a suspender minhas atividades normais para acompanhar pessoalmente a organização prática da minha performance num lugar nacional ou internacional. De qualquer modo, a ideia de um poeta igual a um gerente, para alguém que é também capaz de organizar uma revista, por exemplo, um festival, um simpósio, veio para mim mais cedo, estava claro desde quando comecei nos meados dos anos setenta. (MINARELLI; FERNANDES, 2014, p. 224)

A função-autor do poeta vanguardista contemporâneo corresponde ao sujeito que protagoniza uma séria de ações. Mas é a condição vanguardista, da qual sua obra não escapa, que o desloca do sistema tradicional de produção literária e faz do poeta uma pluralidade de eus: o crítico, o tradutor, o organizador de festivais, o jornalista, articulados numa pulsante rede de atores de promoção cultural. Tal prática leva o autor a transcender o indivíduo real nominando-o em sua versatilidade. Essa é a principal mensagem de *Pagella...* Portanto, a condição vanguardista no mundo contemporâneo delinea-se pela intensificação da relação práxis-poesia, seja por meio de um poeta de vários eus, seja pela contínua pesquisa linguística como forma de aproximar a poesia da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet, 1994.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes, São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CÍCERO, Antonio. *Finalidade sem fim*. Ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Consuelo Santiago; Eunice Galéry; Cleonice Mourão, Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia M. L. Moretto, São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHARTIER, Roger. Esbozo de una genealogía de la «función-autor». In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, JUL. 2006, p.187-198.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Rio de Janeiro: eBooksBrasil, 2003. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf> - Acesso em: 16/10/2015.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polissystem Studies. In: *Poetics Today*. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, vol.11, n. 1, 1900, p. 1-268.

FONTANA, Giovanni. L'avventura sonora di «Baobab». poesia della voce in Emilia Romagna. In: http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_videopoesia/V00154.pdf - acessado em 21 de maio de 2015.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Trad. António F. Cascais e Eduardo Cordeiro, 6. ed. Lisboa: Nova Vega, 2006.

GENETTE, Gerard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros, Cotia, SP: Ateliê, 2009.

GUALDONI, Flaminio. *Transavanguardia street art*. Milano: Skira, 2007.

LEVATO, Vincenza. *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2002.

McLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MINARELLI, Enzo. *Polipoesia Mon Amour*. Pasian di Prato: Campanotto Editore, 2005.

MINARELLI, Enzo. *NemBROT e Altri Lbri & Oggetto 1974-2010*. Sordevolo: Zero Gravità, 2010.

MINARELLI, Enzo. *Polipoesia entre as poéticas da voz no século XX*. Trad. Frederico Fernandes, Londrina: Eduel, 2010.

MINARELLI, Enzo; FERNANDES, Frederico. Entrevista feita por Frederico Fernandes por *email*, realizada entre 19/06/2012 e 19/01/2013. In: MINARELLI, Enzo. *As razões da voz: entrevista com protagonistas da poesia sonora no século XX*. Org. e Trad. Frederico Fernandes. Londrina: Eduel, 2014.

MINARELLI, Enzo. *Il Manifesto della Polipoesia*. Disponível em: <http://www.3vitre.it/manifesto/manifesto.htm> - Acessado em: 16/10/2015.

ONG, Walter J. *Oralidade e Cultura Escrita*. Trad. Enid Abreu Dobránsky, São Paulo: Papyrus, 1998.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Data de recebimento: 30 de dez. de 2016

Data de aprovação: 30 de abr. de 2017.