

POÉTICA(S) DE OVNI

Alguns percursos teóricos da (pós) poesia moderna e contemporânea

Masé Lemos, UNIRIO

Resumo | A partir da leitura do ensaio "Para aonde vão os cães?" (2004), do teórico e poeta francês Jean-Marie Gleize, pretendemos analisar a noção de pós-poesia criada por Gleize e que questiona a autonomia e a especificidade genérica. Iremos também apresentar a *Revue de Littérature Générale (RGL)* criada nos anos 1990 por Pierre Alferi e Olivier Cadiot, de onde surgiu a noção de OVNI (objetos verbais não identificáveis) como releitura da arte minimalista. Tendo em mira esses pressupostos, surge a seguinte indagação: com quais teorias seria possível pensar a literatura e a poesia hoje?

Palavras-chave | Jean-Marie Gleize | Pierre Alferi | pós-poesia | OVNI

Abstract | From the reading of the theorist and french poet Jean-Marie Gleize's essay "Where do the dogs go?" (2004), we intend to analyze the notion of post-poetry created by Gleize, which questions the autonomy and the specificities of the linguistics genders. We will also present the *Revue de Littérature Générale (RGL)* created in 1990 by Pierre Alferi and Olivier Cadiot, from where started the notion of UFO (unidentified flying object) as a rereading of the minimalist art. In view of this assumption, the following question arises: With which theories would be possible to think literature and poetry today?

Keywords | Jean-Marie Gleize | Pierre Alferi | post-poetry | UFO

Masé Lemos é professora da Escola de Letras da UNIRIO e doutora em Letras pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Líder do Grupo de Pesquisa do CNPq "Literatura e Linguagens: fronteira, espaço, performance, memória", pesquisa atualmente a poesia contemporânea.

Poeta e tradutora, é autora de "Marcos Siscar" (Eduerj, 2011) e coorganizou o livro "Estudos de Paisagem: literatura, viagens e turismo cultural" (2014, Oficina Raquel).

Masé Lemos is a Professor of Letters at UNIRIO School and a PhD in Literature from the Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Leader of the Research Group of CNPq "Literature and Languages: border, space, performance, memory," currently researching contemporary poetry. Poet and translator, is the author of "Mark Siscar" (Eduerj, 2011) and co-organized the book "Landscape Studies: literature, travel and cultural tourism" (2014, Raquel Workshop).

"Porque existem várias artes e não apenas uma?" pergunta Jean-Luc Nancy em seu livro *As musas* publicado na França em 1994, apontando para a relação paradoxal na qual a singularidade de cada arte se dá pelo movimento e direção à pluralidade.

Em 1995, a *Revue de Littérature Générale (RLG)* – que teve apenas dois volumes publicados, um no primeiro semestre de 1995, e outro no segundo semestre de 1996, e que foi editada pelos poetas franceses Pierre Alferi e Olivier Cadiot – publicou uma entrevista de Nancy bastante instigante e provocadora, realizada por Alferi e intitulada "Contar com a poesia". Nela, a questão era o declínio da poesia após o romantismo ter conferido a função federadora da arte em relação às outras, e ainda a relação entre prosa¹ e poesia, pensada como prosaização. A entrevista ganhou grande repercussão ao ser publicada em um pequeno livro de Nancy, *A resistência da poesia*, que chegou por meio de uma edição portuguesa (2005) para os leitores brasileiros.

Na medida em que Nancy apontava para a diversidade das artes e, ao mesmo tempo, para um entrelaçamento entre elas, ele continuava a pensar a poesia, enquanto ideia da arte, como algo que resiste – resistência como acesso ao devir.

¹ Sobre a questão da pós-autonomia e especificidade da poesia, ver o meu ensaio "Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas" (2012).

No campo brasileiro e norte-americano, nos anos 1990, os chamados “estudos culturais” colocavam, por sua vez, a arte – poesia – em questão.² A partir da negação do cânone, não haveria como conferir valor estético a um determinado objeto artístico, ou seja, não seria mais possível fazer a distinção entre o campo artístico e o que estaria fora dele, e entre a alta e a baixa cultura³. A literatura, e ainda mais a poesia, não poderia mais ser pensada a partir da *literariedade*, ou das categorias formais propostas por Roman Jakobson. O que interessava era um uso culturalista e social do que ainda se denominava “literatura”, liberando-a da tradição. Exageros e acertos à parte, é preciso dizer que os estudos culturais tiveram muito pouca repercussão na França.

Se essa década foi importante para o redimensionamento das noções de autonomia, especificidade, gêneros literários e artísticos, etc., foi nos anos 2000 que realmente esses campos pré-determinados entre as artes e as disciplinas ficaram inviáveis. Como pensar literatura e poesia, hoje, sem as colocar em relação com as outras artes? Entretanto algo de específico se manteve – algo próximo ao *informe* de Bataille,⁴ ou seja, algo como uma forma maleável capaz de produzir *saídas* no mundo, aqui, no rés do chão; algo que fissure, mas não apague de todo tanto a especificidade quanto a autonomia da arte. Nesse sentido, Jacques Rancière nos traz uma contribuição fundamental: ao pensar a “partilha do sensível” e o que ele denomina de “regime estético da arte”⁵ na modernidade e que se estende na contemporaneidade, sua visada é necessariamente política ao articular a noção de “autonomia imprópria” da arte.

² A noção de pós-autonomia ganhou força nos EUA a partir dos *cultural studies*, do qual é devedor o atual pensamento argentino, principalmente o de Josephina Ludmer.

³ Ver o ensaio “Limiar” (1998) de Raul Antelo.

⁴ É preciso lembrar que Bataille recusava a poesia, como sinaliza Nancy na entrevista acima referida, ao citar Bataille que nos advertia para “a tentação lamecha da poesia” (Nancy, 2005, p. 30). Interessante perceber que é de 1996 a exposição “l'Informe: mode d'emploi”, organizada por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, no Centre Georges Pompidou cujo catálogo é fundamental para os estudos da pós-autonomia e da noção de *informe* que pretende desconstruir especificidades, anular oposições como forma e conteúdo, forma e material, interior e exterior, etc.

⁵ Ver Jacques Rancière, *Asthesis* (2011)

Segundo Rancière, o novo regime estético partilha o sensível de maneira mais democrática, não apenas por borrar as fronteiras de uma partição restritiva das ocupações de cada um na comunidade (regime ético)⁶, ou por colocar em xeque a divisão entre as artes (belas artes, belas letras), mas também por quebrar as relações entre formas (gêneros) específicas a determinados temas e sujeitos sociais. Essas relações entre formas, temas e sujeitos aconteceriam no que ele denomina de regime representativo, onde, por exemplo, a tragédia estaria ligada a um tema e a um sujeito nobre. A quebra dessas especificidades teria como exemplo o que faz Flaubert com os temas populares usados em seus romances, ou ainda Baudelaire em seus sonetos eivados de temas “vulgares”.

A “autonomia imprópria” estaria ligada ao fato de que, para Rancière, a arte não se desprende do mundo (autonomia), mas, ao mesmo tempo, a arte não pode ser totalmente inespecífica, já que conduz a uma esfera exclusiva da experiência do sujeito. Para o autor, “a arte é arte desde que ela seja também não-arte, outra coisa que arte” (2004, p. 53), o próprio da arte na modernidade estaria paradoxalmente ligado ao que lhe é impróprio, ao comum, à vida, sem, entretanto, perder seu estatuto de arte, mesmo que esse estatuto seja frágil, seja mínimo. Arriscaria dizer que talvez seja nesse sentido que o poeta e teórico francês Jean-Marie Gleize pensa a sua noção de pós-poesia, ou seja, como “deslizamento da ‘poesia pura’ para ‘poesia *poor*’ ou *poorpoetry*, ou ainda ‘*poesia*’, poesia impura” (Gleize, 2013), como desdobramento do “regime estético” apontado por Rancière, pois, afinal, é com esta modernidade que ele dialoga, como veremos a seguir.

Preciso dizer que foi a partir de Gleize que entrei em contato pela primeira vez com a poesia francesa contemporânea, o que ocorreu apenas em 2003, graças ao pedido de Carlito Azevedo para que eu traduzisse o ensaio “Para aonde vão os cães?” e que saiu publicado na *Inimigo Rumor* número 16, em 2004. Naquele momento, há dez anos atrás, as questões da autonomia e da especificidade da poesia já estavam sendo recolocadas, embora ainda timidamente, depois do abalo sofrido nos anos 1870, 1970 e posteriormente nos 1990 como veremos. Gostaria, assim, de tratar aqui

⁶ Ver Jacques Rancière, *A partilha do sensível*. (2007)

como essa noção de pós-autonomia e a problematização da especificidade da arte vêm sendo redimensionadas até o presente momento, a partir principalmente do diálogo entre a *RLG*, Pierre Alferi, o minimalismo, Jean-Marie Gleize e o grupo *Questions Théoriques*.

Para aonde vão os cães? Saídas contemporâneas da poesia.

O texto de Gleize que mencionei acima trazia um panorama da situação, até aquele momento da poesia francesa, espécie de cartografia das relações e tensões neste campo artístico. Seu título "Para aonde vão os cães" faz referência direta a Charles Baudelaire e ao seu poema "Les bons chiens" que se encontra nos *Petits poèmes en prose*, e também a Victor Hugo que, ao se opor à pureza clássica, já propunha lançar os versos nobres aos "cães negros da prosa", sugerindo a desestabilização da poesia pura pela impureza da prosa, exemplo do "regime estético" de Rancière.⁷

A partir da constatação do discurso do senso comum, que nostalgicamente reputava à poesia contemporânea o seu desprezo pela tradição, ou seja, pelo gênero poesia,⁸ Gleize divide seu texto em vários polos, analisando um certo modernismo/modernidade que desestabilizava as fronteiras entre gêneros e da arte com a vida – questões que ressurgiram nos anos 1960-70, na contracorrente de uma ideia de modernismo de Clement Greenberg (especificidade), como veremos a seguir. É preciso ressaltar que Gleize também apontava nesse seu texto para aquilo que se tornou fundamental para seu pensamento: a noção de pós-poesia.

No primeiro polo, Gleize colocou o grupo assumidamente de vanguarda *Tel quel*, que, ao não assumir que fazia poesia, quebrava as categorias genéricas. Seus integrantes, empenhados no textualismo, estavam mais preocupados com a materialidade da escrita, com um trabalho de *langagement*, engajamento pela linguagem, em direção oposta

⁷ Fazer poesia com a língua do uso corrente é um problema que remonta a Dante – "Da eloquência da língua vulgar" – e que passa pelo romantismo e pelo modernismo brasileiro.

⁸ Ressalto que o campo da literatura e da poesia tradicional na França é muito forte (LaPoésie, como designa Gleize), tendo em vista o modo como é estudada nas escolas. Também existe uma forte tradição no campo da teoria literária fixada no específico, como é o caso de Gérard Genette e sua teoria da narratologia, que até o começo dos anos 2000 ainda era hegemônica na universidade francesa.

ao engajamento sartriano, sendo sintomático para ele o título do livro de Julia Kristeva,

“revolução da linguagem poética”, a dos anos 70 do século dezenove, confirmada e prolongada (e até, declarativamente ao menos, “terminada”?) por aquela dos anos 70 do século vinte, tinha como sentido uma perda da autonomia e de especificidade formal da “poesia” (Gleize, 2004, p. 39).

Poderíamos preencher esse longo período sugerido por Gleize, entre 1870 a 1970, com o trabalho das vanguardas históricas, no seu afã em trazer a arte para a vida e vice-versa, misturando os campos específicos. Entre outros numerosos exemplos, preencheríamos o período também com o trabalho de Georges Bataille com a revista *Documents*⁹ (1929-30), e sua noção de “informe” que, através de diversas leituras, principalmente as de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, ganhou outras potências.

Gleize continua seu ensaio afirmando a existência de um segundo polo contemporâneo ao *Tel quel*. Este seria formado por um grupo que estava em constante experimentação, sem medo da palavra “poesia”, mas sempre abrindo suas relações com outras práticas, como a poesia sonora e visual, “uma grande galáxia que vai do Brasil¹⁰ à Itália, passando pela França” (Gleize, 2004, p. 41).

O terceiro e último polo, surgido também nos anos 1960-70, é ligado ao objetivismo americano e ao literalismo, e, acrescento, próximo ao minimalismo. Este polo seria representado pela revista *Siècle à mains* e também pela pequena editora *Orange Export Ltda*, criada em 1969 por

⁹ A relação com a revista *Documents* foi feita por Marcelo Jacques de Moraes no momento do debate com o grupo *Questions Théoriques* na Casa Rui Barbosa, em novembro de 2014.

¹⁰ Referência, principalmente, à poesia concreta, que, na leitura que faz do ensaio “Crise do verso” de Mallarmé, insistem exatamente no fim do verso, ou seja de uma especificidade da poesia. Essa leitura será refeita por Marcos Siscar que insistirá em uma “especificidade em crise” da poesia, ao propor uma crise *de* verso, qual seja, de um verso irritado, para se pensar ainda a poesia. Ver a entrevista que fiz com Marcos Siscar http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000100010&script=sci_arttext. Consultado em 23/11/2014.

Emmanuel Hocquard¹¹ e por Rachel Blau DuPlessis. Hocquard, naquele momento, quer se afastar, no plano institucional, das vanguardas afirmativas e conquistadoras através da noção genérica de “modernidade negativa” e, no plano teórico, “por alusão ao tratamento (de resto *muito diversificado*) de uma certa herança mallarmeana” (Gleize, 2004, p. 42). Gleize explica que esse grupo, que entretanto nunca se tomou como grupo, tem como princípio a “literalidade (o texto diz o que diz dizendo-o)” e, por isso, não produziu textos teóricos específicos, uma vez que seus escritos seriam autossuficientes, autoexplicativos, literais e não específicos a um dado gênero.

Para Gleize, a modernidade apresentada e descrita através destes três polos ainda não teria sido completamente ultrapassada

“precisamente porque ela é ao mesmo tempo nosso presente imediato (nada do que ela começou acabou, pois, salvo alguns casos de renúncia ou de denegação, a maior parte daqueles que a construíram têm uma obra ainda em curso, ou seja, em transformação), e alguma coisa como um passado próximo que começamos a perceber e compreender em sua complexidade (não sem omitir outras importantes perspectivas)” (2004, p. 44).

A partir desta constatação, Gleize menciona a importância de terem surgido tantas revistas na década de 1990, como a *Nioques*, dirigida por ele até hoje, e a *RLG* (incluo aqui a *Inimigo rumor*¹² que também toma a produção artística brasileira¹³ dos anos 1960-70 como referência), uma vez que os novos poetas eram ainda dependentes das questões elencadas por

¹¹ No Brasil indico a tese de Marília Garcia sobre a poesia de Hocquard, realizada sob orientação de Paula Glenadel, na UFF. Dividi a banca de doutoramento com Marcelo Jacques de Moraes, Marcos Siscar e Ida Alves. Disponível em http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-12-20T083322Z-2711/Publico/Maria%20Garcia%20Tese.pdf. Consultado em 23/11/2014.

¹² Talvez a *Inimigo rumor* nesse primeiro momento, como afirma Italo Moriconi, fazia, aliás como certa geração dos anos 1980-90 no Brasil, um retorno a uma poesia-poética, ou como diz Italo, uma “literatura-literária”. Ver Italo Moriconi, “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie)”, (1999).

¹³ Seria preciso escrever sobre as relações das artes brasileiras dos anos 1960 e 1970 com a poesia brasileira contemporânea, principalmente a partir do concretismo e neo-concretismo, Hélio Oiticica e Lygia Clark, dentre outros.

Gleize nos três polos comentados. As revistas foram espaço de rearticulação destas questões. Vale dizer que essa “dependência” foi experimentada sem nenhum apego nostálgico ou de reverência. Mais uma vez, Gleize traça um panorama do contemporâneo a partir de seus desdobramentos com a modernidade que ele evoca, e, em detrimento de uma tendência que, principalmente a partir da década de 1990 até os dias atuais, tenta reabilitar a poesia como gênero puro e autônomo, renegando justamente a modernidade trazida à baila por Gleize nesse ensaio que comentamos. No Brasil, esse apego pela poesia se dá ainda hoje, vigendo uma poética do belo, da artesanaria ou do encantamento, como nos trabalhos respectivamente de Cláudia Roquette-Pinto, Carlito Azevedo, antes de *Monodrama* (2009), e de Alice Sant’Anna.

Assim, o surgimento de várias revistas nos anos 1990¹⁴ está ligado à necessidade de reflexão e de um redimensionamento das questões dessa modernidade referida por Gleize. Ele termina seu ensaio explicitando, também em uma tríade, agora dividida por letras, questões que ainda estariam em suspenso e que foram rearticuladas por estas revistas, quais sejam, questões trazidas por esta modernidade, e que ainda estariam em debate.

A primeira questão é sobre “a) a da preservação ou não de uma especificidade formal da poesia” (Gleize, 2004, p. 45). Esse grupo de poetas bastante diversos entre si ainda está preocupado com a questão formal, mesmo que seja para abalar essa especificidade sem destruí-la completamente. Esse é o caso do trabalho de Jacques Roubaud na França, e - eu diria - de Paulo Henriques Britto ou Marcos Siscar no Brasil, que, para Gleize, estariam classificados como neo-poesia, seja pelo uso de restrições produtivas como é o caso de Roubaud, do grupo Oulipo, e também de Britto (que usa formas da tradição dissociadas dos temas impositivos, além de trabalhar de maneira clara com a experimentação material e formal da tradição poética); seja pela noção de “crise de versos” na leitura que faz Siscar¹⁵ no seu ensaio sobre Mallarmé, e, desta maneira, defendendo uma

¹⁴ O caso de Carlito Azevedo é interessante, a partir da *Inimigo rumor*, que teve um começo de afirmação tradicional, ligado à noção de *paideuma*, ele, a partir de um determinado ponto, irá redimensionar deliberadamente seu projeto poético, abrindo-se a outras contaminações.

¹⁵ Siscar é próximo do poeta francês Michel Deguy que, por sua vez, é visto por Gleize como “ontologizante”, já que acredita na poesia como lugar do pensamento pelo *como*, pela comparação, e nesse sentido está em busca de uma abertura à

especificidade – embora irritada – da poesia, que seria o verso, colocando-o, entretanto, em crise.

A segunda questão é “b) a de uma *saída* possível do gênero (fora do “carrossel”, como dizia Francis Ponge), de uma solução de *esgotamento* do problema do gênero, ou da continuação por todos os meios de sua crítica radical interna” (Gleize, 2004, p. 46). Aqui pode ser localizado o próprio projeto de Gleize, a pós-poesia, ou seja, criar poesia sempre pronta para criar saídas sobre outras coisas ou pela contaminação de diversos gêneros. Podemos situar neste tópico a atual poesia de Carlito, mas essas classificações, é preciso dizer, são sempre hipóteses ficcionais.

Para entendermos a terceira e complexa última hipótese, é necessário citar um trecho mais longo:

c) a da exigência realista – ‘*realiste*’ (ou ‘*réaliste*’) – que vai se expressar de dois modos complementares (ambos radicalmente não figurativos) mas por vezes notados como contraditórios:

§ seja pelo modo de intensidade idioletal e pulsional: em busca de uma verdadeira língua do corpo, de uma língua “*vréelle*” – *verdadeira e real* – que é a vida de uma certa formalidade paroxística, excessiva, sobre uma linha que vai do ‘*zaoum*’ de Khlebnikov, escrita ‘à *faca*’ de Prigent, encenando fisicamente as vozes do infigurável, a prosódia dos (ou como) *cortes*;

§ seja pelo modo – poderia dizer *contrariamente?* – da neutralização sistemática: é a via de um novo ‘objetivismo’ que também vem de longe, que pode referir-se aos poetas objetivistas Americanos dos anos 30 por um lado (Reznikof, Zukofski), e à obra muito mal conhecida de Gertrude Stein por outro, via dos poetas da modernidade dita ‘negativa’ evocada um pouco mais acima. Tentativa literal, recusa da

origem, próximo de Philippe Lacoue-Labarthe. Ver ainda meu livro *Marcos Siscar por Masé Lemos* (2011).

analogia e do canto, vontade de limpeza (a seco) (Gleize, 2004, p. 47).

Esses dois novos polos que são trazidos aqui a partir desta exigência *réaliste*, como indica Gleize, irão entrar em grande atrito, “em razão de muitos *mal-entendidos* sobre os projetos respectivos” (2004, p. 47). Aqueles acusando os literais de esterilidade, e estes acusando os outros de serem poetas do “expressivismo lírico” (como Prigent e Maulpoix), de “ingenuidade regressiva e infantil” no tratamento com a linguagem. Entretanto Gleize sinaliza que nestes dois casos, o que estaria em jogo seria “a mesma consciência aguda do fato de que escrever tem a ver com a exigência e impossibilidade de se figurar o real” (2004, p. 47).

O ensaio termina mostrando, sobretudo, que, a partir da geração dos anos 1990, o tratamento com a linguagem se objetiva por meio de práticas que continuam a incitar a paixão pelo real e pela língua, e que ainda são “formalistas”, uma vez que “observam a língua, objetivam, parecem considerar a literatura como uma operação literal, intralinguística” (Gleize, 2004, 48). Como exemplo dessas práticas temos Christophe Tarkos (materialismo linguístico) e Olivier Cadiot.

Os objetivistas, para Gleize, estão ligados à ação direta através da prática de experimentalismo formal com “objetos”, não apenas ligados à literatura. Arrisco dizer que entre estes estaria Pierre Alferi que não pode ser “classificado” de formalista, pois trabalha não apenas com formas da literatura, mas também com enunciados da linguagem corrente e com outras artes. Como, aliás, o novo grupo, surgido nos anos 2000, dentre eles, poetas que publicam desde os anos 1990, como Christophe Hanna, poetas que criaram um coletivo que se intitula *Questions théoriques*¹⁶ por acreditarem que a teoria literária não daria mais conta de pensar esses novos objetos. Para terminar minha reflexão sobre a leitura de Gleize, cito um último parágrafo onde ele explica as práticas objetivista e literal que fazem esses poetas:

¹⁶ Esse grupo esteve em novembro de 2014 no Brasil para participar do evento “Poesia, Ação”, organizado por Flora Süssekind, Carlito Azevedo e Marion Naccache. Ótima oportunidade para desenvolver meu atual projeto de pesquisas (cadastrado na UNIRIO) intitulado “Poesia e Prosa: crises e saídas” onde trato das relações entre a (pós) poesia francesa e brasileira moderna e contemporânea.

“Eles escrevem a partir de fragmentos ou segmentos de realidade (inclusive enunciados pré-existente, tirados do discurso social multipista que faz um alarido ensurdecador à nossa volta), que eles reciclam e põem em ação, que eles paginam (com montagem, colagem, decupagem ou análise lógica dos elementos, decomposição e recomposição lógica, desnudamento das articulações, catalogações dos tipos de enunciados, produção de gramáticas locais, etc.). Tudo isso friamente, muito friamente, muitas vezes sob a forma de constatação, ou por apresentação axiomática”. (2004, p. 48)

Estes últimos “poetas” estão interessados em uma concepção intervencionista da poesia. Assim, descartam a poesia dita essencialista, separada das práticas cotidianas, e usam como material os objetos linguageiros do mundo social, materiais da linguagem tanto verbal quanto visual (jornais, publicidade, internet, jogos, etc.). Eles, então, deslocam, retorcem e desmontam esses materiais, pois o que lhes interessa não é a qualidade estética, mas a operação e o desnudamento dos procedimentos institucionais do poder. Reivindicam para si uma base teórica ligada ao pragmatismo americano¹⁷ e a Wittgenstein.

No caso de Pierre Alferi, que aqui me interessa mais, podemos aproximá-lo do pensamento literalista, mas não de “uma crítica da interioridade à maneira de um Wittgenstein – se nos lembrarmos de como este reduzia ao absurdo a existência da linguagem privada” (Didi-Huberman, 2010, p. 59), e sim da operação literalista da filosofia de Gilles Deleuze.¹⁸ Segundo François Zourabichvili, em ensaio sobre esse assunto, intitulado “A questão da literalidade em Deleuze”, há uma operação de subjetivação via afecção existente na atividade linguística. É essa operação que cria o mundo, em ato, o que não deixa de se aproximar de uma visada pragmática também próxima de Wittgenstein:

¹⁷ Para situar minimamente o pragmatismo que lhes interessa, resalto o afastamento de Austin e a adesão ao pensamento de Richard Rorty, por exemplo.

¹⁸ Se os poetas da Ação Direta, ligados a *Questions Théoriques*, declaram aderência ao pragmatismo americano via Wittgenstein, é perceptível a aproximação de Alferi ao pensamento de Gilles Deleuze. Ver o ensaio de Paula Glenadel, “Poesia, retorno, recuo: uma leitura da poética de Pierre Alferi” (1998).

“Aproximamos aqui o que podemos significar “literalidade”:
uma produção literária que não reenvia a nada de exterior,
mesmo que ela não seja mais ‘arte pela arte’, manipulação
divertida da linguagem, precisamente porque a linguagem e
o mundo são dados ao mesmo tempo, não há palavras antes
do mundo ou depois dele, separado dele”. (Zourabichvili,
2005, s.p.).

As palavras não estão separadas do mundo, são coisas *do* mundo, *no* mundo e são colocadas em relação, em agenciamentos entre elas e o mundo. Se o poeta Emmanuel Hocquart afirma que só trabalha com o que “provém da letra, da linguagem” (Collot, 2013, p. 194), não com as coisas, mas com a representação das coisas, ele as coloca em uma superfície, como uma mesa, por exemplo, ou mesmo como uma página em branco, ou uma tela, ou o mundo. Essa atitude não tem como objetivo criar uma imagem das coisas, ou seja, não objetiva conferir “juízo de atribuição que relaciona um predicado a um sujeito”, mas, como explica ainda Zourabichvili, ambiciona, porém, que “a cópula ‘E’ adquira o sentido de ‘E’. Define-se, assim, a orientação fundamental da filosofia de Deleuze: extinção do ser em prol da relação (ou, ainda, do devir)” (Zourabichvili, 2005, s.p.).

Nesse sentido, porém mais próximo do pragmatismo americano do que da literalidade, Christophe Hanna cria uma fórmula para definir poesia que pode ser lida como essa interação em ato; ou uma fabricação do real a partir da articulação de uma forma a um determinado contexto, próxima da noção de arte pública, e também de *site specific*, conceitos desenvolvidos a partir dos anos 1960-70, e que têm como referência o minimalismo. Eis a fórmula de Hanna (2003, p. 122):

doravante, poesia = composição das interações formas/contextos

OVNI: documentos poéticos, práticas teóricas

Uma poesia literalista pode ser relacionada ao termo “mecânica lírica”, título do editorial-experimentação dos poetas franceses Pierre Alferi e Olivier Cadiot para o primeiro volume, de 1995, da acima mencionada

Revue de littérature générale, que foi editada pela P.O.L. (conhecida editora parisiense de livros de poesia experimental, ou pós-poesia, ou, ainda, de OVNI). Objetos, é disto que se trata: OVNI (*Objets verbaux non identifiés*), noção criada neste editorial, e que será retomada pelos poetas da *Questions théoriques*, como Christophe Hanna (2010) que a desdobra em “dispositivos poéticos”.

Alferi e Cadiot, no seu “manifesto-editorial”, tentam descrever estes objetos – sem fazer um simples receituário –, e perceber como são criados, colocados em circulação e como se dá o agenciamento entre eles. Neste texto, os poetas franceses vão desmontando os diversos objetos, sempre muito heterogêneos. É preciso, portanto, como o *objeu* pongiano, entender seu funcionamento, evidenciar seu material que sempre resiste a uma total compreensão. Assim, vão elencando e desenvolvendo, ao longo do texto, a partir de correlações com os ensaios publicados na *RLG*, alguns destes mecanismos, tais como: *samples*, *standarts*, maquetes, compressão, *inscape*, *cut-up*, entre outros que sempre estão sendo criados e rearticulados.

Dessa maneira, as formas são recriadas pelo contato com a vida terrena a partir de objetos já existentes, como os fraseados descritivos, teatrais, narrativos, poéticos, ou seja, dos próprios gêneros, das diversas tradições literárias e também dos usos correntes da língua, além de arquivos jurídicos, literários, jornalísticos, históricos, etc., que constituiriam os materiais desta “mecânica lírica”. São, antes, estes “objetos verbais não identificados” e não hierárquicos que lhes interessam mais do que “a língua enquanto tal” e, neste sentido, saem do “formalismo” (Alferi e Cadiot, 1996, p. 49). No segundo editorial, intitulado *Digest*, que foi publicado em 1996, os poetas explicitam mais detidamente esses procedimentos:

No número precedente, tentamos descrever esses objetos estranhos com a ajuda de uma série de conceitos provisórios que eram menos categorias do que aspectos de um mesmo material. Deveríamos ter colocado entre eles o sinal de igualdade. óvni = maquetes = inscapes = cut-ups = standarts = samples = compressões (Alferi e Cadiot, 1996, p. 49).

Nestes dois volumes da *RLG*, foram publicados diversos “documentos poéticos” (Lebovici, 2007), ou seja, rearranjos de textos de Faulkner,

Flaubert ou Eliot, mas também traduções feitas por Jacques Roubaud de poemas de Charles Reznikof. Reznikof é o poeta objetivista norte-americano citado no ensaio de Gleize que comentamos na seção anterior e que, por volta dos anos 1930, começa a publicar sua poesia realizada com material colhido de arquivos judiciais, ou seja, de documentos públicos e não literários. Podemos perceber a importância desta revista para o *Questions théoriques*, que retoma o uso da denominação OVNI, colocando acento maior em documentos e formas públicas, em detrimento do literário.

Outra questão que os aproxima da *RGL* é a prática artística que vai sendo construída em paralelo a uma prática teórica. Como vimos nos editoriais da *RGL*, não existe nenhuma intenção de partir de uma teoria para executá-la, ou de fixar a prática pela teoria. Aliás, o grupo *Question Théoriques* surge exatamente no afã de produzir suas próprias teorias, uma vez que a teoria literária tradicional não daria mais conta dessas práticas contemporâneas. Com efeito, para Hanna, é necessário a “produção de uma teoria aberta, articulando conceitos descritos cujos efeitos não seriam mais de conservar a arte em suas formas, seus usos e suas definições históricas, mas, ao contrário, aumentar as possibilidades de novas experiências que oferece seu estado atual” (2011, s.p.).

Se atualmente os OVNI acabaram por se tornar uma nova etiqueta, pois o mercado tudo incorpora, Franck Leibovici vem designando de “documentos poéticos” certas práticas que se utilizam de formas não apenas literárias, mas daquelas encontradas no mundo midiático, do capitalismo financeiro, das práticas sociais. A essas formas se acopla – daria o exemplo da venda de telemarketing, que tenta nos obrigar a comprar pacotes fechados a partir repetições de fórmulas feitas pelos vendedores – o trabalho desse material para desmontá-lo, a partir do conhecimento de técnicas da literatura, da retórica, da arte. Para Franck Leibovici não se trata apenas de levar os objetos do cotidiano para o campo artístico, como seria o caso dos *ready-mades*, mas de trazer a literatura e a arte para o nosso cotidiano. Nessa prática de intervenção no real estaria situada a resistência da arte.

Creio que esse procedimento ressaltado por Leibovici se aproxima com o que tem sido feito no campo da antropologia e da história, onde a escrita se desmonta para deixar entrever a técnica literária e ficcional usada, como são

os casos de Michel Foucault, Glifford Geertz, Paul Veyne e Hayden White, para citar apenas alguns. Também são os casos das prosas e poesias contemporâneas que se apropriam da etnografia, da cartografia, das provas periciais, do testemunho, que também visam essa ação direta no mundo.

Se Gleize em “Para aonde vão os cães” cita Charles Reznikoff como exemplo de prática objetiva – apropriação de coisas do mundo, objetos públicos que serão retrabalhados a partir de desmontagens – e se Frank Lebovick denomina o resultado dessas práticas de “documentos poéticos”, pode-se perceber que algo da especificidade da arte permanece como questão intrínseca a essa desmontagem e remontagem.

Não poderia deixar de aproximar o termo “documento poético” da “mecânica lírica”. Aliás, assim sinaliza Fiona MacMahon em seu livro sobre Reznikoff, no qual enfatiza os procedimentos artísticos que o poeta americano emprega no seu retrabalho sobre os documentos judiciais, como o ritmo, criando novas configurações de sentido na materialidade do documento. Para MacMahon, na poesia de Reznikoff,

“o ‘lirismo’ não é gerado nem pelo conteúdo nem pela forma, mas pelo mecanismo que determina seu encontro. Assim como o poema concebido a partir deste jogo de transferência se aproxima desta ‘energia’, desta abstração chamada de “lírica”. Em relação ao jogo de deslocamentos reznikoffianos, esta formulação esclarece na medida em que ela destaca o encontro do prosaico e do poético. Ao mobilizar as palavras de testemunhas, ao colocá-las em novos estados enunciativos, o poeta suscita uma reaproximação que deslança uma ‘tensão’, para citar de novo os poetas Alferi e Cadiot. Essa tensão é gerada por um movimento literal, ou seja o caminho percorrido da palavra da testemunha ao poema”. (McMahon, 2011, p. 23).

Seria o caso de pensar, no Brasil, as relações com o projeto construtivo dos nossos modernistas, com o trabalho que faziam com os materiais linguageiros do cotidiano, dos jornais e de documentos históricos – prática do desentranhamento –, como praticava Oswald de Andrade. Oswald visava *sair* da poesia pura e autônoma, assim como específica.

Afinal, como ele mesmo declara no seu “Manifesto Pau-Brasil”, “a poesia está nos fatos”.

Em *Pau Brasil* (1925), principalmente na primeira parte intitulada “História do Brasil”, há uma aproximação clara entre os procedimentos de Reznikoff e de Oswald. Com efeito, nosso poeta modernista procede por apropriações de documentos históricos do nosso período colonial e os reorganiza em versos. Ele coloca títulos, opera montagens, sem acrescentar nada ao que estava escrito nos documentos, apenas subtrai. Estes documentos são a carta de Caminha, escritos de Gândavo ou de Claude d’Auberville – este último, inclusive, permanece na poesia de Oswald no francês original (Costa Lima, 1991). Nosso poeta modernista vai retirar dos fatos documentais uma nova cartografia, espécie de filme, de roteiro, sobre um outro Brasil a ser construído, a partir dos procedimentos de seleção, corte e montagem. Os diversos quadros estão em série, mas não há progressão temporal (sequência), já que todos os quadros do livro estão no presente.¹⁹ É o que faz também Reznikoff, que, como um novo Whitman, atualiza o mapa antropológico, crítico e artístico da América, dividindo em regiões geográficas – norte, sul, leste e oeste – os Estados Unidos por meio dos documentos poéticos.

OVNI: relendo o minimalismo

O minimalismo, surgido nos anos 1960, visava construir objetos com o mínimo conteúdo de *arte*, ou seja, de ficção, de ilusão referencial, de representação. Seus objetos *específicos* – literais – seriam objetos puros, apenas volumes, em contraposição à busca pela *especificidade* do meio dos modernistas,²⁰ em especial dos críticos Clement Greenberg e Michael Fried.

Na França, como já mencionado, os poetas literalistas, objetivistas, articulam questões próximas da arte minimalista americana e de seu desdobramento na *Land art*. Eles também recusam a imagem, a representação e o sujeito, e se diferenciam do lirismo tradicional – da poesia pura – pelo afastamento da relação fusional com o mundo, ou da

¹⁹ Minha orientada de Pibic, Juliana Travassos, está trabalhando nesse sentido em seu subprojeto intitulado “Quando prosa é verso: montagem, imagem e memória em Oswald de Andrade” e que lhe conferiu bolsa Faperj desde março de 2014.

²⁰ É importante sinalizar que essa modernidade de Greenberg está na contramão da modernidade apontada por Gleize e mencionada anteriormente neste ensaio.

movimentação ascensional²¹, própria da metáfora e das subidas da Revelação.

Nesse sentido, segundo Gleize, a *poesia poor*, direta, literal e impura está aberta à

pluralidade das prosas "pós-genéricas", objetos novos, objetos outros, "objetos específicos" (como dizia Donald Judd), objetos verbais não identificados (como sugeriam nossos amigos da *Revue de littérature générale*, no meio dos anos 1990) (Gleize, 2013, p. 438).

Se os "objetos verbais não identificados" estão em diálogo com os "objetos específicos" minimalistas, acontece nestes anos 1990 uma releitura, como veremos. Pierre Alferi, por sua vez, publicou um ano antes da primeira edição da *Revue de littérature générale*, o livro intitulado *Kub or* (1994), emblemático para pensarmos esta releitura. O livro traz no título a denominação de um produto, o caldo concentrado vendido nos supermercados. Ele, aliás, é um objeto em forma de cubo que contém outros cubos, pois os poemas também têm o formato de cubo. Ao contrário do cubo minimalista, tautológico e literal, ou seja, que evita a produção de imagens pelo esvaziamento de qualquer conteúdo, Alferi exagera na produção de imagens, fazendo, entretanto, uma compressão de imagens. Cada poema é um caldo de imagens concentrado e ao final de cada poema há um posfácio que funciona como "título" invertido; nas leituras que fez desses poemas, Alferi sempre lia várias vezes seguidas o mesmo poema e nessa repetição a inversão entre posfácio e título ficava mais evidente.

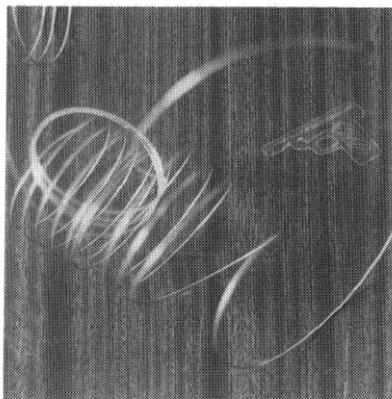
Alferi constrói, assim, blocos-sensação em que memórias, percepções, imagens midiáticas e citações retiradas da tradição poética estão comprimidas. Ele cria versos com cortes que dobram, desdobram e *mergulham* rápido, criando efêmeras revelações pela diluição linear de um fio narrativo que evidenciam algo que em seguida se dilui "na água quente". No poema abaixo, procede, de maneira não apenas irônica, mas também crítica, um trabalho de desmontagem do fraseamento do prosaico mercadológico. No caso, são as

²¹ Agradeço as trocas de ideias com Leila Danziger e Luiz Cláudio da Costa a respeito da "saída" das artes para o espaço [horizontalidade] em detrimento da verticalidade, da parede, por exemplo. Ver a esse respeito o já citado catálogo "Informe: mode d'emploi".

instruções de uso do cubo de caldo concentrado, deixando-se entrever, também, como espécie de alerta aos nossos problemas com a produção de massa. Como explica Gleize, o “motivo da resistência retorna então, sob a forma do tratamento crítico das línguas de informação” (2007, p. 174).

antes de mergulhar um cubo
de caldo maggi a gente se coloca
em estado de ebulição
ah é tão ah que é ah
absorvendo essas palavras tampão
periódico a desdobrar
rápido um outro um último rápido
envoi (Alferi, 1994, s.p., tradução minha) ²²

Este livro de Alferi contém também sete fotos de Suzanne Doppelt que entram com legendas feitas pelo próprio poeta, sendo um exemplo privilegiado da mistura de materiais e de articulação entre artes. Podemos fazer ao menos dois tipos de leitura sobre as relações entre a foto, que condensa diversas imagens, e a legenda. A primeira leitura coloca em valor uma relação de diferenças, pois a imagem não ilustra a legenda, nem a legenda explica a imagem, mesmo que elas estejam colocadas juntas na mesma página. Ou seja, não existe subordinação clássica da imagem ao texto ou vice-versa, num regime da complementaridade. Mas a relação não é simplesmente disjuntiva, e sim suplementar, pois está sendo questionada aqui a separação modernista entre as artes – relação estabelecida através de Greenberg que, a partir de seu código negativo, recusava uma articulação entre imagem e texto, entre o “sensível e a história” (Rancière, 2003, p. 51).



mais elle a tiré pan guette

Retomando Jacques Rancière, é possível fazer uma segunda leitura que não visa à separação entre os dois tipos de arte, mas que opera uma

²² Este livro de Alferi não é paginado. *Envoi* é um termo francês para posfácio ou *post scriptum*.

articulação de sentidos entre elas. Como foi dito, as imagens fotografadas são feitas a partir do condensamento de diversas imagens separadas, mas também inseparáveis, em movimento de composição e decomposição constante (como na imagem acima).²³ Estas duas leituras podem ser pensadas como sendo uma montagem dialética e simbólica, realizadas concomitantemente (Rancière, 2003, p. 66).

Em seu livro sobre o minimalismo, o crítico David Batchelor compara os cubos minimalistas e aqueles de Damien Hirst assim como os de Rachel Whiteread, artistas que, como Alferi, começam a produzir nos anos 1990. Batchelor explica as rearticulações que foram realizadas com o minimalismo nos anos 1990:

Hirst apossa-se da caixa aberta minimalista, ou da bandeja rasa, ou do cubo modular e insere aí um tipo de conteúdo humano ou no mínimo corpóreo. A forma minimalista serve para esses artistas como uma estrutura ou gramática por meio da qual temas contemporâneos podem ser articulados como arte. Hirst surge com um ato balanceador surpreendente: ao *ready-made* ou objeto encontrado é fornecida uma estrutura de referência, enquanto a caixa 'vazia' minimalista é simultaneamente abastecida com um conteúdo. É claro que ver uma caixa de Judd como vazia é compreender mal a sua arte. Mas a arte é, muitas vezes, continuada exatamente desta maneira: criativamente compreendendo mal a arte anterior (1999, p. 78).

Em outros termos, deixando de lado a questão da possibilidade ou não de uma literalidade absoluta no minimalismo, a sua retomada pelos artistas e poetas dos anos 1990 visa a introduzir algo da ordem da experiência, possibilitar processos de subjetivação e criação de sentidos.

Creio que George Didi-Huberman nos traz uma importante contribuição ao ressaltar a importância, na arte minimalista, da experiência, fazendo uma leitura da fenomenologia de Merleau-Ponty nessas obras. Se, pretensamente, elas são unicamente tautológicas, literalistas, Didi-Huberman sinaliza que nelas "há

²³ Suzanne Doppelt e Pierre Alferi : [Sans titre], Photographie, 7x 7 cm, in : Pierre Alferi, *Kub Or.*, op. cit.

relações que envolvem presenças, logo há *sujeitos* que são os únicos a conferir aos objetos minimalistas uma garantia de existência e eficácia” (2010, p. 66).

Segundo Didi-Huberman, seria necessário pensar dialeticamente tanto a tautologia e a literalidade – e o repúdio à imagem e ao sentido transcendente –, quanto a imagem e a crença.

Não há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio (Didi-Huberman, 2010, p. 77).

Para o teórico francês seria preciso trabalhar não na ausência cínica de sentido, nem no excesso de sentido, mas com algo da ordem de um acesso inquietante *de* sentido e não *do* sentido. Os cubos de Alferi produzem sentidos a cada leitura, não visam a alcançar o silêncio que se confundiria com a origem da linguagem, ou com o vazio *literal*, e também não pretendem a revelação que emana da imagem gradiloquente, mas querem atuar no mundo ao criar sentidos em cintilações. Enfim, se não podemos reencantar o mundo pela arte, podemos resistir *no* e *com* o mundo, tocá-lo pela abertura fissurada de sentido que somente essa poesia imprópria deixa entrever.

Afinal por que ainda sentimos tanto espanto quando se fala em pós-poesia?²⁴ Qual é o motivo que nos faz apegar à poesia pura, esse espaço autônomo que nunca é contaminado pelas baixezas do aqui e agora? Talvez a resistência da poesia, como quer Nancy, esteja próxima, não de uma ontologia – o que ela é – mas de um questionamento: para que serve a poesia? Velha pergunta que ecoa Hölderlin e que deve ser, a cada momento, recolocada, para fazê-la atuar no nosso presente. A poesia está

²⁴ No colóquio “A poesia na literatura brasileira contemporânea”, que organizei com Flora Süssekind, Vera Lins e Jacqueline Penjon, realizado em Paris em outubro de 2014, o debate final foi marcado por esse incômodo quanto a um possível “fim” da poesia.

em processo de mudança constante a ponto de não ser muitas vezes facilmente “reconhecível”, e sua resistência se encontra exatamente nessa dificuldade. Uma poesia sempre já pronta para sair.

Referências

ALFERI, Pierre. *Chercher une phrase*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991.

_____. *Kub Or*. Paris: P.O.L., 1994.

_____. *Sentimental journée*. Paris: P.O.L., 1997.

_____. *Chercher une phrase*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2007.

_____. Rumo à prosa. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 421-427, 2013.

_____. e CADIOT, Oliver. La mécanique lyrique. *Revue de Littérature Générale*, Paris, v. 1, p. 3-22, 1995.

_____. Digest. *Revue de Littérature Générale*, Paris, v. 2, s.p., 1996.

ANDRADE, Oswald. *Poesia Pau Brasil*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003. (Obras completas de Oswald de Andrade).

ANTELO, Raul. “Limiar”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Florianópolis, n. 4, p. 7-9, 1998.

BATCHELOT, David. *Minimalismo*. São Paulo: CosacNaify, 1999.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COSTA LIMA, Luiz. Oswald, poeta. In: _____. *Pensando nos Trópicos – Dispensa demanda II*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

GLEIZE, Jean-Marie. Para onde vão os cães. Tradução: Masé Lemos. *Inimigo Rumor*, São Paulo/ Rio de Janeiro, n. 16, p. 38-49, jan./jun. 2004.

_____. Les chiens s'approchent, et s'éloignent. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 165-175, 2007.

_____. Opacité Critique. In: _____. *Toi aussi, tu as des armes: poésie & politique*. Paris: La Fabrique, 2011.

_____. Poesia poor, respostas. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 438-48, 2013.

GLENADEL, Paula. Poesia, recuo: uma leitura da poética de Pierre Alferi. In: Congresso Internacional ABRALIC, n. IV, 1998. *Revista Brasileira de Literatura Comparada – Estudos Culturais*. Florianópolis: ABRALIC, 1999.

HANNA, Christophe. *Petits poèmes en prose*. Marseille: Al Dante, 1998.

_____. Poésies: Théorie des célibataires. *Art 21*, Paris, n. 31, s.p., verão 2011.

_____. *Poésie action directe*. Marseille: Al Dante, 2004.

_____. *Nos dispositifs poétiques*. Paris: Editions Questions théoriques, 2010.

LEBOVICI, Franck. *Des documents poétiques*. Marseille: Al Dante/ Questions Théoriques, 2007.

LEMONS, Masé. Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas". In: SCRAMIM, Susana; et al. (orgs.). *Teoria, poesia, crítica*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 231-58, 2012.

_____. *Marcos Siscar por Masé Lemos*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia).

_____. A mecânica lírica, alguns objetos contemporâneos. *eLyra*, Porto, n. 3, s.p., 2014.

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

MACMAHON, Fiona. *Charles Reznikoff, une poétique du témoignage*. Paris: L'Harmattan, 2011.

MORICONI, Italo. Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie). In ANDRADE, Ana Luiza, et al (orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis/ Chapecó: ABRALIC/Grifos, 1999.

QUESTION THÉORIQUES. Disponível em <http://www.questions-theoriques.com/>. Consultado em 30/11/2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.

_____. *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Éditions Galilée, 2004.

ZOURABICHVILI, François. A questão da literalidade em Deleuze. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 26, n. 93, p. 1309-21, 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27281.pdf>. Consultado em 20/11/2013.