

Marcelo Montenegro: uma poética do sampleamento

Marcelo Montenegro: a poetics of sampling

Antonio Eduardo Soares Laranjeira 

Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.
E-mail: alaranjeiraufba2011@gmail.com

Resumo

Este trabalho aborda panoramicamente o percurso poético de Marcelo Montenegro, considerando os quatro livros publicados até 2021 – *Orfanato portátil* (2003), *Garagem lírica* (2012), *Forte apache* (2017) e *Videos caseiros* (2021) –, com vistas a perceber a configuração de sua poesia como decorrente de uma escrita sampler. Com base em uma mirada transdisciplinar dos estudos literários, é possível perceber, na poesia contemporânea, deslocamentos significativos frente às concepções mais tradicionais acerca do gênero lírico. Ao operar com conceitos como o de pós-produção, conforme Nicolas Bourriaud (2009), e de arte inespecífica, a partir do pensamento de Florencia Garramuño (2014), observa-se, na produção de Montenegro, recorrente trânsito entre fronteiras midiáticas, relacionado com a prática frequente do sampleamento de referências e linguagens que constituem seus textos. Diante disso, pretende-se demonstrar como sua produção, perpassada por múltiplas referências ao cinema, à música, à literatura e outras linguagens, configura uma escrita sampler, como a compreendem, no contexto da literatura, Leonardo Villa-Forte (2019), Mauro Gaspar e Frederico Coelho (2005; 2008).

Palavras-chave

Marcelo Montenegro, Poesia Contemporânea, Escrita Sampler.

Editoras-chefes
Anélia Montechiari Pietrani
Laíse Ribas Bastos
Maria Lucia Guimarães de Faria

Recebido: 02/12/2023
Aceito: 02/04/2024
Como citar:
LARANJEIRA, Antonio Eduardo Soares. Marcelo Montenegro: uma poética do sampleamento. *Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v.15, n.30, e62179, 2023. doi: <https://doi.org/10.35520/flbc.2023.v15n30e62179>

Abstract

This paper provides an overview of Marcelo Montenegro's poetics, given his four published books until 2021 – *Orfanato portátil* (2003), *Garagem lírica* (2012), *Forte apache* (2017) e *Vídeos caseiros* (2021) – in order to understand his poetry as a result of sampling processes. Based on a transdisciplinary view of literary studies, it is possible to perceive, in contemporary poetry, significant displacements in relation to the more traditional conceptions about the lyrical genre. By operating with concepts such as post-production, according to Nicolas Bourriaud (2009), and nonspecificity in arts, based on the work of Florencia Garramuño (2014), we observed, in Montenegro's production, a recurrent transit between media borders, related to the frequent practice of sampling references and languages. This work intends to demonstrate how his production, permeated by multiple references to cinema, music, literature and other languages, configures sampling procedures, as understood in the context of literature by Leonardo Villa-Forte (2019), Mauro Gaspar and Frederico Coelho (2005; 2008).

Keywords

Marcelo Montenegro; Contemporary Poetry; Sampling.

O perfil de Marcelo Montenegro é marcado pelo trânsito e entrelaçamento de linguagens e atividades que realiza: é poeta, roteirista de cinema e televisão, além de operador de luz e sonoplasta em teatro, performer (sobretudo com o espetáculo e o CD *Tranqueiras líricas*, em parceria com Fábio Brum), com letras musicadas pelas bandas Saco de Ratos e Fábrica de Animais. Como poeta, publicou os livros *Orfanato portátil* (2003), *Garagem lírica* (2012) e *Forte apache* (2017) – este último reúne toda a sua poesia, até então. Em 2021, lançou *Vídeos caseiros* e, mais recentemente, em 2023, *O livro do ouvido*, com o ilustrador Bruno Daniel.

Neste trabalho, lanço um olhar panorâmico sobre o percurso poético de Montenegro, a partir de poemas e fragmentos publicados até *Vídeos caseiros*. Tais poemas e excertos foram selecionados levando-se em conta a hipótese de que, no processo criativo de Montenegro, o procedimento de montagem/mixagem é mobilizado de modo recorrente. Disso resulta uma produção que não somente ultrapassa as fronteiras de gênero literário, mas promove um movimento, um fluxo entre diferentes referências e linguagens. É válido salientar que não pressuponho, com o itinerário proposto, uma “evolução” do processo criativo e do uso dos procedimentos, presentes desde os escritos iniciais, conforme apresentado em *Vídeos caseiros*.

Catalogado como “coletânea/miscelânea”, *Videos caseiros* se mostra além dos limites delineados pelas categorias dos gêneros textuais e literários. Em nota que antecede os textos do livro, o poeta afirma:

O que segue é uma seleção de *posts* de *blog* e *Facebook* que abrange um período de quase 20 anos. Em *Minha fama de mau* (Objetiva, 2009), Erasmo Carlos conta que ele e Roberto mantinham um baú, ao qual vira e mexe recorriam, com “letras começadas, melodias assoviadas, intenções de arranjo, riffs, lá-rá-rás e tchu-ru-rus”. Gosto de imaginar que esses *posts* – que chamo carinhosamente de “minhas bobagens” – são o meu baú (Montenegro, 2021, sem paginação, itálicos do autor).

Não pretendo categorizar o livro de Montenegro (considero que seria um equívoco). O movimento aqui é diverso, e o itinerário, instigado pela nota anterior: o poeta abre o seu baú de “bobagens” e, diante de suas “tranqueiras líricas”, produzidas ao longo de 20 anos, se depara com suas melodias assoviadas, riffs, lá-rá-rás, que compõem um texto singular, por meio de técnicas de seleção, montagem e *sampleamento*, expondo seu processo criativo e permitindo refletir sobre ele (e, talvez, certa poética do presente), perpassado pelo que Nicolas Bourriaud (2009) denomina pós-produção ou o que Leonardo Villa-Forte (2019), Mauro Gaspar e Fred Coelho (2005;2008) compreendem como escrita *sampler*.

Aqui, é importante situar alguns termos e conceitos que são mobilizados na abordagem da produção de Montenegro. Para compreender melhor o que significa a escrita *sampler*, uma poética do *sampleamento*, é necessário antes frisar a relação entre literatura e música, perceptível nas palavras do poeta citadas anteriormente, e compreender sucintamente o contexto que permite a inserção da figura que Leonardo Villa-Forte denomina escritor-DJ.

Conforme Villa-Forte, o DJ (disc-jóquei) é um sujeito que ouve e manipula/sabe manipular o que escuta para fins estéticos. Como afirmam Vargas, Carvalho e Perazzo (2018, p. 2-3), a popularização dos LPs (*long plays*, discos de vinil), no início do século XX, possibilitou mudanças significativas nos modos de circulação e do consumo de música, tornando viável, por exemplo, a organização de festas sem a presença dos artistas, por meio da reprodução das canções gravadas pelo DJ. Tal figura assume uma centralidade no contexto das discotecas nos anos 1970, quando não somente põe para tocar um repertório musical, mas realiza alterações, tais quais os ajustes realizados durante o processo de edição de músicas por um engenheiro de som na gravação de um LP. Vale destacar que, dentre as consequências da migração de DJ jamaicanos para os Estados Unidos no período da independência da Jamaica entre os anos 1950 e 1960, está a configuração de uma cena hip-hop, relacionada com a emergência dos coletivos *sound system*, formados por DJs, engenheiros de

som e MCs (mestres de cerimônia). Eles foram responsáveis, por exemplo, pelos desdobramentos tomados pelo *reaggae*, “ao usarem ajustes de volume e omissão de vozes nas reedições de canções existentes [...] e a mesa de mixagem à semelhança de um instrumento” (Vargas; Carvalho; Perazzo, 2018, p. 2).

O *sampler*, aparelho que permite reproduzir fragmentos (os *samples*, palavra que significa “amostras” ou “fragmentos”) já registrados e gravados, segundo Vargas, Carvalho e Perazzo (2018, p. 3), “inseriu na atividade criativa dos disc-jóqueis do hip hop, com a prática cultural do *sampling* [samplear ou sampleamento], a possibilidade de reutilização de fragmentos de outras canções na elaboração de novas músicas”.

Tal é a paisagem cultural a que se refere Bourriaud, ao aproximar o artista contemporâneo da figura do DJ. O que se faz, ao samplear, corresponde aos processos realizados durante a pós-produção, termo utilizado no âmbito das produções de áudio e audiovisual que “designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado” (Bourriaud, 2009, p. 7). Em outros termos, segundo Villa-Forte (2019, p. 23), “samplear consiste basicamente em retirar ou copiar fragmentos de uma ou várias fontes e deslocá-los, reposicionando-os em determinado contexto diferente daquele de onde os fragmentos foram retirados”. Para o teórico, em literatura, o *sample* está próximo da citação, mas difere desta, quando se compara com a apropriação (que minimiza ou exclui o esclarecimento no que se refere à origem). Além disso, Villa-Forte (2019, p. 26) frisa que, geralmente, “quando falamos em citação, falamos daquele trecho previamente escrito que é reproduzido com a finalidade de ilustrar uma ideia, reforçar um posicionamento”. Quando se pensa na citação como análoga ao *sample*, ela é um fragmento repetido com vistas a ser parte integrante do trabalho, “no mesmo nível de outros trechos”, resultante do processo de montagem.

Não por acaso, o estopim desta reflexão são notas e epígrafes dos textos de Marcelo Montenegro, que podem ser compreendidas como partes integradas aos poemas, como consequência do procedimento de samplear as referências. Como afirmam Bourriaud e Villa-Forte, os trechos copiados são dados a manipular.

Ao retomar a nota citada, é perceptível a ressonância da epígrafe de autoria de Tom Waits, presente em *Orfanato portátil*:

Bicicletas quebradas, velhas correntes rebentadas
Guidons enferrujados lá fora na chuva
Deveria haver um orfanato
Para estas coisas que ninguém mais quer
(Waits *apud* Montenegro, 2003, n.p.)

Os objetos que compõem as imagens – bicicletas quebradas, correntes rebentadas, guidons enferrujados – remetem não apenas a objetos banais, mas também desgastados. O orfanato para esses objetos pode ser compreendido como

uma oficina, uma garagem, um laboratório, em que o poeta se serve do material que está disponível para a elaboração de sua escrita: o que parece desmontado é rearticulado nos versos de Montenegro. Não é gratuito que o título do segundo livro do poeta seja *Garagem lírica* (já uma remissão à máquina lírica de Herberto Helder): ao trabalhar com signos como “baú” e “garagem”, Montenegro parece balizar sua poética a partir do que guarda em sua “caixa de ferramentas” – seu orfanato portátil.

Muito longe de identificar nesses gestos a “autonomia” da poesia de Marcelo Montenegro, pretendo observar como a composição/montagem promove a dissolução das fronteiras entre consumo e produção no seu processo criativo, configurando uma arte inespecífica, de acordo com Florencia Garramuño (2014), ou o que Marjorie Perloff (2013) nomeia por poética da citacionalidade.

Em *Frutos estranhos*, partindo da referência à instalação homônima de Nuno Ramos¹, Florencia Garramuño trata da necessidade de se discutir acerca das (im)possibilidades de definir origens, gêneros, limites, visto que – lançando mão de outras mídias ou através de recursos intertextuais, em uma mesma forma de expressão – esse *modus operandi* no discurso literário contemporâneo permite atravessar espaços heterogêneos, promover práticas de não pertencimento. Para Garramuño, pensar a literatura fora de si (a inespecificidade do texto literário ou a literatura em campo expandido) significa reconhecer que o deslocamento frente a noções como especificidade, originalidade, propriedade permite que as formas resultantes levantem questões de múltiplas ordens, por seu caráter intertextual e/ou intermediário. Seriam frutos estranhos as obras de arte, os textos literários perpassados por tal inespecificidade.

A reflexão apresentada por Marjorie Perloff, por sua vez, remonta à recepção do poema “A terra devastada”, de T. S. Eliot, pelos seus contemporâneos. Perloff expõe como a citação, então considerada algo que “destrói a essência da poesia” (Perloff, 2013, p. 25), passa a assumir certa centralidade como *modus operandi* na criação poética, tendo em vista o contexto que Antoine Compagnon (2007), em *O trabalho da citação*, compreende como era da informação, em que a poesia pode se realizar por e em diálogo com outros meios. Tal movimento permite que a teórica problematize o que entende por ideologia da criação. É assim que Perloff lança uma mirada crítica para a noção tradicional de gênio, entendida como uma invenção moderna, amparada na sacralização da originalidade e da autenticidade como valores para o juízo sobre a obra de arte. É nesse contexto que a expressão “poética da citacionalidade”, para se

¹ A instalação a que se refere Garramuño foi exposta no MAM, no Rio de Janeiro, entre setembro e dezembro de 2010, e é composta pela combinação de “elementos diversos nos quais se interconectam árvores, música popular, filme e palavra escrita” (Garramuño, 2014, p. 11). A configuração da obra do artista brasileiro remete, segundo a teórica, a produções de difícil enquadramento em categorias, que exploram meios e formas variadas, combinações inesperadas, “saltos e fragmentos soltos”.

referir à recorrência, na poesia contemporânea, aos procedimentos de apropriação, citação ou de reprodução de textos preexistentes, pode se aproximar do que tratam Garramuño, Bourriaud e Villa-Forte.

De certo modo, tais concepções tangenciam-se, o que é perceptível, quando observamos que Montenegro revira o seu baú de “bobagens”, elaborando textos que fazem convergir o trabalho labiríntico com as múltiplas referências e a delicadeza dos afetos acionados no processo de leitura e ressignificação dos textos sampleados.

Sendo assim, é pertinente afirmar que as epígrafes, como a de Tom Waits, de elementos pré-textuais, se imiscuem no corpo da poética de Montenegro, de tal modo que expõem ao leitor uma escrita em abismo. Se uma leitura menos atenta remeteria ao fato de que epígrafes servem como motivos para a escrita, podem (ou pretendem) sintetizar o teor de um texto, na produção de Montenegro, as epígrafes são mote, mas também parte de um fluxo de referências que corporifica uma possível poética.

Em *Orfanato portátil*, *Garagem lírica* e *Forte apache*, ao final dos livros, são exibidos os créditos, como em um filme. À exceção dos créditos de *Forte apache*, os demais possuem epígrafes, como se observa na Figura 1, que corresponde às imagens das páginas dos créditos dos dois primeiros livros, respectivamente:

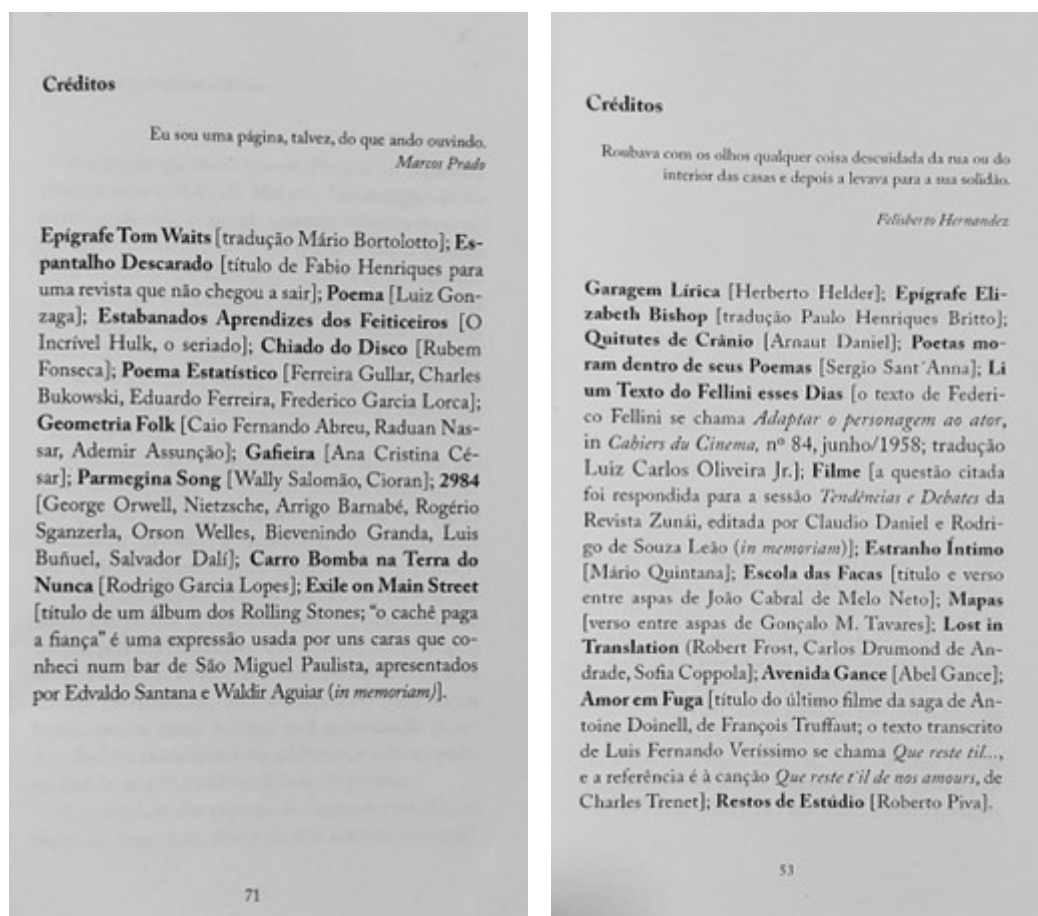


Figura 1. Páginas dos créditos de *Orfanato portátil* e *Garagem lírica*, respectivamente.

Como afirmo no artigo “Tranqueiras líricas: a poética de Marcelo Montenegro” (2017), as epígrafes de Marcos Prado e de Felisberto Hernandez sinalizam para uma poética que decorre de um trabalho da citação (conforme a expressão de Antoine Compagnon) ou de uma escrita sampler (segundo Mauro Gaspar e Fred Coelho). Acredito que, por conta dos gestos de ativação dos textos citados e do frequente trânsito entre diferentes linguagens, seja mais preciso considerar a poética de Montenegro como uma escrita sampler, compreendida como uma escrita que

acumula por afeto, pelo que afeta, tudo aquilo que vê, ouve e experimenta à sua soma.

Quem trabalha com a escrita sampler não é aquele que não tem o que dizer, é aquele que tem coisas demais a dizer, tem vozes demais falando dentro de si, e as expressa musicalmente, como um fluxo, como um processador de linguagens e sensações (Gaspar, 2008, p. 158).

As palavras de Gaspar parecem descrever o *modus operandi* da lírica de Montenegro, que, a despeito das performances em palco, ao som da guitarra de Fábio Brum, é musical, além de cinematográfica, e decorre do processamento de “linguagens e sensações” (como se o poeta utilizasse um sampler). Os créditos nos livros e as epígrafes dos créditos explicitam (como vários dos poemas) tal processo: quando o poeta afirma, ao samplear Prado e Hernandez, que é uma página do que anda ouvindo ou que rouba com os olhos as tranqueiras abandonadas nas ruas e as leva para sua solidão, de algum modo, realiza e exhibe os mecanismos ou o maquinário de que se constitui sua lírica.

Dentre diversos poemas em que são lidos e vistos os movimentos realizados pelo poeta em seu processo criativo de sampleamento, considero que dois deles expõem-nos de maneiras diferentes: “Eu costumava grifar meus livros” e “Ensaio”.

Eu costumava grifar meus livros

Um medo danado de nunca mais me deparar com aquela frase. Depois passei a achar que os grifos direcionavam muito as releituras. E os substituí por microdobradinhas nas páginas. (Cocteau: “Uma única frase, e o poema todo é levado aos céus!”.) Mas se este método tem a provável vantagem de atenuar a arbitrariedade e a feiura dos grifos, algumas vezes, no entanto, ao reler essas páginas, não encontrava o motivo delas terem sido condecoradas com a dobradinha,

ou achava mais de um motivo para tanto.
Coisas de louco com as quais, bem ou mal,
“abastecemos nossa obsessão” (Philip Roth).
Penso até que a literatura se alimenta desse
Medo. (Waly Salomão: “Escrever é se vingar
da perda”.) Afinal, de onde vêm os versos
senão dos grifos e dobradinhas que aplicamos
na existência, momentos que roubamos do mundo,
instantes que nossas solidões recrutam para
(T. S. Eliot) “o imundo ferro-velho do coração”?
(Montenegro, 2017, p. 27)

O poema é emblemático, quando são percebidos o jogo deflagrado entre as citações; o processo indissociado de leitura-escrita; o grifo como forma de simbolizar o percurso do leitor e o itinerário que o poeta-sampleador propõe; e o modo como Montenegro associa o gesto de grifar com as vivências cotidianas, para guardar no ferro-velho do coração ou no orfanato portátil, desnudando a relação inevitável entre arte e vida. Apesar de escrito em versos, o texto possui um teor múltiplo, entre literário, teórico-crítico, e conversa fortuita sobre escrita e vida. Os cortes definidos pelo poeta, com os pontos posicionados no meio de versos e vírgulas ao final, além das pausas antes de concluir as frases, delineiam um ritmo que, pelo encadeamento dos versos, sugere o ritmo sincopado do jazz. O processo de seleção e montagem é realizado com citações diretas e creditadas nos próprios versos.

Por sua vez, em “Ensaio”, embora se mantenha um ritmo similar ao de “Eu costumava grifar meus livros”, as referências são mobilizadas como alusões que, em fricção umas com as outras, produzem um fluxo de imagens e sentidos que ativam as produções mixadas (evocadas metonimicamente pelos nomes próprios) e traçam um itinerário percorrido pelo poeta através da cultura:

Ensaio

1.
Nelson Cavaquinho é o Ingmar Bergman do samba;
AC/DC, os James Browns do metal;
Marcelo Nova foi o Toquinho do Raul;
o seu Francisco (a duas quadras daqui de casa)
é o Shakespeare dos pastéis; Ramones
são Beatles arruaceiros; Faulkner, um pedreiro
experimental; Lou Reed é um Frank Sinatra
roto; Carver é Hopper (em formato conto);
Tom Zé é um misto de Marcel Duchamp
com Jackson do Pandeiro; Seinfeld é Homero.

2.
Beatles é uma perfeição
a que a humanidade
raramente chega.
É Tcheckov, Rilke, Pelé
e Coutinho, Nonas
Sinfonias, Ilíadas, Catherine
Deneuve, pirâmides
egípcias de três minutos.

(Montenegro, 2017, p. 36)

O que os poemas anteriormente comentados podem demonstrar é a persistência de um *modus operandi* que parece ter sido “registrado” pelo poeta no livro *Videos caseiros*. Ao revirar o seu baú de bobagens e publicar textos escritos ao longo de duas décadas (que podem coincidir com a produção de seus três livros anteriores), Montenegro fornece, poeticamente, algumas chaves de leitura que permitem ler sua lírica como uma escrita sampler, como é possível perceber nos primeiros textos do livro – “Epígrafes” e “Toalhas”.

Desde o título, o texto “Epígrafes” oferece possibilidades de reconhecer os processos de recorte e montagem que são realizados por Montenegro em sua produção. Quando se observa o processo de sampleamento de linguagens e referências operado por Montenegro, é perceptível a constituição de uma malha de citações que corporifica uma possível poética, como parecem revelar as primeiras linhas do texto:

No “Poema estatístico”, menciono um amigo que “diz que escreve só para colocar epígrafes”. Como um compositor dedilhando notas ao piano tentando encontrar sua canção, também vivo caçando epígrafes para livros ou poemas – para os que faço ou para os que jamais vão existir (Montenegro, 2021, p. 8).

O caráter autorreferencial parece ser a tônica do texto, quando Montenegro retoma o “Poema estatístico”, de sua autoria, composto por uma sequência de imagens e menções, que causam um efeito de *como se*² fosse um curta-metragem. Também nas

² De acordo com Irina Rajewsky em “Intertextualidade, intermedialidade e remediação”, há três subcategorias de intermedialidade: as referências intermidiáticas, a combinação intermidiática e a transposição intermidiática. Os textos de Marcelo Montenegro exploram com frequência as referências intermidiáticas (citações ou alusões a filmes, músicas e outras linguagens artísticas). Para Rajewsky, o que denomina “caráter como se” das referências intermidiáticas possibilita que um escritor, por exemplo, com a impossibilidade de reproduzir elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente, possa evocá-los ou imitá-los. Montenegro, evocando recursos cinematográficos através da linguagem verbal, provoca em seus leitores um efeito de *como se* estivessem diante de um filme.

primeiras linhas é introduzida a relação com a música, recorrente em todos os seus livros: caçar epígrafes, como afirma o poeta, seria como dedilhar notas, casualmente, para a feitura de poemas. A cotidianidade, representada na cena, sobretudo pela menção ao amigo, se desdobra nas imagens que sutilmente alinhavam momentos e frases que avultam pela sua casualidade. Ao recorrer ao outro, ao mobilizar fragmentos de produções culturais diversas, Montenegro usa e habita o cotidiano como modo de não somente escrever sobre a vida, mas de se inscrever na vida, constituir-se através da linguagem. Como afirma, “Acho até que a junção dessas epígrafes todas (‘É muito difícil esconder o amor/ A poesia sopra onde quer’, do Murilo Mendes, é outra) daria – como naquela fábula de Borges – uma espécie de desenho de mim mesmo” (Montenegro, 2021, p. 8).

É também uma epígrafe na introdução ao livro de Nicolas Bourriaud, *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, que sinaliza para os movimentos realizados por Montenegro em sua poética: citando o crítico de cinema Serge Daney, “[...] o ser humano produz obras; [...] a gente faz com elas o que tem que ser feito: a gente se serve delas” (Daney *apud* Bourriaud, 2009, p. 7). Montenegro, ao se servir das múltiplas obras a que se refere, lança mão do procedimento de pós-produção, conforme Bourriaud, um conjunto de atividades vinculadas à reciclagem. O teórico considera que “os tratamentos dados a um material registrado” (2009, p. 7) contribuem para a implosão dos limites entre “produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original” (2009, p. 8). Com isso, abre caminho para a compreensão do artista contemporâneo como próxima das figuras do DJ, do programador e do internauta. Sobre o termo “pós-produção”, afirma Bourriaud que

o prefixo “pós” não indica nenhuma negação, nenhuma superação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude. [...] Trata-se de tomar de todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento. Aprender a usar as formas [...] é saber *tomar posse* delas e habitá-las (Bourriaud, 2009, p. 14, grifo do autor).

Montenegro sabe como tomar posse das formas, dos objetos e do mundo, para habitá-los. O poeta trabalha nessa zona de atividades, ao mobilizar um repertório de referências culturais oriundas de diversas esferas, permitindo o entrecruzamento de diferentes linguagens, por meio das referências intermediáticas, como expõe o seguinte trecho: “Assim como a música escolhida pelo sonoplasta de uma peça para tocar durante a entrada do público no teatro, uma boa epígrafe dá um norte a um só tempo sutilíssimo e gigantesco de algo. Entrega tudo, e não entrega nada” (Montenegro, 2021, p. 8). Em um texto que se aproxima da concepção do “fruto estranho”, conforme Garramuño, Montenegro afirma que viver demanda muitas

epígrafes, sendo que os livros que escreveu e os que jamais escreverá poderiam ter “uma única e definitiva epígrafe. Do George Harrison, em ‘Something’: *I don’t knooooow, IIIIIIIIIIIII DON’T KNOW!*”. Eis uma conclusão que nos remetaria possivelmente a uma conexão intensa entre sua literatura e a vida cotidiana, pelo aspecto inacabado e sempre em movimento de ambas, permitindo contatos dos mais inusitados, como o jazz.

Como fruto estranho, fruto de sampleamentos, a poética de Montenegro move-se nos interstícios, nos limiares: segundo Garramuño (2014, p. 12), “Nem num local nem noutra, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais” – *Posts* de blogue e *Facebook*; textos em prosa ou em verso; literatura, teoria, crítica literária e cultural; material verbal, audiovisual, pictórico. Ao samplear esses elementos, o poeta cria itinerários nos meandros da cultura, como afirma Bourriaud, atuando como um “semionauta”, que produz “percursos originais entre os signos. Toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura” (Bourriaud, 2009, p. 14). O processo criativo deixa de ser pautado por uma lógica do sentido e passa a se orientar por uma cultura do uso, em que a obra de arte se concebe como espaço provisório, sempre em movimento, resultante de múltiplas conexões.

No poema “Toalhas”, é perceptível esse processo, como em “Eu costumava gritar meus livros” e em “Ensaio”, tendo em vista que o texto se elabora mediante o sampleamento de citações diretas ou indiretas, além de alusões:

TOALHAS

Em *A Pele de Onagro*, Balzac descreve uma toalha de mesa “alva como uma camada de neve recentemente caída”. Cézanne dizia que quis pintar isso, “essa toalha de neve fresca”, durante toda a sua juventude.

A canção “Raindrops Keep Fallin’ on My Head” e a cena de Jeanne Moreau correndo na ponte com Jules e Jim são minhas “toalhas de neve fresca”.
Tudo o que escrevo
é uma tentativa de escrever isso.

(Montenegro, 2021, p. 7)

No poema, Montenegro transita habilmente entre a literatura, as artes plásticas, a música pop e o cinema, friccionando as imagens de Balzac e Cézanne, para dizer de sua escrita, interconectando e reinterpretando as narrativas culturais anteriores, à luz das referências a Billy Joe Thomas e a François Truffaut. Com isso, escreve e

descreve seu processo criativo em versos que configuram “um momento na cadeia infinita de contribuições” (Bourriaud, 2009, p. 17).

Leonardo Villa-Forte (2019), em *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, ao tratar deste tema, agencia os pensamentos de Bourriaud, Perloff, Gaspar e Coelho, compreendendo que tais práticas de apropriação representam a mudança da leitura como uma “autoria implícita” para uma “autoria explícita”. Na esteira de Bourriaud e recorrendo a Mauro Gaspar e Fred Coelho, no “Manifesto Sampler”, explica que samplear é retirar fragmentos de uma ou mais fontes e reposicioná-los em outro contexto. Em música, como afirmam Gaspar e Coelho, o procedimento é realizado pelo *sampler*. Villa-Forte vê na citação o seu análogo e salienta que, na apropriação, durante a montagem dos fragmentos, pode ou não haver a referência. Nesse sentido, as citações (os *samples*) estariam no mesmo nível, desierarquizados (Villa-Forte, 2019, p. 23-27). Ainda pelo viés de Gaspar (2008, p. 29), “cria-se um novo corpo, fundado na invasão de outros corpos”.

O autor-curador, o semionauta, se aproxima do gênio não original, proposto por Marjorie Perloff. A despeito da expressão “poética da citacionalidade”, para se referir aos processos criativos na poesia contemporânea, a teórica também faz reverberarem os posicionamentos anteriores, visto que, como comenta Villa-Forte, “gênio” não se concebe como a excepcionalidade vinculada a um indivíduo, “mas como uma postura diante e dentro das maneiras de fazer” ou, nos termos de Perloff, a *inventio* do presente. Como Villa-Forte, entendo o “gênio não original” como “aquilo que se manifesta numa atividade gerada por pós-produção”. A poética de Montenegro assume, portanto, essa postura diante e dentro dos modos de usar a cultura.

À guisa de considerações finais, a leitura do poema “Desassossegos”, também de *Videos caseiros*, permite observar a materialização dessa ideia de criação:

DESASSOSSEGOS

García Lorca
olhando uma mariposa
afogada no tinteiro

Brian Wilson
sentando ao piano
depois de escutar *Rubber Soul*

Lucia Berlin
na enfermaria
da simplicidade

Cartier-Bresson
fotografando
a eternidade

Alejandra Pizarnik
terminando sozinha
o que ninguém começou

Murilo Mendes
vendo a cidade cair
das prateleiras do céu

(Montenegro, 2021, p. 46)

Constituído por uma sequência de imagens que envolvem artistas e circunstâncias específicas das suas vidas e produções, podemos ler o poema como se fosse uma tentativa de flagrar o ato da criação com uma câmera. Como se captasse o olhar e os insights de cada artista, Marcelo Montenegro oferece esses desassossegos como os impulsos criativos ou os modos de cada artista mencionado/a ler e habitar o mundo, mas também sua própria motivação para escrever (a referência ao poema “Volta de passeio”, de Lorca; a cena de Brian Wilson, da banda *The Beach Boys*, instigado a criar a obra-prima *Pet Sounds*, como tentativa de superar os *Beatles*; ou a alusão à concepção de fotografia por Cartier-Bresson).

Diante do exposto, com base nesse breve panorama, proponho algumas conclusões: i) considerando as recorrentes menções à música, ao cinema, à literatura e às artes plásticas, pode-se afirmar que a lírica de Marcelo Montenegro se configura a partir de movimentos que friccionam diferentes linguagens e referências; ii) tal configuração sugere uma poética que se aproxima do que teóricos compreendem como uma escrita sampler; iii) entendo que seu processo criativo se inscreve, portanto, em um contexto de expansões do campo literário.

Talvez *Videos caseiros* seja um documentário autobiográfico ou um autorretrato em VHS, visto que, por entre formas discursivas e signos que se repetem e se combinam, explicita a constituição de uma poética em movimento, como se realizada por um sujeito que caminha pela cidade, mas talvez isso não venha ao caso (como diria Montenegro). Talvez *Videos caseiros* seja a forma que o poeta elegeu para expor, refletir sobre e vivenciar o processo que resulta desses “desassossegos” e comunicar-se com os outros.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- COELHO, Frederico; GASPAR, Mauro. *Manifesto da literatura sampler*. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF Acesso em 2 mar. 2024.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GASPAR, Mauro. *Invasores de corpos: atravessando o laboratório de Ricardo Piglia*. 186f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- LARANJEIRA, Antonio Eduardo Soares. Tranqueiras líricas: a poética de Marcelo Montenegro. In: GOMES, Carlos Magno *et al.* (org.). *Imaginários literários: memórias e estética pós-moderna*. São Cristóvão: Editora UFS, 2017. p. 121-132.
- MONTENEGRO, Marcelo. *Orfanato portátil*. Londrina: Atrito Art, 2003.
- MONTENEGRO, Marcelo. *Garagem lírica*. São Paulo: Annablume, 2012.
- MONTENEGRO, Marcelo. *Forte apache*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MONTENEGRO, Marcelo. *Videos caseiros*. São Paulo: Corsário-Satã, 2021.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandola. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- RAJEWSKI, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.
- VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton Faria de; PERAZZO, Priscila Ferreira. Remix e sampling: identidades e memória dos DJs na música eletrônica. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, pp. 1-18, mai., jun., jul., ago. de 2018.
- VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.