

LUDISMO E ESCRITA SAMPLER NA POESIA DE MARCELO MONTENEGRO

ANTONIO EDUARDO SOARES LARANJEIRA *

RESUMO

A poesia de Marcelo Montenegro, com o recurso frequente aos procedimentos de seleção, recorte e montagem de fragmentos, pode ser entendida como escrita sampler. A manipulação de formas e textos preexistentes permite aproximar seu processo criativo da ideia de jogo infantil, segundo os pensamentos de Johan Huizinga (2019) e Paloma Roriz (2023). Neste artigo, não se trata de ler a infância como tema ou buscar referências à criança nos versos, mas de compreender a prática do sampleamento como um modo de operar com a linguagem análogo ao gesto da criança que quebra o brinquedo, produzindo outros sentidos para a realidade cotidiana.

PALAVRAS-CHAVE: Marcelo Montenegro; Escrita sampler; Jogo infantil.

INTRODUÇÃO

Além de poeta, Marcelo Montenegro é, também, roteirista, técnico de luz e som para teatro, e ministra oficinas de escrita de roteiro e poesia. Lançou o CD *Tranqueiras líricas* (2017), acompanhado pelo guitarrista Fábio Brum, baseado em suas performances no show de mesmo nome, em cartaz desde 2004 e gravado entre 2016 e 2017. Natural de São Caetano do Sul, o poeta, radicado em São Paulo, tem cinco livros publicados: *Orfanato portátil* (2003); *Garagem lírica* (2012); *Forte Apache* (2018), que inclui os dois livros anteriores; *Vídeos caseiros* (2021); e *O livro do ouvido* (2023), ilustrado por Daniel Bueno.

* Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia. Professor Associado da Área de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil. E-mail: alaranjeira@ufba.br, alaranjeiraufba2011@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8986-8305>

Na lírica de Montenegro, é possível percorrer diversas trilhas abertas pelo frequente jogo com citações, referências e formas habitadas pelo poeta. Textos, referências e formas que ultrapassam os limites do “próprio” da literatura e inscrevem sua produção em um lugar fronteiriço, em que o trânsito entre múltiplas mídias configura uma poética inespecífica, conforme os termos de Florencia Garramuño (2014).

Ao considerar esse processo criativo como escrita sampler, compreende-se o escritor como uma figura próxima do DJ (disc-jóqueis), que manipula textos preexistentes e elabora outros textos a partir de fragmentos. O termo *sampler* é oriundo do contexto musical e é, segundo Vargas, Carvalho e Perazzo (2018, p. 3), um aparelho que possibilita a reprodução de *samples* (palavra que significa “amostras” ou “fragmentos”) de um material já registrado. Com esse equipamento, os DJs, por meio do *sampling* (ato de samplear ou sampleamento), podem reutilizar fragmentos de canções (ou de sons previamente gravados) para a criação de novas músicas. De acordo com Leonardo Villa-Forte (2019), o DJ ouve e manipula (e sabe manipular) o que escuta para fins estéticos. Para o teórico, em literatura, o *sample* se aproxima da citação, dela diferindo, quando se compara com a apropriação (que minimiza ou exclui o esclarecimento, no que se refere à origem). É válido salientar que, segundo Villa-Forte (2019, p. 26), usualmente, a citação é entendida como um trecho já escrito que é “reproduzido com a finalidade de ilustrar uma ideia, reforçar um posicionamento”. A analogia entre citação e *sample* permite, que ela seja compreendida como um fragmento repetido para integrar determinado trabalho, “no mesmo nível de outros trechos”, como consequência dos processos de montagem, não como ilustração de uma ideia anterior.

Por esse prisma, pode-se afirmar que a produção de Montenegro se situa em um contexto mais amplo, segundo Nicolas Bourriaud (2009), marcado pelas atividades de pós-produção, atividades culturais de reciclagem, numa “paisagem cultural” em que o artista navega por entre signos e o limite entre escrita e leitura se esvanece. Tal concepção é abordada por diferentes nomenclaturas e percursos teóricos: a “poética da citacionalidade” do “gênio não-original”, segundo Marjorie Perloff (2013); o “escrever sem escrever”, de acordo com Leonardo Villa-Forte (2019) ou a “escrita não-criativa”, nas palavras de Kenneth Goldsmith (2011), são alguns dos termos mobilizados para lidar com esses textos. O termo “escrita sampler”, utilizado por Mauro Gaspar (2008), no “Manifesto Sampler Re/Visit”, apêndice de sua tese, antes publicado em versões reduzidas em parceria com Fred Coelho, conjuga

tanto as discussões acerca do status da autoria e originalidade, quanto dos trânsitos entre diferentes gêneros e linguagens. Para Gaspar (2008, p. 158), “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”.

Em suma, na esteira de Luiz Felipe Abreu (2023, p. 204), pode-se afirmar que a poesia de Marcelo Montenegro está situada no contexto de “certa poesia brasileira contemporânea”, expressão recorrente, quando se trata de

uma poética interessada em procedimentos de autodecomposição, dispondo-se à interpenetração de discursos artísticos de diferentes gêneros e linguagens [...]. Despida de fórmulas “excessivamente” literárias, certa poesia encontraria norte na manipulação de elementos comunicacionais, como a interpolação de discursos ou a mediação tecnológica [...]

Entretanto, não se busca, aqui, somente flagrar e descrever os processos de sampleamento realizados por Montenegro ou buscar imagens relacionadas com a infância como representações de um fazer poético. Pretende-se observar de que maneiras essas imagens elaboradas (relacionadas ou não com a infância) podem remeter a um *modus operandi* lúdico do poeta sampler, que, ao lidar com fragmentos em sua escrita, provoca “rachaduras na página”, no entendimento de Paloma Roriz (2023) acerca da poesia de Manuel António Pina.

O ato do poeta sampler se aproximaria, assim, do ato da criança que joga, brinca, e, ao quebrar seus brinquedos, por diversão, instaura novos protocolos de experimentação do objeto destruído – na poesia, instauram-se outros protocolos de leitura e escrita. Por meio dessa atitude, é acionado “um gesto de captura, intimidade, contato: experimentamos, riscamos, sublinhamos, destruímos, incorporamos a página” (Roriz, 2023, p. 153). Ao quebrar o brinquedo, não cessa o jogo, afinal, como escreve Orides Fontela (2006, p. 18), “Quebrar o brinquedo / ainda é mais brincar”.

A hipótese que se apresenta é, portanto, a de que a escrita sampler de Marcelo Montenegro, envolvendo ou não figurações da infância, além de apontar para o sujeito

que cria, faz com que se sobressaia o aspecto lúdico do trabalho com os fragmentos (os *samples*) e as implicações decorrentes desse jogo, sobretudo na diluição das oposições brincadeira/seriedade, ficção/realidade.

QUEBRAR O BRINQUEDO E O ATO DE SAMPLEAR

A menção ao poema “Ludismo”, de Orides Fontela (2006, p. 18), condensa pontos importantes para o debate proposto. Parafraseando o poema, quebrar o brinquedo revela outros jogos possíveis – “as peças são outros jogos” e “os cacos são outros reais”, diz a poeta; multiplicam-se os reais possíveis e, “contra a limitação das coisas”, institui-se um jogo, cujo exercício é o da liberdade, de saber e habitar um real que é vário. O mote dado pelo poema de Fontela abre espaço para a articulação entre as reflexões sobre jogo, infância, poesia e escrita sampler, possibilitando um percurso específico pela poesia de Marcelo Montenegro.

O conceito de jogo é compreendido por Johan Huizinga (2019), em *Homo ludens*, como sendo integrado à ideia de cultura. Em sua perspectiva, o jogo seria um fenômeno cultural e histórico, não exclusivo da infância, a despeito da relação aqui enfatizada. De acordo com o filósofo, o jogo seria anterior à cultura, visto que a atividade lúdica pode ser observada no comportamento dos animais. Sua visão é a de que, apesar disso, o jogo não pode ser entendido como um fenômeno biológico ou fisiológico e possui uma função significativa “que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa” (Huizinga, 2019, p. 2).

Ainda segundo Huizinga (2019), o jogo enquanto forma significativa possui função social, ampara-se na “‘imaginação’ da realidade” ou em sua transformação em imagens. Partindo do pressuposto de que o jogo perpassa diversas esferas da cultura, como “o direito e a ordem, o comércio e o lucro, a indústria e a arte, a poesia, a sabedoria e a ciência” (Huizinga, 2019, p. 6), percebe-se a instabilidade da oposição que comumente se estabelece entre jogo e seriedade. O filósofo argumenta que há formas de jogo que podem ser extremamente sérias, ao passo que há fenômenos “não-sérios” sem vínculo algum com o jogo. É válido ressaltar a seriedade que se verifica na execução dos jogos infantis. O jogo estaria, portanto, distante de oposições binárias, como sabedoria e loucura, o verdadeiro e o falso, o bem e o mal.

Estar fora de tais antíteses confere ao jogo um aspecto de libertação. Para o teórico, o fato de o jogo ser livre – “As crianças e os animais brincam porque se divertem” (Huizinga, 2019, p. 9) – se relaciona com outra característica fundamental: quando se brinca, a experiência do tempo e do espaço não pertence “à vida corrente” ou à “vida real”, isto é, embora haja a consciência do faz-de-conta envolvido nos jogos, a atividade se configura como um acontecimento distinto do cotidiano. Trata-se de um evento com sentido próprio e deslocado das necessidades demandadas pela vida comum. Apesar da liberdade, vale frisar que o jogo possui regras, cria ordem e aquele que foge às regras seria um “desmancha-prazeres”. Todavia, é relevante sinalizar para uma ponderação sobre esse sujeito: também ele pode instaurar outras comunidades com regras particulares, o que implicaria um movimento lúdico (semelhante a quebrar o brinquedo).

Ao refletir sobre a infância, em estudo sobre a lírica de Manuel António Pina, Paloma Roriz (2023) propõe uma leitura da produção do poeta português que não recaia exclusivamente sobre os procedimentos citacionais presentes em sua poética ou sobre as imagens da infância por um viés temático. Para tanto, recorre ao que Rosa Maria Martelo assinala como concepção de infância, na poética de Pina: “uma segunda – e mais perigosa – inocência”, que corresponde a “uma dimensão reflexiva sobre a linguagem e o próprio pensamento” (Roriz, 2023, p. 147). Pretende-se acerca da lírica de Marcelo Montenegro uma aproximação similar: trata-se de compreender a escrita sampler como próxima do jogo infantil e de perceber como as figurações da infância e outras imagens em sua produção podem dizer de um modo de pensar o trato com as palavras e da construção de um pensamento sobre o caráter lúdico da poesia e da vida.

De acordo com Roriz (2023), essa segunda inocência envolve um deslocamento da ideia de infância enquanto condição ingênua de ver as coisas como se fosse a primeira vez, um dos sentidos que, segundo a teórica, a poesia moderna pode ter assimilado e, de certa maneira, faz parte de um imaginário sobre a infância. Ao ler Pina, Roriz afirma que a consciência de que o presente e seu resgate são precários resulta em um recurso retórico que se apresenta de diversos modos, dentre os quais o trabalho com a citação. Com a consciência da inocência perdida, há espaço para uma criança “maliciosa”, que “vai *quebrar*, sacudir, atirar contra as paredes o seu brinquedo” (Roriz, 2023, p. 148, grifo da autora). É o poeta que criticamente fricciona “*com e na biblioteca*” (com e na cultura) os textos com os quais trabalha. Não gratuitamente, Roriz menciona a analogia entre jogo

infantil e trabalho citacional, estabelecida por Antoine Compagnon, quando destaca a proximidade entre o trabalho manual de recortar e colar com a atividade lúdica.

Assinala-se, no estudo de Roriz, não somente a ênfase dada por Compagnon aos procedimentos de recorte e colagem como modelo do jogo infantil, mas também sua reflexão sobre o grifo, que corresponde a um momento da leitura em que se “mancha, marca, *destrói* o papel, provoca rachaduras na página” (Roriz, 2023, p. 151, grifo da autora). O grifo é interpretado como um gesto de apropriação e intimidade que possibilita, conforme a teórica, na esteira de Compagnon, entender a brincadeira como área de experimentação, entre o interior e a realidade externa. Pergunta-se Roriz (2023, p. 151):

Onde está a brincadeira? É a pergunta feita, na busca de apreender algo do lugar em que, afinal, passamos a grande parte do tempo de nossas vidas: o que estaríamos fazendo ao lermos um livro, ao nos entretermos com um brinquedo? Tais atos se passariam nessa área intermediária, uma zona situada entre a realidade psíquica interna e a externa, baseada na precariedade implicada na intimidade, e que Winnicott aponta como sendo uma “terceira” parte da vida, para a qual, de modo geral, não damos atenção.

O primeiro livro de Marcelo Montenegro, *Orfanato portátil* (2003), parece abrir caminho para essa leitura, oferecendo possíveis respostas à questão, tanto com a evocação do orfanato – termo que sugere a imagem de crianças abandonadas –, quanto com a seguinte epígrafe de Tom Waits (*apud* Montenegro, 2018, p. 73):

Bicicletas quebradas, velhas correntes rebentadas
Guidons enferrujados lá fora na chuva
Deveria haver um orfanato
Para estas coisas que ninguém mais quer

O significado da palavra orfanato é amplificado pela aproximação com os demais objetos presentes nos versos de Waits: as bicicletas quebradas, os guidons enferrujados, as velhas correntes são objetos envelhecidos, sem utilidade aparente, abandonados “lá fora na chuva”, desamparados. Com os dois últimos versos da epígrafe, Montenegro, através

da voz de Waits, destaca um dos principais aspectos de sua poética: o trabalho com o recorte de fragmentos e a posterior montagem, representado pela imagem do orfanato de coisas que ninguém mais quer, que as pessoas não dão atenção. O poeta recolhe ou grifa um fragmento de texto (ou da existência), guarda em um orfanato portátil – uma caixa de sapatos – suas tranqueiras líricas, para trabalhar com elas (o trabalho da citação, grifado por Roriz). Os dados – tranqueiras – de que faz uso para construir sua lírica podem ser um trecho da literatura canônica, uma canção de rock, a cena de um filme, uma entrevista com Federico Fellini ou os pastéis do seu Francisco.

Os títulos de poemas e dos livros também remetem ao uso do que ninguém mais quer ou do jogo com as coisas ordinárias: a *Garagem lírica* (2012), que sugere um lugar em que são guardados objetos, por vezes esquecidos, um espaço de experimentação; o *Forte apache* (2018), referência ao filme ou ao brinquedo, evoca o poder de o jogo instaurar uma realidade outra no cotidiano; e os *Vídeos caseiros* (2021), que expõem uma poética e uma vivência perpassadas pela presença do ordinário e dos textos lidos, por acontecimentos que não se esgotam na figura do autor ou de um sujeito lírico.

O primeiro poema de *Orfanato portátil*, “Buquê de presságios”, reúne imagens que traduzem em versos os parágrafos anteriores:

Buquê de presságios

De tudo, talvez, permaneça
o que significa. O que
não interessa. De tudo,
quem sabe, fique aquilo
que passa. Um gerânio
de aflição. Um gosto
de obturação na boca.
Você de cabelo molhado
saindo do banho.
Uma piada. Um provérbio.
Um buquê de presságios.
Sons de gotas na torneira da pia.
Tranqueiras líricas

na velha caixa de sapato.
De tudo, talvez, restem
bêbadas anotações no guardanapo.
E aquela música linda
que nunca toca no rádio.
(Montenegro, 2018, p. 75)

Jogando com imagens que poderiam se aproximar de um tom considerado mais elevado – “Um gerânio / de aflição”, “Um buquê de presságios”, “aquela música linda / que nunca toca no rádio” – e imagens construídas com coisas que ninguém mais quer ou que ninguém daria atenção – “Um gosto de obturação na boca”, “Sons de gotas na torneira da pia” –, Montenegro fornece uma chave para a travessia por sua poética, interessada no que talvez permaneça, no que passa, no que não interessa, nas “Tranqueiras líricas / na velha caixa de sapato”. O encadeamento dos versos sugere uma modulação de tom, perceptível no movimento que entrelaça imagens tão díspares: um movimento que “é uma busca incessante de descoberta e formatação dessas pontes e baldeações”, como afirma o poeta no texto de apresentação do CD *Tranqueiras líricas* (2017). O que se experimenta no processo de leitura do poema de Montenegro é o trânsito por entre objetos, imagens, citações e referências, que não parecem, a princípio, suportar aproximações, caber na lírica (ou até mesmo na literatura, de modo geral), mas que delimitam um espaço de experimentação, de jogo, compartilhado com o leitor.

Em “Eu costumava grifar meus livros”, explicita-se o ato de quebrar o brinquedo e a associação com a escrita decorrente do sampleamento:

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, 2018, p. 27)

O poema, cujas imagens coincidem com a materialidade do trabalho da citação, salientado por Compagnon, também representa o ato de grifar como destruidor: “a feiura dos grifos”, posteriormente substituída por pequenas dobradinhas nas páginas, são ações cotidianas no processo de leitura que denotam a apropriação do texto pelo leitor. Em consonância com as ponderações de Roriz (2023), observa-se que o poema de Montenegro apresenta a ideia do grifo como aquele gesto de captura que provoca rachaduras no texto, traduz uma relação de intimidade entre leitor e texto riscado. A primeira relação manifesta se dá entre o grifo e a memorização: é preciso guardar aquela frase. Mas os grifos podem direcionar a leitura: o texto grifado não é mais o mesmo, sentidos são acrescentados. Também as dobradinhas são intervenções e tentativas de memorizar o que há nas páginas em destaque. As citações de Jean Cocteau, Philip Roth, Waly Salomão e T. S. Eliot (provavelmente oriundas de grifos ou páginas dobradas) expõem a incorporação da(s) página(s). Pelo processo da escrita sampler, Montenegro retoma mais uma imagem de precariedade e desamparo – “o imundo ferro-velho do coração”, capaz de abrigar instantes grifados na existência – que é, simultaneamente, um ponto alto de beleza e sensibilidade no poema. Essa imagem se aproxima do orfanato portátil, da caixa de sapatos com tranqueiras líricas, das tralhas que sempre interessam a alguém (como no poema “Guardando a tralha”).

O deslizamento entre o tempo do cotidiano e as imagens decorrentes das microdobradinhas, do sampleamento, parece situar o texto de Montenegro no que Jacques Rancière entende como “bordas da ficção”, que são

os lugares, as formas, as palavras e a organização das palavras que ela inventa para tornar visível a linha ao mesmo tempo radical e quase imperceptível que reúne e separa ao mesmo tempo duas formas de experiência: *a experiência do tempo que passa e a experiência do tempo em que acontece alguma coisa*. É aí que passa, com efeito, a linha de separação decisiva para a ficção e não na oposição do real e da invenção (Rancière, 2021, p. 21-2, grifo nosso).

Esse é o movimento por meio do qual o poema ultrapassa a experimentação estética do sampleamento ou a representação de um acontecimento individual, para fazer de cada instante do cotidiano, como afirma Rancière, “o teatro de [...] microacontecimentos sensíveis partilhados por todos” (2021, p. 17).

ESCRITA SAMPLER E MODOS DE HABITAR O COTIDIANO

Ao tratar da relação entre memória, literatura e intertextualidade, Tiphaine Samoyault (2008) afirma que o fato de a literatura se constituir pela lembrança do que é e do que foi, por meio de reescrituras, faz com que seja capaz de “sugerir o imaginário que ela tem de si” (2008, p. 47) e seja inseparável de um processo hermenêutico. Reescrever a partir do que já foi dito, estabelecer uma relação de copresença entre os textos, implica, assim, reconhecer a figura do escritor como leitor, cuja biblioteca, dispersa em seus textos, pode ser percorrida por outros leitores. Segundo Samoyault, o leitor é demandado pelo intertexto de diferentes modos: “por sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico” (2008, p. 91). Dessa maneira, o leitor é convidado a produzir sentidos a partir do que lê: pode-se dizer que o leitor é convidado a jogar com os jogos de memória propostos pelo intertexto, possibilitando uma abertura da literatura que, longe de ser compreendida como conjunto de procedimentos autônomos, inscreve-se de maneira potente na vida social. Tal abertura pode ser atribuída ao ludismo das práticas intertextuais, visto que, conforme Samoyault,

a literatura “não se contenta em ser contemplação narcísica ou repetição de si mesma” (2008, p. 78), o que permite a manifestação de seu caráter lúdico.

Retomando o mote do poema de Orides Fontela, os cacos do brinquedo quebrado produzem outros reais, múltiplos: outros modos de ser e habitar o cotidiano. A articulação com o pensamento de Jacques Rancière, quando reflete sobre as bordas da ficção, a partir da leitura de Guimarães Rosa, faz-se possível ao se considerar a proximidade entre a concepção de jogo infantil, por Huizinga, a segunda inocência de Pina, lida por Roriz, e a problematização das oposições entre realidade e ficção, cotidiano e extraordinário, seriedade e jogo, individual e coletivo, suscitada pelos sampleamentos de Marcelo Montenegro.

O poema “Forte apache” expõe muitos dos aspectos até aqui discutidos. É relevante destacar que o poema dá título ao terceiro livro de Montenegro, correspondente à sua poesia reunida até 2018. Como um dos primeiros poemas do livro, é plausível pensá-lo como mais uma poética de Montenegro ou como um poema em que elementos dessa poética são como faíscas decorrentes do contato intenso entre os fragmentos de outras vozes.

Forte apache

Noel Rosa dizia que era universal sem sair de seu quarto. Elvis Costello disse que o rock ‘n’ roll não morrerá porque sempre vai ter um garoto trancado em seu quarto fazendo algo que ninguém nunca viu. Laura Riding, por seu turno, falava da pretensão de “escrever sobre um assunto/ que tocasse todos os assuntos/ Com a pressão compacta do quarto/ Lotando o mundo entre meus cotovelos”. Já François Truffaut considerava-se pertencente a uma família de cineastas que praticava uma espécie de “cinema do quatinho dos fundos, que recusa a vida como ela é” — como “nas brincadeiras de crianças, quando refazíamos o mundo com nossos brinquedos”.

Como escreveu Ferreira Gullar no *Poema sujo*,
“que me ensinavam essas aulas de solidão”?
Aliás, é Pascal quem avisa: todos os males
derivam do fato de que não somos capazes
de permanecer tranquilos em nossos quartos.
(Montenegro, 2018, p. 21)

A princípio, pode-se perceber que os versos de “Forte apache” suscitam reflexões em torno de uma questão debatida no contexto dos estudos literários: a tensão entre o particular e o universal. É significativo que o poema se configure quase totalmente por meio de citações, mas também com referências e paráfrases. Ao realizar a montagem com os *samples* de outros artistas (não somente literatos), Montenegro delinea as bordas da ficção em sua poética. Como procederia um comparatista no contexto dos estudos literários – e a relação é viável, visto que Montenegro possui um poema intitulado “Literatura Comparada” –, o poeta transita entre textos de épocas e linguagens diferentes, friccionando-os, desestabilizando concepções de autoria, originalidade, desierarquizando categorias literárias e situando-se em um lugar entre o particular e o universal.

O forte apache pode ser lido como o quarto, onde sempre “vai ter um garoto / trancado [...] fazendo algo que ninguém / nunca viu”, o espaço que Truffaut recorre para falar de um cinema que “recusa a vida como ela é” (como o jogo ou o faz-de-conta das brincadeiras de criança), espaço para as crianças refazerem o mundo com seus brinquedos, produzirem outros reais. O quarto simboliza a área para as experimentações poéticas, visto que “não somos capazes / de permanecer tranquilos em nossos quartos”. Embora representados pela imagem do garoto trancado em seu quarto, esses sujeitos do poema habitam o cotidiano, inventando realidades alternativas, com a liberdade de quem tem consciência do faz-de-conta do jogo.

Se “Forte apache” for lido como uma poética de Marcelo Montenegro, pode-se perceber como a escrita sampler se relaciona com a concepção de jogo infantil. Na feitura do poema, o ato de quebrar o brinquedo é exposto, mediante o trabalho com os fragmentos de Noel Rosa, Elvis Costello, Laura Riding, François Truffaut, Ferreira Gullar e Pascal. Estar no quarto pode ser lido como uma experiência do tempo que passa, como denomina

Rancièrre a vida cotidiana (ou ordinária, nos termos de Huizinga). Mas o poema é tecido com as peças do jogo da escrita sampler, o que favorece experiências “de algo que aconteceu”, algo extraordinário (a modulação das citações e referências é crucial para essa percepção, visto que a relação entre as citações é resultante de um trabalho de organização das palavras, nos termos de Rancièrre, aqui realizado pelo poeta sampler).

Longe de remeter à memória melancólica, que, segundo Samoyault, é marcada pela sensação do peso de que tudo já foi dito, o jogo intertextual da escrita sampler está mais próximo da memória lúdica, segundo a qual as formas, os modelos, as referências são parte de um jogo. Nesse caso, a consciência do já dito possibilita vários jogos literários que convidam o leitor para a brincadeira. Como afirma Roriz (2023, p. 155, grifo nosso),

esta infância [em Pina] pode surgir entendida não apenas como dispositivo discursivo de uma prática de escrita, mas como um modo reiteradamente afeito ao borramento de sentidos hierarquizantes de autoria e/ou de estratégias de captura do literário [...] no limiar de precariedade e risco *em que uma brincadeira tem início*.

Compreendida segundo o modelo do jogo infantil, portanto, a escrita sampler de Marcelo Montenegro instala-se nas bordas do ficcional, pondo em suspensão a experiência da vida cotidiana. Ao recorrer às tranqueiras líricas do orfanato portátil, da garagem lírica ou do forte apache, o poeta estabelece, assim, pontes e baldeações entre o mundo e a ficção, entre o particular e o coletivo, o cotidiano e o extraordinário, como bem demonstram os versos do poema “Mapas”: “O espanto é um bairro / no olhar do meu filho.” (Montenegro, 2018, p. 61).

LUDDISM AND SAMPLER WRITING IN MARCELO MONTENEGRO’S POETRY

ABSTRACT: Marcelo Montenegro’s poetry, through frequent use of selection, cutting and fragment editing, can be understood as sampler writing. Manipulation of pre-existing forms and texts makes his creative process as like children’s game, according to Johan Huizinga (2019)

and Paloma Roriz (2023). In this paper, it is not intended to study childhood as a theme, nor looking for representations of the child throughout the verses, but to comprehend sampling in poetry as a way of operating with language analogous to the act of the child breaking the toy, resulting, as a consequence, in other senses for everyday life.

KEYWORDS: Marcelo Montenegro; Sampler writing; Children's game.

LUDISMO Y ESCRITURA SAMPLER EN LA POESÍA DE MARCELO MONTENEGRO

RESUMEN: La poesía de Marcelo Montenegro, mediante el uso frecuente de selección, corte y ensamblaje de fragmentos, puede entenderse como escritura sampler. La manipulación de formas y textos preexistentes permite acercar su proceso creativo a la idea de un juego infantil, según el pensamiento de Johan Huizinga (2019) y Paloma Roriz (2023). En este artículo no se trata de leer la infancia como tema ni de buscar referencias al niño en los versos, sino de comprender la práctica del sampleo como forma de operar con el lenguaje análogo al gesto del niño rompiendo el juguete, produciendo otros significados para la realidad cotidiana.

PALABRAS CLAVE: Marcelo Montenegro; Escritura sampler; Juego infantil.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Felipe. "Políticas de impropriedade em certa poesia contemporânea: *vidas rasteiras*, de Alberto Pucheu". In: PUCHEU, Alberto & MAGALHÃES, Danielle. *Falemos de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2023, p. 203-213.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

- FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.18.
- GASPAR, Mauro. *Invasores de corpos: atravessando o laboratório de Ricardo Piglia*. Orientador: Karl Erik Schollhammer. 186f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press, 2011.
- 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, 2018.
- MONTENEGRO, Marcelo. *Vídeos caseiros*. São Paulo: Corsário-Satã, 2021.
- MONTENEGRO, Marcelo. *O livro do ouvido*. São Paulo: Miolo Mole, 2023.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada*. Tradução de Inês Oseki-Dépré. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- RORIZ, Paloma. “Rachaduras na página: notas para uma segunda infância”. In: BASÍLIO, Rita et al. *Manuel António Pina: outras passagens - ensaios*. Lisboa: Textiverso, p. 147-158.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- TRANQUEIRAS LÍRICAS. [Marcelo Montenegro e Fábio Brum]: Marcelo Montenegro. São Paulo: Estúdio Jaburu, 2017. 1 CD.
- VARGAS, Herom et al. “Remix e sampling: identidades e memória dos DJs na música eletrônica.

Revista Famecos. v. 25, n. 2, p. 1-18. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28156>>. Acesso em 25 mai 2024.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

Submetido em 12 de junho de 2024

Aprovado em 17 de agosto de 2024

Publicado em 29 de setembro de 2024
