

A POLÍTICA DE DESLOCAMENTOS NOS POEMAS CIVIS DE JOAN BROSSA

Rita Lenira de Freitas Bittencourt*

ABSTRACT: *the book Poemas Civis, translated by Ronald Polito and Sergio Alcides, is a Catalan/Portuguese bilingual production, published in 1998. It is Joan Brossa's first edition in Portuguese and, according to the translators, the original publication, from 1961, was partial, since it suffered cuts due to censorship. Additionally, it was only by the end of the dictatorship in Spain in 1977 that its edition was completed. For that reason, this selection of poems, part of a literary work, is considered that which more explicitly exposes political issues. Apart from obvious contextual references, the verses promote the indissociability between the poetry and the visual art, between the word and the object, the organic and the prosthetic, a project which would be developed by the poet, with notable coherence, throughout his life. The reading this article proposes considers the miscellany of languages and Brossa's interest in exhibiting the creative materiality, indications of a diction which strategically escapes norms and explores the effects of a politics of displacements, which being acute is also astute.*

KEYWORDS: *poetry, visuality, displacement, politics, Joan Brossa*

O artista catalão Joan Brossa (1919-1998) tem uma vasta produção, que abrange o soneto, a sextina, o poema em verso livre, os poemas visuais, a variante poemas visuais transitáveis e inúmeras peças de teatro, denominadas por ele de poesia cênica. De feição vanguardista, foi amigo e tradutor de João Cabral de Melo Neto, que representou o Brasil no consulado de Barcelona, na década de 40, e que, por sua vez, foi o primeiro a publicar os sonetos de Brossa, além de iniciá-lo em estudos marxistas.

O trabalho de Joan Brossa foi sistematicamente ignorado pela crítica e está ausente das antologias poéticas, até pelo menos a década de 80 do século 20, mesmo na Espanha. Esta situação decorre, em grande parte, do trânsito interdisciplinar que toda a sua produção propõe, pois, segundo João Bandeira: “há anos a obra de Joan Brossa cruza, sem passaporte, as fronteiras entre modalidades artísticas” (1999, p. 38). Paradoxalmente, a mobilidade entre as várias linguagens, além da insistência na escrita em catalão¹, produziram um estranhamento que reforçaram os limites geográficos, ao invés de dissolvê-los, confinando inicialmente o artista aos limites da sua região.

Entretanto, a partir do êxito internacional de seus poemas visuais e de seus poemas-objeto², começa-se a ver a ponta de um enorme *iceberg* que, segundo o crítico Manuel Guerrero, “excede todos os parâmetros”:

Por um lado, a extensão de sua obra é muito superior a de qualquer

* Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

¹ Encontrei, neste e em outros livros, poucos poemas escritos em espanhol, todos com evidente caráter de crítica e de sátira, relacionados à voz da censura e aos instrumentos de controle ideológico da Espanha sobre a Catalunha. Brossa, quando adolescente, participou efetivamente da Guerra Civil, integrando o exército republicano, que foi derrotado. Enquanto, durante o franquismo, por estratégia político-editorial, alguns escritores mantiveram uma produção ao menos bilíngüe, ele preservou a dicção catalã, o que, sem dúvida, contribuiu para o desconhecimento do seu trabalho no resto do país.

² Entre o final dos anos 80 e ao longo da década de 90 do século 20, foram organizadas exposições importantes dos poemas objeto de Joan Brossa em instituições como a Fundação Joan Miró (Barcelona, 1986), o Centro de Arte Reina Sofia (Madri, 1991) e a Bienal de Veneza (1997). No Brasil, a Bienal de São Paulo de 1994 dedicou uma sala especial aos seus poemas-objetos e a exposição “Joan Brossa de Barcelona ao Novo Mundo” colocou em circulação 102 obras do artista em itinerário que percorreu Argentina, Chile e Brasil (RJ, SP, RS), ao longo de 2006.

um de seus contemporâneos; por outro, trata-se de uma obra experimental que não conhece limites e que, na tradição da vanguarda histórica, amplia o âmbito poético até campos tão diversos como o teatro, o cinema ou as artes plásticas³”.

Herdeiro dos dadaístas, Brossa incorpora a desfuncionalização da linguagem, levada a cabo pelos objetos *trouvés*, e certas premissas dos surrealistas, como as teorias do objeto⁴, desenvolvidas por Breton e Dalí, mas se aproxima, no plano lingüístico, de certa ironia fina de feição duchampiana. Sem optar por lugar algum, o artista instaura um *para além* em relação a estas correntes, sendo, portanto, “pós-dadaísta pela provocação feita com elementos cotidianos e a simplicidade dos materiais usados; pós-surrealista pela justaposição de elementos distintos; e conceitual *avant la lettre* pela importância concedida à linguagem⁵”.

O poeta Pere Gimferrer vai mais longe, identificando, também, em Brossa, uma relação com a poética clássica, por um lado, e uma utilização anacrônica do popular, por outro, em função das questões políticas locais:

Parece um paradoxo que um poeta vanguardista radical, herdeiro do surrealismo, centre sua obra, por um lado, na reelaboração das modalidades estróficas clássicas – principalmente o soneto e a ode sáfica – e, por outro, na recuperação da fala e as formas de vida dos menestréis, opostas em tudo à moral da revolução surrealista ou do marxismo. Brossa está, talvez, somente nisto; mas talvez somente na Catalunha a derrota republicana na guerra espanhola significou em tal grau a aniquilação das formas de vida que, aos olhos do poeta, converteram-se em emblemas da autenticidade perdida ou da liberdade imolada⁶.

Afora essas peculiaridades, percebidas por seus críticos leitores, ele mesmo define-se como poeta visual, não como artista plástico, embora tenha participado de diversas exposições em museus e tenha obras que poderiam ser consideradas esculturas ou instalações – um livro aberto, em metal fundido, sobre um pedestal, no cruzamento de duas grandes avenidas; um enorme A, maiúsculo, de ferro, apoiado em um barco, ao sabor dos ventos, exposto num velódromo; as letras da palavra BARCINO, nome romano da cidade, “fechando” uma passagem para pedestres – , todas distribuídas no espaço urbano de Barcelona⁷. Estes trabalhos são, segundo o artista, poemas visuais, ou melhor, poemas visuais transitáveis. Por outro lado, o artista publicou vários livros de poemas, alguns apenas com matéria verbal, a maioria intercalando figuras, alguns só de sextinas, modalidade poética combinatória na qual se tornou especialista, e outros apenas de sonetos.

Os *Poemas civis*⁸, publicados pela primeira vez em 1961, trazem, como epígrafe, “O objeto que você pega deve ser como / o prolongamento da sua mão”, de Vsévolod Meyerhold, anunciando, de entrada, a indissociabilidade entre a poesia e a plástica, entre a palavra e o

³ Manuel Guerrero fez a seleção de poemas e peças teatrais compilando-os na primeira grande antologia bilingüe catalão/espanhol da obra de Joan Brossa: *La piedra abierta* (Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2003). A citação é do “Prólogo”, p. 13. Tradução minha.

⁴ A *Exposition Surréaliste d'Objets* teve lugar em Paris, 1936. Foi anunciada como incluindo: “objetos matemáticos, objetos naturais, objetos selvagens, objetos encontrados, objetos irracionais, objetos *ready-made*, objetos interpretados, objetos incorporados e objetos móveis”. Por ocasião da demonstração do “objeto surrealista de funcionamento simbólico”, Breton publicou um importante ensaio, “A crise do objeto” (*Cahiers d'art*, VI (1936), p. 21-26). E também Salvador Dalí, “Objets Surréalistes”, e Alberto Giacometti, “Objets Móbiles et Muets”, ambos em *Le surréalisme au service de la révolution*, nº 3 (1930), p.16-19.

⁵ In: NAVAS, A. M. A lira dos poemas-objetos. *Cult. Op. Cit.*, p. 50-51.

⁶ GIMFERRER, Pere. Liminar. In: BROSSA, Joan. *La piedra abierta. Op. Cit.*, p.11.

⁷ Denominados “Poemas transitáveis”, os principais são: em Barcelona: “Poema visual transitável em três partes” – Velódromo das Vall d’Hebron D’Horta, 1984; “Relógio ilusório” – Vestíbulo do Teatro Poliorama, 1985; “Premi Fad Sebastiá Gash” – La Rambla Portaferrisa, 1991; “Barcino”, Plaza Nueva, 1991 – 1994; “Poema visual por uma façanha” – Colégio de Aparejadores e arquitectos”, 1993; “Homenagem ao livro” – na conexão entre o Passeio da Graça e a Gran Vía, 1994; em outros lugares: “Record d’un Malsan” – Biblioteca de Sant Adriá, 1995; “A de Barca” – Parc Catalunya, Sabadel, 1996.

⁸ *Poemas civis*, traduzido por Ronald Polito e Sergio Alcides (1998) é a primeira edição de Brossa em português.

objeto, entre o orgânico e a prótese, projeto que será desenvolvido em poemas como o citado a seguir, sem título, que é uma espécie de móbile:

Os pássaros
têm o corpo coberto
de penas; bico adunco,
dois pés e duas
asas.

Move este poema
arame oculto em seus
versos⁹.

O poeta deixa transparecer no tecido linguístico a própria manufatura visual do poema, pássaro falso que se move no espaço da página sustentado por um arame verbal que atravessa os versos. Se na primeira estrofe, a ênfase é na descrição geral do animal, na segunda, em outro nível, descreve-se o mecanismo que tornaria o orgânico plástico, e, no melhor estratégia vanguardista, transmuta a vida em arte. O mesmo gesto, de materialização dos elementos e, ao mesmo tempo, o jogo com o sentido de estranhamento da linguagem figura em outro poema:

O estojo
é liso, a tampa
é igual à caixa;
o interior, forrado de preto.

As joias.

Este poema tem fundo falso¹⁰.

Note-se que os versos não acabam onde acabam, ou seja, que escondem uma reserva de sentido do mesmo modo que joias somem num estojo de fundo falso. O poema não narra um acontecimento, marcando uma passagem de tempo e sim mostra um objeto em corte perspectivo, que exhibe seu interior, mesclando uma forma que se exhibe e se esconde conectada a uma anedota de linguagem, a uma espécie de brincadeira que desdiz ou desfaz a seriedade da descrição, suas aparentes verdade e suntuosidade.

A conexão da experiência material do *ready-made* ao despojamento da linguagem produz uma instância irônica, de distanciamento entre a leitura e a escritura, evidenciada, também, no poema PEIXE DE CERA:

Por não ter escrito o poema
o leitor fica sem saber
em que poderia consistir este
peixe de cera¹¹.

Há, pelo menos, duas falsidades básicas que estruturam os quatro versos acima: um falso peixe, que é de cera, e um falso motivo, proposto por um título que não se desenvolve. Ambas contribuem para que se frustrem as expectativas do leitor, o que, ao mesmo tempo, como

⁹ BROSSA, 1998, p. 49. No original catalão: “Els ocells / tenen el cos cobert / de plomes; bec corni, /dos peus i dues / ales. // Mou aquest poema un / filferro amagat als seus / versos.”

¹⁰ BROSSA, 1998, p. 53. No original catalão: “L’estoig / és pla, la tapa / és igual que la caixa; / l’interior, folrat de negre. // Les joies. // Aquest poema té doble fons”.

¹¹ BROSSA, 1998, p. 79. “Peix de cera”, no original catalão: “Per no haver escrit el poema, / el lector es queda sense saber / en què podria consistir aquest / peix de cera”.

nos poemas anteriores, provoca um desnudamento dos processos de construção do poema, exibindo uma linguagem manipulável como um arame, de fundo falso e tão artificial quanto um animal moldado ou esculpido, pendurado ou sugerido. É típica de Brossa essa inclusão do leitor no poema, como participante e vítima preferencial de armadilhas e enredos engenhosos¹². Priorizando a recepção, ele joga com o leitor, mas exhibe os dois lugares, desfazendo as hierarquias entre quem escreve e quem lê.

O título e a produção do livro aportam à manufatura experimental um suplemento de sentido político, ou seja, em um plano amplo, os poemas reiteram a dobradinha arte/vida também no questionamento mais explícito ao jogo social:

Em *Poemas civis*, o repensar dos grandes temas da política, da civilidade e, por contraste, da natureza e da felicidade individual, vem enlaçado por uma poética que privilegia o coloquial e o cotidiano – o contato, enfim, entre os cidadãos em sociedade. Poesia como utopia, como abertura ao imprevisível, que tenta rearticular a natureza e a cultura em um novo projeto de vida civil¹³.

Esse é o olhar que os tradutores de Brossa, no Brasil, dirigem a uma escritura encurralada em uma região – a Catalunha – , elaborada em um tempo difícil – o do regime franquista – , e que, paralelamente, ainda coloca em discussão os seus próprios limites. Com relação ao viés político dos poemas, eles acrescentam: “sua melhor definição foi dada pelo próprio autor: é uma ‘poesia em mangas de camisa’, de uma ‘difícil facilidade’”¹⁴.

A *facilidade difícil* aparece, às vezes, na poética de Brossa, através de uma superposição de tempos, propondo uma simultaneidade de planos descritivos a serem visualizados juntos e disjuntos, tendo nessa disposição sua condição crítica:

DUAS FOTOGRAFIAS

O edifício tal como estava antes do incêndio.

Depois do incêndio e da guerra¹⁵.

O tempo duplicado visualmente, nesse inverso de narração, uma espécie de arqueologia, no sentido benjaminiano, torna ainda mais dramática a mudança que as cenas exibem. E acentua sinteticamente os efeitos devastadores da guerra e do fogo, num momento posterior, num tempo terceiro, depois de tudo, que descreve a impotência de quem vê/escreve. A ênfase dada à dramaticidade não é gratuita, relembro que Joan Brossa escreveu também para o teatro e aproveitou largamente, nessas composições, os recursos da montagem.

Talvez esses recursos se evidenciem melhor no poema seguinte, que desenvolve um diálogo sócio-cultural estabelecido por reflexos distorcidos, como num jogo de espelhos, de um lugar a outro, num poema dobrado horizontalmente nos dois versos da segunda estrofe:

Para obter autoridade e exigir uma
disciplina é preciso prover todos

¹² Em 2008, o poeta Antonio Cícerio relembra, em seu *blog*, seu contato com o artista catalão. Cícerio, juntamente com Wally Salomão, trouxeram Brossa ao Brasil, em 1993. O jogo do artista com o leitor pode ser percebido em um trecho: “vou descrever apenas a performance poética feita por Brossa. Ele havia trazido um tinteiro e uma pena de pato. Molhou a pena no tinteiro e saiu do palco, ostensivamente para escrever alguma coisa. Voltou, molhou novamente a pena e saiu. Fez isso mais uma vez, e trouxe dos bastidores um envelope fechado. Escolheu uma moça bonita na plateia – por acaso era a Renata Sorrah – entregou-lhe o envelope e lhe pediu que o abrisse dali a três minutos. Os três minutos pareceram três horas. Ao abrir a carta, estava escrito: FIM.” In: “Meu contato com Joan Brossa”. Consultar: www.antonioxicero.blogspot.com/2008/.

¹³ BROSSA, 1998 (edição brasileira, contracapa).

¹⁴ BROSSA, 1998 (edição brasileira, contracapa).

¹⁵ BROSSA, 1998, p. 243. “Dues fotografies”, no original catalão: “L’edifici tal com estava abans de l’incendi. // Després de l’incendi i la guerra”.

os homens de tudo o que necessitam.

Um jogo de espelhos
permite ver o outro lado do poema.

O pano de fundo é uma superfície de tecido
onde foi pintada uma paisagem,
ou um edifício, ou uma praça,
ou qualquer outra coisa¹⁶.

A linha de torção é a estrofe de dois versos que na construção do poema permite ver, por ângulos diferentes, uma mesma cena, que será ou uma verdade anunciada, da perspectiva sócio-filosófica, por exemplo, no primeiro quarteto, ou uma falsificação construída – uma tela pintada, um cenário – de uma perspectiva visual, que também edifica, ou modifica, ou retifica, ao explorar outras possibilidades de configurar o espaço e de direcionar o olhar, no quarteto final.

Os alcances políticos de exibir ambas as possibilidades de ver/ler, de não optar, de estar em um e em outro lugar, ao mesmo tempo, podem também ser observados na conjunção apontada a seguir, entre um dos poemas censurados, na primeira edição, de 1961, intitulado LITURGIA, e que não foi, de jeito nenhum, percebido como uma reflexão muito sutil sobre a pintura:

O anel
está vazio e a pedra
forma um receptáculo cheio de tinta
que sai por uma pequena
abertura que há na fonte
e que se oculta no interior
da mão. Assim Sua Eminência
pode marcar certas cartas
com um ponto im-
perceptível¹⁷.

E outro, sem título, que figura na primeira edição, substituindo LITURGIA, e que acaba, ironicamente, não só recuperando a temática, mas também parafraseando, em certa medida, uma receita dadaísta:

O Confucionismo
O Cristianismo
O Bramanismo
O Maometismo

é mais falso
é falso
é divino
é falso

¹⁶ BROSSA, 1998, p. 241. No original catalão: “Per a tenir autoritat i exigir una / disciplina cal proveir tots / els homes d’allò que necessiten. // Un joc de miralls // permet de veure l’altra banda del poema. // El teló és una superfície de tela / on hi ha pintat un paisatge, / o un edifici, o una plaça, / o qualsevol altra cosa”.

¹⁷ BROSSA, 1998, p. 235. “Litúrgia”, no original catalão: “L’anell / és buit i la pedra / forma un receptacle ple de tinta / que surt per una petita / obertura que hi ha a la punta / i que amaga a l’interior / de la mà. Així Son Eminència / pot marcar certes cartes / amb un punt im- / perceptible”.

Recortem as palavras deste
poema, deem-lhes a ordem que lhes aprouver
e terão algumas crenças¹⁸.

Ao vir à tona, ainda que tempos depois, quando se teve acesso aos dois poemas, esta sarcástica burla à censura, que efetivamente amplia a crítica ao invés de neutralizá-la, torna-se possível perceber que o gesto cênico de Brossa vincula-se a uma arguta percepção do instável e que não tem a pretensão de escondê-lo, nem de, pior ainda, definir quais seriam os lugares “certos” da escritura ou do pensamento, seja na sociedade, seja na arte: o “limiar” é o seu espaço e a sua temática, e promover equilíbrios e desequilíbrios, a sua prática subversiva, a sua política de deslocamentos sustentada por um pensamento-móvil, capaz de sustentar e de suportar o ambivalente em movimento.

Nessas produções, as montagens de “dupla face” e as farpas da ironia, intervindo no poético, são as condições de possibilidade para a manutenção do evento infinito e plural de Mallarmé, ou para a própria dramatização da indecibilidade, na lógica do *subjéctil* derridiano, capazes de assegurar uma reserva de sentido que resiste – imagem, ponto mínimo, foto, foco, avesso, dobra, espelho, enigma – e permite uma teorização de baixa densidade, presa ao indício e ao tempo efêmero ou abissal de situações-instalação.

Por isso, mesmo que certo ímpeto guerreiro e vanguardista seja preponderante, às vezes, como no delicioso poema a seguir, não destituído totalmente de heroísmo, o efeito¹⁹ é ampliado, pois a heroicidade do poeta não está em destruir os monstros que o ameaçam, mas simplesmente em fazer deles o seu instrumento – ou seja, partindo da auto-ironia do engajamento, se chega à ação esperada – mas pelo despiste, ou pelo desvio:

O crocodilo abre
a boca para engolir o poeta.
Mas o poeta pega a harpa
e a põe em pé na goela do monstro:
o crocodilo não pode fechar a boca
e fica transformado em uma
harpa viva²⁰.

As criações de Brossa, sua poesia visual, seus poemas-objeto e suas instalações, assinalam, em ampla variedade, uma das margens críticas da literatura contemporânea²¹, em diálogo e trocas constantes com as demais linguagens artísticas e no espaço mesmo de circulação entre elas. Exploram, como no poema anterior, uma “safda” poética para os impasses políticos, que tem muito da agudez já clássica dos modernos, mas que é temperada com leveza e flexibilidade, talvez a única possibilidade de fazer voar os pássaros de papel, de relativizar as crenças todas e de produzir sonoras monstruosidades a partir da escassez, da aridez, da falta do que dizer ou do dizer da falta.

As traduções de Ronald Polito e Sergio Alcides, também poetas, deram-se em contato com o próprio artista e foram sendo experimentadas com a publicação esporádica de alguns

¹⁸ BROSSA, 1998, p. 258. Em catalão: “El Confucionisme / El Cristianisme / El Bramanisme / El Mahometisme // és més fals / és fals / és diví / és fals // Retalleu les paraules d’aquest / poema, ordeneu-les com us plagui / i tindreu unes creences”.

¹⁹ Penso em um signo como *efeito*, na acepção de Spinoza resgatada por Deleuze, de *affectio*, ou seja em um movimento de passagem entre dois estados, em variações contínuas de potência, que compromete ambos os corpos envolvidos e deixa vestígios, *afeta* (DELEUZE, 1997, p. 156-170).

²⁰ BROSSA, 1998, p. 249. Em catalão: “El cocodril obre / la boca per engolir el poeta. / Però el poeta agafa l’arpa / i la posa dreta a la gola del monstre: / el cocodril no pot tancar la boca / i es queda transformat en una / arpa viva”.

²¹ Em 2005, Vanderley Mendonça traduziu para o português o livro *Poesia Vista*. Também é possível encontrar, na internet, poemas traduzidos e poemas visuais de Brossa como, por exemplo, na revista eletrônica *Zunái*, cujo responsável é o poeta Cláudio Daniel. Disponível em: www.revistazunai.com.

poemas²². A escolha desse livro se deve ao fato de “os *Poemas civis* em especial nos parecerem iluminadores quanto ao nosso tempo presente, considerando a incivilidade global atrelada ao individualismo exacerbado e inteiramente voltado para o consumo” (POLITO e ALCIDES, 1998, p. 280).

Em que pesem as boas intenções dos tradutores, a leitura dos poemas de Brossa, nesse artigo, trai um pouco o esforço deles, em destacar os usos políticos explícitos da arte, que evidentemente o artista faz, embora, por outro lado, compartilhe em boa medida as percepções em relação ao tempo presente. O que se pretende é justamente argumentar que quanto mais o poeta se aproxima do exercício formal, quanto mais ele testa os alcances do jogo entre a visualidade e as palavras, entre a poesia, o teatro e as artes plásticas, mais a sua ação política se intensifica, pois, em sua obra, a política não pode ser reduzida a uma mensagem, nem a uma militância: é um gesto constante, sofisticado e infraléve de fazer e desfazer, montar e desmontar o monstro, de acreditar em sua eficácia e, ao mesmo tempo, de duvidar dela. Em outras palavras, o que o conjunto de poemas dá a ver é uma crítica que evoca um *fora* do político²³, de onde ela fala e produz e onde adquire potência: uma potência que, por ser poética e revisitar os fins do literário, retorna política. O limiar do *fora* assinala onde a autonomia da literatura e a das outras práticas se encontram e se perdem, ao serem igualmente afetadas, desenhando uma deriva metapolítica pós-autônoma, ou, como assinalariam Giorgio Agamben e Roberto Espósito, esboçando os traços de uma *impolítica* contemporânea.

Em tempos de incentivo às recuperações valorativas da crítica e de pregação em direção a uma virada ética do conhecimento, é bom resgatar as lições de indisciplina de Joan Brossa, que se assinalam, talvez, certos compromissos da crítica e da teoria de atribuírem valor, bem como de promoverem escolhas de dimensões éticas, por outro lado, sobretudo, percebem o fazer/saber artístico como estratégia de não abrir mão da prática da desorientação, operada pelos deslocamentos em série e pelos desencaixes, em direção a um possível *impolítico*: o político tensionado em seus limites.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Chapecó: Argos, 2010.
- BANDEIRA, João. Duas vezes quarenta. *Cult.* nº 19, ano II, 1999, p. 38.
- BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Trad. Sergio Alcides e Ronald Polito. São Paulo: 7Letras, 1998.
- _____. *Poesia vista*. Trad. Vanderley Mendonça. São Paulo: Amauta, 2005.
- _____. *Joan Brossa: desde Barcelona ao Novo Mundo*. Catálogo. Rio de Janeiro: Institut Ramon Lull; Fundació Joan Brossa, 2006.
- DELEUZE, G. Spinoza e as três ‘éticas’. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- _____. e BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjéctil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- ESPOSITO, Roberto. *Categorias de lo impolítico*. Buenos Aires: Editorial Katz, 2006.
- GUERRERO, Manuel. *La piedra abierta*. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2003.

²² No *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 23, Belo Horizonte, março de 1997, p. 14-15, e nas revistas *Magma* (n. 4, São Paulo, 1997, p. 97-100) e *Inimigo rumor* (n. 2, Rio de Janeiro: 7Letras, mai./ago. 1997, p. 44-49). O processo de tradução desenvolveu-se entre 1993 e 1996.

²³ De Derrida a Agamben, passando pelas teorias do *impolítico*, em Roberto Espósito, as questões do *fora* e da *metapolítica* atingem as teorias da autonomia da arte e da literatura preconizadas pelo moderno e, mesmo em obras do “alto-modernismo”, como as de Joan Brossa, essas questões, objetos de uma crítica pós-moderna, já ajudam a compor o que denominei, nesse artigo, de “pensamento-móvil”.

POLITO, R. e ALCIDES, S. Sobre a tradução. In: BROSSA, Joan. *Poemas civis*. São Paulo: 7Letras, 1998. p. 280.