

LITERATURA, ARTES E MÍDIAS: POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA*

Solange Ribeiro de Oliveira (solanger@uol.com.br)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil

Resumo: Apoiado no testemunho de vários poetas-críticos brasileiros, o artigo se inicia com uma tentativa de levantamento de características gerais da poesia brasileira atual, incluindo, entre seus principais traços, o diálogo com a obra de arte visual. Ilustrando essa tendência, o texto parte para a análise de algumas obras intermediárias, que evidenciam a relação entre o poético e diferentes formas de arte visual em nossos dias.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. A poesia vista pelos poetas. Literatura e arte visual.

LITERATURE, ARTS AND MEDIA: CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY

Abstract: Based on critical pronouncements by a number of Brazilian poets, the essay starts out as a tentative description of the general character of contemporary Brazilian poetry, including, as one of its most telling features, its dialogue with works of visual art. In order to illustrate this trend, the text moves on the analysis of some Intermedial works, where the association between poetic elements and visual art proves most apparent.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. Poets on poetry. Literature and the visual arts.

*O texto é uma versão alterada do ensaio publicado na Inglaterra pelo *Hispanic Research Journal*, v. 8.

Artigo recebido em 04 maio 2015 e aceito em 16 jun. de 2015.

Tentando delinear a condição da poesia brasileira na contemporaneidade – dos anos sessenta do século passado até o presente – julgo oportuno remeter a indagação aos próprios poetas, buscar neles a metalinguagem sobre sua arte, mais do que nunca impossível de definir. Nesse sentido, vários autores reiteram a afirmação de que os caminhos da poesia se multiplicaram de tal forma que não raro se confundem com os de outras artes – se é que, para a produção de nossos dias, ainda vale recorrer a conceito tão problematizado. Incorporando os recursos de seu tempo, o poema atual nem sempre se prende a seu suporte tradicional, a folha de papel. Espraia-se por outros espaços, a tela do computador, da televisão e do cinema, ou pelas galerias de exposições, entre objetos múltiplos, pinturas, vídeos e instalações.

A estratégia de ouvir os próprios poetas esbarra, entretanto, em obstáculos previsíveis. Mesmo quando não circula pelas mídias, a poesia, bem como sua crítica, mostra-se difícil de publicar em formato de livro. Nem contamos mais com páginas inteiramente dedicadas à área nos suplementos dos grandes jornais. Para contornar essa dificuldade, e reunir um número significativo de depoimentos, é que me valho das reflexões de poetas em coletâneas relativamente recentes, entre as quais considero particularmente representativa *Artes e Ofícios da Poesia*, organizada por Augusto Massi. Os textos são apresentados como um painel da poesia brasileira atual, e incluem poemas e depoimentos de vinte e nove poetas, vários deles também críticos e editores de poesia. Em sua apresentação do livro, Leda Tenório da Motta, Diretora do Núcleo de Projetos Literários do Centro Cultural de São Paulo, destaca que o livro resultou de um encontro que não visava a um julgamento crítico. Remetia antes a uma crítica, a que “põe em crise”, como queria Barthes. Entre seus propósitos o encontro, patrocinado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e declarado o evento literário do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte, destacava

problematizar os “paideuma” e debilitar a força de truísmos como o dito de Mallarmé, de que poesia se faz com palavras – objetivos todos muito pertinentes para quem queira se informar sobre a produção de nossos dias.

A referência ao “paideuma” revela-se particularmente oportuna. Como Carlos Felipe Moisés (1991, p. 94-98), os poetas contemporâneos parecem ter sempre em mente a convicção de T.S. Eliot sobre a importância do conhecimento da tradição literária para a formação do talento individual. Incansavelmente, referem-se àqueles que escolheram como precursores, e em relação aos quais presumivelmente tiveram de trabalhar suas respectivas “angústias de influência”. Alcides Villaça (1991, p. 33), posicionando-se na tradição da poesia brasileira marcada pela “linguagem-problema, agônica e crítica”, afirma que os mestres dessa vertente são ainda Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Duda Machado (1991, p.116) amplia um pouco a lista. Para ele, vale a pena situar a poesia atual “em relação ao conjunto extraordinário, sem paralelo em qualquer período, formado por Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Drummond, João Cabral, Augusto de Campos” (MACHADO, 1992, p. 116). Neles, o poeta encontra não apenas elaborações formais, que considera já satisfatoriamente presentes no Parnasianismo, mas, sobretudo, um compromisso criador com as obras e poéticas de seu tempo.

Três dos nomes citados por Machado e Villaça aparecem virtualmente em todos os depoimentos sobre os precursores da poesia atual. Nas palavras de Armando Freitas Filho, eles são os “Três Mosqueteiros” de nossa aventura poética: Bandeira – “mistura fascinante de tradição e ruptura, *Vademecum* da poesia no Brasil” – Drummond, o gauche, e João Cabral, que tem a “paixão controlada de um cirurgião” (FREITAS FILHO, 1991, p. 74-76). Efetivamente, Bandeira, Drummond e Cabral constituem referências recorrentes em todos os depoimentos. São lembrados também por Antonio Fernando Franceschi, Felipe Fortuna e Rodrigo Garcia Lopes. A respeito, Franceschi (1991, p. 63) esclarece que o quadro de referência intelectual da geração de 1960 não constituía um “paideuma”, no sentido de citação obrigatória, que sancionasse a nova obra e lhe conferisse legitimidade. Mas as referências certamente registravam afinidades eletivas, que incluíam Pessoa, para alguns também Villon, Baudelaire e Rimbaud, para outros os surrealistas e os americanos da *beat-*

generation, a poesia satânica, e os simbolistas, num ecletismo que abrangia os poetas brasileiros da geração de 22, além dos concretos. Em um pequeno número de contemporâneos, Franceschi nota ainda a influência de Nietzsche e de uma vertente da grande poesia, em Blake, Hölderlin e Novalis. Há, evidentemente, referências individuais. Entre suas preferências, Franceschi menciona Jorge de Lima e Murilo Mendes, bem como os antigos místicos, Mestre Eckhart, San Juan de la Cruz, Ruysbroeck. Felipe Fortuna (1991, p. 129) acrescenta a poesia marginal dos anos 70. O trecho abaixo, de Alberto Alexandre Martins, adiciona algumas variações sobre a presença do paideuma:

[Neste século] a poesia brasileira trabalhou, embora defasada, com interrogações que estão na base da poesia moderna, e se apresentam primeiramente nas obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Que no *gauche* de Drummond, além do temperamento particularíssimo do poeta, há muito de um deslocamento baudelaireano; como também, o há, sob outro tom e outro ângulo, no *flâneur* afetivo que é Bandeira. E que o traço é persistente o comprova o último livro de Chico Alvim, *O Corpo Fora*, lançado em 1988. Esse livro, composto quase todo a partir de fragmentos de falas, e que, segundo o próprio autor, procura apreender algo de uma língua nacional (esforço que teria afinidades com projetos de Cacaso e Dalton Trevisan), esse livro traz uma epígrafe de Baudelaire.

Assim posso pensar que foi o fato de trabalharem com um duplo registro; refazendo interrogações implícitas nesses poetas franceses, e, ao mesmo tempo, atentos ao próprio tempo de cultura brasileira, lacunar e em formação, que conferiu a esses poetas uma complexidade capaz de captar toda uma prática social, e suas carências, através da linguagem. (MARTINS, 1991, p. 24-25)

Também com os olhos nos grandes precursores ainda subjacentes à produção contemporânea, Rodrigo Garcia Lopes representa o pensamento de muitos, quando afirma que os poetas atuais sabem que é quase impossível não repetir. Carlos Felipe Moisés acrescenta: “Fazer e refazer: ler, reescrever; escrever e reescrever. Todo poema é um exercício de exercícios. Todo poeta é um exército de poetas” (MOISÉS, 1991, p. 94-95).

Pronunciamentos posteriores à coletânea de 1991 continuam a afirmar a presença dos grandes precursores na poesia atual. Maurício Salles

Vasconcelos vê nos concretistas “até hoje a linha hegemônica da poesia do Brasil: uma linha que os poetas mais novos, surgidos nos anos 60-70, acabariam por confirmar – Leminski, Bonvicino, Alice Ruiz e Antônio Risério, e que, a partir dos 80, constitui uma nítida retomada, como nas produções de Josely Vianna, Nelson Ascher, Frederico Barbosa (VASCONCELOS, 1999, p. 19).

No mesmo sentido, em 2004, Vera Casanova, poeta e estudiosa da Literatura, fala da herança modernista: “Mário, Oswald de Andrade, Rosário Fusco, Drummond, Murilo Mendes, Ávila e tantos outros” e proclama a “impossibilidade de ficar imune à poética contemporânea, em que autores são devorados e se devoram” (CASANOVA, 2004, p. 13). Nelson Ascher, em entrevista concedida ao *Estado de Minas* em 2005, partilha essa opinião: para todos os efeitos, vivemos, bem ou mal, no mesmo universo poético criado por gente como Mário e Oswald, Drummond e Murilo, os concretistas e Ferreira Gullar! “À sombra desses grandes nomes, Ascher atribui a dificuldade de tratar temas já muito explorados, como o amor ou a política: “quem quer que queira tratá-los está competindo diretamente com o que Drummond escreveu em *A Rosa do Povo* ou com alguns dos melhores poemas de Vinicius. A excelência do passado impôs obstáculos às gerações futuras” (ASCHER, 2005, p. 6).

Por outro lado, ninguém negaria que, para criar boa poesia, não basta a mera leitura da tradição. Crítico daqueles que denomina “maus diluidores” de Oswald, Cabral, Murilo Mendes, Bandeira ou dos concretos, Garcia Lopes observa que os bons poetas filtram a tradição. “Imitam sem se deixar alterar” (LOPES, 1991, p. 276). Na mesma linha de pensamento, Carlos Felipe Moisés cita Umberto Eco, para quem o artista moderno não tem mais onde avançar, deve voltar atrás, re-visitar a tradição, mas com ironia, (MOISÉS, 1991 p. 98). Garcia Lopes louva especialmente os que se recusam a ser apenas “mais uma dicção. Criam suas próprias soluções, tornam-se seus próprios referenciais”. Nesse grupo “caógeno”, Lopes situa Duda Machado, Sebastião Uchoa Leite, Alice Ruiz, Paulo Henriques Britto, Arnaldo Antunes e Paulo Leminski. Vários desses dominam outras línguas, traduzem poesia e têm uma relação especial com a música e as outras artes (LOPES, 1991, p. 277).

A propósito, não apenas o grupo elencado por Lopes é “caógeno”. Escasseiam na poesia de nossos dias denominadores comuns suficientes para delinear um contorno geral e nítido. O fato é registrado pelos próprios autores. Alberto Alexandre Martins chama a atenção para a inexistência, já faz tempo, de movimentos artísticos abrangentes, formuladores de uma poética comum. É como se cada obra nascesse isolada, e não integrante de um grupo (1991, p. 26). Outro interessado no caráter plural da poesia contemporânea é Cláudio Willer (1991:102-105). Considera-a irredutível a uns poucos parâmetros, a uma doutrina, um referencial teórico ou a categorias como formal / informal, nacional / universal, rimado / livre, coloquial / solene. Num discurso semelhante, que poderia facilmente referir-se também ao conjunto da arte contemporânea, Garcia Lopes julga a produção poética de nossos dias “desterritorializada, livre de amarras e modismos e do peso da tradição”. Vivemos numa era de reciclagens, recriações e repetições, (...) todos os estilos convivem num mesmo lugar no espaço-tempo` (LOPES, 1991: 275). Ou, como quer Carlos Felipe Moisés: “Vivemos há muito um eterno presente, vórtice e vértice que engole, deglute, mastiga e remastiga passado e futuro” (MOISÉS, 1991, p. 98).

Face à impossibilidade de mapear topografia tão complexa, resta a alternativa de esboçar alguns traços muito gerais da poesia contemporânea que a história literária do futuro certamente registrará. Aí se incluem a metalinguagem, a preocupação com o próprio fazer poético, o experimentalismo radical, a tendência ao hermetismo, a problematização do eu, a ausência de temas e formas convencionalmente aceitos como poéticos, bem como um anti-lirismo que não chega a silenciar a ocasional retomada da efusão pessoal. Vital para o ponto de vista deste trabalho é ainda o anseio da poesia contemporânea por transcender o verbal, levando à fusão com outros sistemas semióticos e à dispersão do poético entre diferentes formas de manifestação artística.

Alguns desses traços são assinalados pelos poetas reunidos na coletânea de Augusto Massi, numa linguagem muitas vezes marcada pela arte poética que é objeto de sua discussão. Virtualmente unânime em seus depoimentos, destaca-se a ênfase no artesanato verbal, na busca de contínua renovação formal, sobrevivente ao ocaso das vanguardas. Esse é o aspecto privilegiado por outra antologia, *Na virada do século*, organizada por Claudio

Daniel e Frederico Barbosa. Como esclarece o prefácio, a coletânea contempla o “artesanato de palavras mais a investigação de novos repertórios simbólicos e culturais” (DANIEL, 2002, p. 27),” *ars poetica* já chamada de pós-concreta, que parte da crise do verso de Mallarmé, mas procura soluções construtivas diversas de Noigandres” (DANIEL, 2002, p. 23). Ao longo dos anos 1980 e 1990, essa poesia estimula a releitura de autores “obscuros” ou “herméticos” de uma anti-tradição, como Lezanma Lima, Paul Celan, Francis Ponge e Robert Creeley.

A preocupação com a forma, central para os poetas de *Na virada do século*, é também constante na antologia de Augusto Massi. Entre os poetas aí representados, Fernando Paixão trabalha a ideia do poeta como artesão, operário da palavra, o “azulejista”, alguém que “olha a superfície dos dias, atento ao sopro das formas” (PAIXÃO, 1991, p. 147). Nestes versos, é possível ler uma referência ao fazer poético:

Superfície recortada
perde pedaço a pedaço pelas mãos
do azulejista.
A parede branca desaparece
submersa no capricho
de uma pele de esmalte e infinito.
E a claridade
antes repousando em leito tosco
sobre que rebrilhos fluirá?
Ausente. Manejando massa e quadrados
constrói-se o azul do horizonte. (PAIXÃO, 1991, p. 150)

Outro poeta, Carlos Ávila, também insiste que poesia é “trabalho, trabalho de arte como música, pintura, cinema, um menos que é mais, invenção de uma nova língua” (1991, p. 84):

Perdido entre signos
decifro, devoro
persigo persigno
redecifro, redevoro,
entre signos perdido
devoro, decifro
sigo, poesigno

redevoro, redecifro
entreprerdido paraíso
voraz, cifro
desenho & desígnio. (ÁVILA, 1991, p. 84)

No mesmo diapasão, José Paulo Paes reitera que o verso “não pode mais ser visto como uma sucessão regular de sílabas ou pés nem como um corte imposto pela eufonia rítmica; será antes, o fraturamento em que se resolve a tensão entre a semântica da forma e a semântica do conteúdo. Tensão que, por variar de poema a poema, não admite codificações prévias “(1991: 91).

Em *Aqui e agora* e *Sinal de menos*, Carlos Ávila refere-se a esse incansável trabalho:

a linguagem-
um vírus

atravessa os cílios
penetra na íris
(cílcio sobre a pele
silêncio sobre o planeta)

Um não
– a linguagem –
uma nódoa

um sinal
sobre a testa (ÁVILA, 1991, p. 191)

A preocupação com a forma lembra o aspecto auto-referencial, o obsessivo interesse pela própria construção, que também marca a criação atual. Num comentário típico, Marcos Bagno, ao recapitular sua trajetória, fala de uma “poesia ensimesmada, caracol para dentro de si virado, espelho cilíndrico e sem moldura para si mesmo mirado” (BAGNO, 1991, p. 246). Comentando seu aprendizado artesanal, na busca de voz própria, João Paulo Paes, ao recapitular sua trajetória, atribui à poesia uma função de crítica social, sem deixar de assinalar na produção contemporânea “recursos de expressão que iam do trocadilho à alusão, da montagem visual à palavra

em liberdade, da fratura semântica à falsa etimologia – tudo em prol de uma crítica à fúria de posse da sociedade de consumo na sua pervertida versão brasileira pós-64” (PAES, 1991, p. 190).

No entender de Paes, como deixam entrever as palavras acima, o experimentalismo não representa um valor em si mesmo. Vera Casanova, na introdução a seus poemas da coletânea *Desertos*, concorda: “Não quero exercícios linguajeiros”, declara (CASANOVA, 2004, p. 17), subentendendo que, sem cair no panfletário, a poesia deve pôr-se a serviço de algum tipo de mensagem. Para Fernando Paixão, a função do poeta é humanizar o real, recriar o espaço vivido (...) Ele “vê o mundo e recolhe um sentimento de urgência” (PAIXÃO, 1991, p. 147). Urge repensar a crença de que a poesia se faz com palavras: ela exige também vivências, reais ou imaginárias, que, na grande poesia, saberão encontrar sua própria forma, como já observava Ezra Pound. Numa linha crítica semelhante, Alcides Villaça adverte que, aceita de modo acrítico, a boutade de Mallarmé arrisca-se a “apontar para um círculo fechado de signos (...), vitória final da palavra-fetichismo” (1991, p. 35). Outras vozes se levantam contra a poemática que sobrepõe o som ao sentido, corteja a desarticulação sintática e a mestiçagem semântica, num ludismo verbal autista, alheio à comunicação. Alexei Bueno parece ter isso em vista, ao condenar “a poesia de contingência mais miseravelmente pessoal”, “a desestruturação satisfeita de nada fáclimos, de palavras jogadas ao deus-dará” (BUENO, 1991, p. 43). Também Paulo Henrique Britto exclui de sua sensibilidade poética “toda poesia que constitua uma simples exploração das possibilidades formais do idioma e da linguagem poética, uma utilização da palavra como significante (quase) vazio, como conotador livre de denotações”. “Não consigo conceber a poesia senão como a área fronteira entre a referência clara e o ludismo verbal”, resume (BRITTO, 1991, p. 264-267).

Num ensaio sintomaticamente intitulado “Além da felicidade formal”, Ruy Espinheira Filho denuncia igualmente o que ele denomina poesia feita de “pancadas de martelo (...), de aliterações e topadas (...) trocadilhos, crises de gagueira e graves acessos de afasia (...) ou de coloquialismo piegas e piadismo rasteiro, espécie de caldo frio e insosso” (ESPINHEIRA FILHO, 1991, p. 298). A poesia é mais, muito mais, do que jogo, do que truque, do que prestidigitação, argumenta. Na esteira de

Marianne Moore, afirma que “a arte é uma necessidade humana”, não “mero jogo de salão ou quebra-cabeças para senhores sisudos e de pesado jargão cenacular” (1991, p. 299-300). E, com Jack Gilbert, reflete o poeta brasileiro: “deve haver uma voz acima da técnica, na poesia, cantando significativamente a vida do homem” (ESPINHEIRA FILHO, 1991, p. 297). Em harmonia com essa afirmação, Carlos Ávila proclama sua fé na “palavra enquanto forma e meio de comunicação”, na “busca de uma poesia racional e sensível (...), adequada ao homem de hoje” (1991, p. 90). Observações semelhantes ecoam nas falas de outros poetas. Rodrigo Garcia Lopes anseia por uma “poesia que, como desejava Leminski, voltasse a ser uma recuperação do capricho, do ‘craft’ das artes & manhas do ofício, sem que isso impeça suas possibilidades expressivas e – sim – subjetivas” (LOPES, 1991, p. 274). Assim, é a experiências pessoais que o poema *De olhos fechados* parece remeter:

cerejas
podem

parecer amargas
se você nada sabe

do solitário sabor

experimente-as
antes

quando
ainda

forem
flores. (LOPES, 1991, p. 279)

Previsivelmente, nem toda poesia atinge o ideal de conciliação entre expressividade e artesanato verbal. A esse fato Ruy Espinheira Filho atribui o que considera o divórcio entre o público e a produção poética do presente. Não é, certamente, o único a denunciar o dilema do artista, face à dupla necessidade de comunicação e de expressão pessoal, muitas vezes atrelada

à renovação formal. *Mutatis mutandis*, Alcides Villaça aborda o mesmo dilema. Lembra sua luta para “‘ter voz”, “não perder por completo a dimensão da pessoa”, sem esquecer a necessidade de um outro que participe da “realidade tensa, contraditória e humana que a poesia imita” (VILLAÇA, 1991, p. 35-36). Alberto Alexandre Martins resume a questão: “um poeta tem que estar atento a essas duas quinas: à pressão do presente e à presença interrogante do leitor” (MARTINS, 1991, p. 26).

A enunciação desse preceito é mais fácil do que sua observância. Alexandre Martins aponta obstáculos para cumprir um pacto de comunicação com o leitor, mesmo que sem dispensar o estranhamento próprio da linguagem poética. Atribui essa dificuldade a condições do ambiente cultural de nossos dias, quando escasseiam experiências amplamente partilhadas:

Numa sociedade estilhaçada não há porta aberta à experiência comum. O que faz com que qualquer coisa que entre no circuito seja lida antes pelo signo do estranhamento do que da empatia, antes pelo que ela deixa de fazer do que pelo que ela faz de fato. (...)

O próprio espaço lírico (...) se alterou profundamente, sempre no sentido de maior fragmentação e isolamento, enquanto o meio cultural, além de institucionalizado, passou a sofrer as pressões de um mercado de massas. Daí que este não é um tempo em que as condições do fazer e da recepção poética estejam dadas, tampouco é um tempo que pede ruptura com uma tradição obsoleta, já tudo tão rompido à nossa volta. (MARTINS, 1991, p. 25)

Em tal contexto, torna-se cada vez mais problemática a manifestação de um sujeito afetivo, implícito em uma voz lírica. Não raro, o poeta de nossos dias parece temer as manifestações pessoais. Confirmando o lirismo envergonhado de alguns, Felipe Fortuna confessa sua resistência a publicar poemas de amor, sua tendência a privilegiar a ironia, o ceticismo e a própria experiência literária (FORTUNA, 1991, p. 126). É o que sugere seu poema *Ou vice-versa*:

Não é verso, é anti-, é *versus*,

Como o sim dentro do não. (FORTUNA, 1991, p. 127)

Fernando Paixão acrescenta que, “morto o sonho épico da totalidade clássica, desponta um sujeito que não apenas se descobre vulnerável e precário, mas também que deixou de ser o centro iluminador dos acontecimentos” (PAIXÃO, 1991, p. 148). Nem todos se conformam com esse cenário. Há os que lutam pelo direito ao lirismo e à efusão emotiva. Posicionando-se entre eles, Alcides Villaça reconhece o caráter paradoxal de seu propósito: “atestar a presença expressiva de um sujeito através dos traços de sua morte”, adotar “uma base mínima de realismo, de onde saltam as imagens vivas do sujeito precário, as imagens precárias do sujeito vivo” (VILLAÇA, 1991, p. 32-33). Será esse sujeito o “novo cantor” mencionado no poema *Pré-História*?

Cantar
era sempre uma nuvem
indistinta a ventar
no fluir do rio.

Até que uma voz
conjugou o tempo
separou seu tempo
das eternas nascentes

E na manhã seguinte
Outro cantor cantou. (VILLAÇA, 1991, p. 37)

Face às dificuldades reconhecidas pelos próprios poetas, nem sempre a poesia consegue marcar presença efetiva na cena cultural. Como admite Antonio Fernando de Franceschi (1991, p. 66), ela frequentemente cede lugar a formas de intervenção mediatizadas por linguagens de maior repercussão momentânea, especialmente a musical, a cênica e a eletrônica. A poesia transforma-se, busca novas soluções. O que perde em centralidade, ou em intimismo, no adentramento do eu, parece compensar com a extensão de seu alcance através da multiplicação dos recursos utilizados. Cito aqui o testemunho de Marcos Bagno. Sem negar a supremacia do verbal, o poeta confessa “extrair sua poesia também de outros mananciais”, entre os quais a música, “signo oco, asemântico” e, ‘por isso, mais que perfeita’ (BAGNO, 1991. p. 247). Os versos heptassilábicos e o marcado

ritmo ternário do poema *Vaganau* confirmam essa afinidade com a música, com claras ressonâncias de canção popular:

Poesia, nau, divaga
devagar e sem timão,
pela vida, mar sem alga,
pelo mar, que é vida em vão.
Leva horizontal adaga
cravada no coração,
aço que lhe aviva a chaga
de não ser nem deus nem chão.
Poesia que naufraga
às frias costas do não,
recife que tudo draga,
praia do se, do senão:
soldedade
solitude
solitude. (BAGNO, 1991, p. 248)

Na verdade, as alianças com a música (excetuado o inevitável estrato acústico do poema) são menos frequentes que com as artes visuais. Felipe Fortuna atribui o fato à predominância do visual em nosso tempo: “as sociedades mais desenvolvidas, devotadas à cultura digital (por exemplo, Tóquio) reduzem quase toda informação a um sinal luminoso, um signo não verbal” (FORTUNA, 1991, p. 127). Filho de cartunista, confessa que foi por não saber desenhar que começou a escrever. Para tanto, Fortuna considera essenciais as influências de todo o humor que pôde conhecer, os cartuns melancólicos de Chase Addams, e os desenhistas mais diferentes, como André François e Quino.

O poeta, que também declara sua fascinação por Paul Klee, chama a atenção para significativas referências às artes visuais em entrevistas de outros escritores. A coletânea de Antonio Massi apóia essa declaração. Em seu texto na antologia informa que seu livro de 1981, *Aqui & agora*, reúne o produto de dez anos de experiências poéticas unindo o verbal e o visual – “microformas líricas que guardam forte relação com a música e a poesia concreta e poemas com o caráter de ‘ready-mades’ verbais, sintetizados em formas breves sobre o branco da página” (ÁVILA, 1991, p. 86-87). Também

Duda Machado destaca em seu primeiro livro, *Zil*, composições baseadas na visualidade, bem como a abolição do verso em favor da configuração espacial: as palavras se organizam em planos descontínuos e por proximidade sonora. O poema transforma-se em objeto, “misto de palavras e design”. Seria cansativo multiplicar testemunhos do mesmo tipo, mas não julgo excessivo lembrar mais um. Lúcio Autran afirma que seu livro *Um Nome* inspira-se no quadro *Extração da Pedra da Loucura*, de Bosch enquanto seu poema *Uma baleia vista em São Paulo* constitui uma alusão a três pinturas de Franck Stella expostas na bienal paulista de 1989 (1991, p. 219, 223). O texto abaixo, de Rodrigo Garcia Lopes parece feito para resumir a conclusão implícita em tantas declarações:

O próprio significado da palavra poesia se ampliou %- se estilhaçou e ela agora está dispersa e travestida de inúmeras formas, camaleônica. Pode estar no lugar mais inusitado: nas transcrições do hebraico de um Haroldo de Campos, ou nos *raps* babélicos de Mauro & Quitéria. Nas imagens de um filme de Wim Wenders ou na música de Itamar Assumpção. Nas letras de Cazusa ou Quintana. Um pouco nos discos, nos clips, vídeos, slogans, layouts, holografias e até nos livros. Onde, afinal? (LOPES, 1991, p. 274)

Onde, afinal, encontrar a poesia de hoje? A pergunta de Lopes é apenas retórica, pois contém sua própria resposta. Afinal, ela não constitui novidade. A poesia sempre buscou aliar-se às outras artes. Nos primórdios do modernismo, a aliança encontra-se selada, por exemplo, em Stéphane Mallarmé, o mesmo que ainda assombra os poetas de nossos dias. Entre 1893 e sua morte em 1898, Mallarmé ensaiou uma poética experimental, impregnada da então emergente tecnologia do cinema. *Un coup des dés*, poema visual, contém algo que se poderia chamar de cinepoética, enquanto *Le livre*, projeto irrealizado, foi planejado como uma performance poética, que incluiria iluminação elétrica e projeções de imagens. Na verdade, a experimentação com a cinepoética permeou a vanguarda francesa, algo relevante para a compreensão da interface da poesia atual com as mídias. É a elas que se alia, estrategicamente, com frequência, talvez por reconhecer a dificuldade da competição com tantas formas novas de expressão. O texto literário faz-se mediador de outros sistemas semióticos, e vice-versa. Desvincula-se do verso, quase chega a dispensar o verbal. Encena-se uma

nova estética do olhar, que estabelece um hibridismo singular, uma contínua tensão entre o legível e o visível. De algum modo faz pensar no poema como entidade física, adensada por múltiplas relações – o ícone verbal de W.K. Wimsatt. Afinal, a organicidade do poema enquanto objeto sempre inspirou analogias sugestivas com artefatos não linguísticos – vasos, esculturas, melodias – fato que pode ser associado à celebrada frase de MacLeish: “O poema não deve significar, mas ser”.

No tipo de criação que tenho em mente, imagens visuais complementam a palavra. Em alguns casos, chegam a substituí-la. O poético se faz vestígio, projeta-se em imagens-pensamento, cuja decodificação exige do leitor uma colaboração particularmente intensa. Algo semelhante, convém lembrar, sempre ocorreu na arte tradicional. Basta lembrar a “paisagem poética”, ilustrada na Inglaterra por telas de William Taverner (1703-1772). De longa tradição na arte européia, atingiu o clímax na paisagem romântica do século XIX. Em sua forma mais pura, a paisagem romântica apresenta lugares imaginários, que incorporam elementos de mito e fantasia. As ideias subjacentes, desenvolvidas por críticos do século XVIII, remontam ao antigo postulado aristotélico da superioridade do geral, ou do idealizado, em relação ao particular, ao real. Nesse tipo de arte convencional, o poético, que a estética sempre admitiu extrapolar os limites do verbal, supõe elaborações e habilidades técnicas não exigidas das criações visuais do chamado pós-moderno.

Na interface entre o verbal e o visual, presente na arte de nossos dias, emergem novas percepções de formas, sentidos e metáforas, particularmente na aliança entre o poético e o vídeo e a instalação – esta última constituída por construção ou empilhamento de materiais, permanente ou temporário. Em analogia com o leitor do texto literário, o espectador pode muitas vezes interagir com a instalação, às vezes até manipulá-la, ou, dependendo de seu tamanho, penetrar nela, como em *A tenda* (*The Tent*, 1995), da artista inglesa Tracey Emin. No vídeo e na instalação, criações típicas do contemporâneo, o elemento verbal, ainda que escasso – frequentemente limitado ao título – estabelece uma tênue ponte com a poesia tradicional, inseparável da palavra. Como exemplo da interação entre as duas artes, lembro um vídeo de Sam Taylor-Wood. Datado de 2001, foi exibido na galeria *Tate Modern* de Londres, na sala reservada a naturezas

mortas, agrupadas com o subtítulo *Memento Mori*. A locução latina lembra o sentido do velho gênero pictórico, a natureza morta, particularmente associada com pintores holandeses do século XVII. Em telas representando caça, frutos do mar, flores e frutas, esse tipo de pintura sempre serviu ao tema da precariedade da vida e da beleza, tanto na pintura como no texto literário. No século XX, artistas como Francis Picabia, Patrick Caulfield e Keith Edmier propõem formas instigantes para a revitalização da natureza morta. O vídeo exibido na *Tate Modern* participa desse impulso renovador. Utiliza recursos da tecnologia moderna não apenas para revisitar velhos temas, mas também para realizar um velho sonho da pintura, a incorporação do movimento, que supõe uma dimensão temporal. É o que acontece no vídeo de Sam Taylor-Wood: condensadas em alguns minutos, ele exhibe o processo de deterioração de um arranjo de frutas (Fig. 01).

O vídeo resultou da filmagem do processo de decomposição das frutas, cuja lenta transformação está registrada na projeção. Nas imagens iniciais, o espectador aprecia a frescura e o vivo colorido das frutas:



Figura 01: Sam Taylor-Wood, *Still Life*. Disponível em www.photographsdonotbend.co.uk. Acesso em 04 set. 2015.

Segue-se o registro da melancólica deterioração. Aos poucos, as frutas perdem o brilho, o frescor e as cores, até desmoronar num monte amorfo e cinzento, corroído por vermes, lembrando o melancólico destino reservado a todos os seres vivos (Fig. 02). É o que finalmente se vê:



Figura 02: Sam Taylor – Wood, *Still Life (Natureza Morta)*, 4
Disponível em www.tate.org.uk. Acesso em: 04 set. 2015.

O exercício meditativo, desencadeado pelas imagens – verdadeiras metáforas visuais – lembra certos *topoi* da poesia de todos os tempos, sintetizados na frase *Memento Mori*, inscrita na sala da galeria da *Tate Modern*, onde se exibia o vídeo de Sam Taylor. Na mesma sala, entre as naturezas mortas achava-se, outra instalação, *Forms without Life (Formas sem vida)*, de autoria de Damien Hirst, conhecido por sua utilização de carcaças de animais conservadas em formol. Datada de 1991, a instalação compunha-se de objetos colhidos à beira-mar, conchas e caramujos. Escolhidos por sua forma e brilho, e dispostos numa vitrine transparente, novamente sugeriam a efemeridade da vida e da beleza: hoje vazios, os objetos nacarados abrigaram outrora organismos vivos, cujo desaparecimento foi necessário para sua refuncionalização como criação artística.

Na produção brasileira também não faltam exemplos da migração do poético para as artes visuais. Ocorre-me uma instalação exibida no *Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais*, por ocasião da colação de grau dos formandos da Escola de Belas Artes em 2004. Assinada por Ananda Sette Câmara, a instalação, intitulada *Leve-me!* (Fig. 03) convidava a uma divagação sobre a união amorosa, com representações do fático e do feminino. Este se fazia presente em balões cor-de-rosa, flutuantes, e em

recortes lembrando corpos de mulher. Os contornos arredondados e a cor rosa acentuavam a sugestão. Para a evocação do fálico, debuxos de dirigíveis pontiagudos distribuíam-se sobre os balões. A forma, semelhante à de uma seta, contribuía para sugerir a iminente penetração nos corpos femininos e para criar a ilusão de movimento, partilhada por todo o conjunto, que parecia prestes a levantar voo. O elemento verbal, presente no título, *Leve-me!*, comparecia também em palavras de sentidos eróticos, inscritos em sabonetes atados aos balões. Trocadilhos verbais e visuais, embutidos no título, completavam o conjunto. A expressão imperativa *Leve-me!* jogava com os sentidos do verbo “levar”, na forma imperativa, e do adjetivo “leve”, associando-se ainda às figuras da instalação. O espectador sentia-se convidado a alçar voo, numa viagem onírica, “levado” pelos dirigíveis e pelos “leves” balões, para adejar entre sonhos, fantasias e lembranças eróticas.



Figura 03: Ananda Sette Câmara, *Leve-me!*, 2004
Instalação: Serigrafia sobre balão de gás, fita acetinada, sabonete.
Cortesia da artista.

Lembro outro exemplo brasileiro da aliança entre o poético e o visual: a série denominada *Carta Faminta* (2000), de Rivane Neuenschewander, artista mineira associada ao minimalismo e à arte conceitual (Fig. 04). A série integrou sua exposição individual no *Walker Art Center* de Minneapolis entre 18 de agosto e 10 de novembro de 2002. Não sem razão, o catálogo enfatizou o “verso eloqüente”, “o encontro entre o poético e o filosófico”, nos trabalhos apresentados pela artista mineira. Como as naturezas mortas exibidas na galeria londrina, os objetos, vídeos e instalações de Neuenschewander traem um interesse acentuado por substâncias orgânicas. O emprego de flores secas, insetos dessecados, frutas e outros comestíveis propicia a representação da metamorfose, da decomposição e da efemeridade, inseparáveis da vida. Associações semelhantes explicam a predileção da artista por temas e materiais ligados a toda sorte de experiência sensorial, inclusive as que apelam para o olfato e o paladar. O projeto desencadeia uma espécie de monólogo interior, um comentário poético sobre a experiência sensorial, ao qual a artista se refere como “materialismo efêmero”.



Figura 04: Rivane Neuenschewander, *Carta faminta*.
Disponível em www.Artsconnected.Org. Acesso em 04 set. 2015.

A criação de *Carta Faminta* inclui alusões, frequentes na produção de Neuenschewander, ao processo alimentar. Envolve, também, complexas questões sobre a autoria da obra de arte. Para a elaboração da série, a artista contou com uma colaboração curiosa, a de lesmas esfomeadas, colocadas sobre papel de arroz. Ciente de que esses vermes preferem movimentar-se longe da luz, Neuenschewander projetou sombras sobre quadrados do papel, de forma a guiar os movimentos das lesmas. Seus trajetos resultaram em trechos corroídos, de formas delicadamente recortadas, sugerindo velhos mapas, danificados pelo tempo. Juntamente com a alusão à voracidade das lesmas, essas topografias fictícias, geografias imaginárias da fome, justificam o título. A ambiguidade da expressão “carta faminta” remete simultaneamente à noção de mapas, de comunicação com o espectador e à lancinante questão da fome. Tanto quanto simulação de “cartas” topográficas, o comentário poético inerente ao trabalho constitui uma outra espécie de “carta”. Missiva urgente, sensibiliza o leitor para a topografia da fome, que ameaça parte significativa da população mundial. Assim, os elementos verbais, limitados ao título, tornam-se duplamente eloquentes. Sua força expressiva e a riqueza de alusões ao contexto contemporâneo partilham da linguagem intensa e compacta, característica da poesia.

Finalmente, há que considerar uma associação ainda mais evidente entre a poesia e a arte visual, quando o texto verbal comparece na página impressa lado a lado com uma reprodução de uma obra de arte visual que o inspirou. É o caso de *Poemas da página e da tela*, publicado em 2014, de autoria de Vera Casanova – a mesma crítica/poeta que, como outros artistas da palavra, se recusa a meros “exercícios linguageiros”. Seus textos, merecedores de um estudo à parte, dialogam explicitamente com obras das artes visuais de artistas tão diversos como Frida Kahlo, Gian Lorenzo Bernini, Henri Matisse, Maurits Cornelis Escher, Arthur Bispo do Rosário e Man Ray.

Diante disso, voltando à pergunta de Rodrigo Garcia Lopes – *onde afinal, foi parar a poesia?* – não há como descartar a resposta. A poesia, ou, se quiserem, o poético – esse indefinível que sempre escapou à conceituação – disseminou-se largamente por formas de criação visual contemporâneas, cujas fronteiras, linguagens e manifestações é ocioso tentar

demarcar. Diversificadas e ampliadas, resta apenas apreciá-las, cada vez mais embaralhadas, na proliferação das mídias.

REFERÊNCIAS

ASHER, Nelson. Poesia do dia a dia. *Estado de Minas*, Suplemento *Pensar*, 07/05/2005, p. 6.

AUTRAN, Lúcio, 1991. Trajetória de uma Trilogia In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 216-224.

ÁVILA, Carlos, Uma Poesia e Dois Livros In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 84-92.

BAGNO, Marcos. Testemunho In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 241-254.

BUENO, Alexei. Às Muitas Vozes do Tempo In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 42-53.

CASANOVA, Vera, *Desertos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

_____. Errâncias Poéticas à la Brasileira. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, 6. *Poesia Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, CEL. 1999, p. 13-17.

_____. *Poemas da página e da tela*. Belo Horizonte: C/Arte Projetos Culturais, 2014.

DANIEL, Claudio e BARBOSA, Frederico, orgs. *Na Virada do Século. Poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora, 2002.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Além da Felicidade In: *Artes e ofícios da poesia*, MASSI, Augusto (Org). Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 291-301.

FORTUNA, Felipe. Outro Primeiro In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 126-131.

FRANCESCHI, Antonio Fernando. Notas de um Percurso In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 62-67.

Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 13, n. 1 (2015), p. 11-33.

Data de edição: 27 jun. 2015.

- FREITAS FILHO, Armando. Três Mosqueteiros In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 74-77.
- LOPES, Garcia. Poesia Hoje: Um Check-Up In: *Artes e ofícios da poesia*. In: MASSI, Augusto (Org). Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 272-277.
- MACHADO, Duda. De uma Voz a Outra In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 114-117.
- MASSI, Augusto, (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991.
- MARTINS, Alberto Alexandre. Tentativa de Pôr Ordem na Casa. In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 24-27.
- MOISÉS, Carlos Felipe. A Folha em Branco In: In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p.94-98.
- PAES, José Paulo. Um Poeta como Outro Qualquer. In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 182-196.
- PAIXÃO, Fernando. Das Mãos do Eterno às Mãos do Azulejista In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 146-151.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. Poesia Contemporânea Nacional. Reincidências e Passagens. *Aletria. Revista de estudos de literatura*, 6. *Poesia Brasileira Contemporânea*. Faculdade de Letras da UFMG, CEL, 1999, p. 18-25.
- VILLAÇA, Alcides. A Poesia Atual: A Fala e a Pessoa. In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991,1991, p. 32-36.
- WALL-ROMANA, Christopher Mallarmé's Cinpoetics: The Poem Uncoiled by the Cinématographe, 1893-98. *PMLA. Special Topic: Poetry*. January 2005, vol.120, n° 1, p. 128-147.
- WILLER, Cláudio. A Provocação Plural In: MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 102-105.