

ARABESCOS LÍRICOS: A AUTORREFLEXÃO COMO PROCESSO ESTILÍSTICO DA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Amanda Ramalho de Freitas Brito (UNEAL/UFPB)¹
Hermano de França Rodrigues (UFPB)

Resumo: O nosso artigo reflete como alguns poemas balizam a contemporaneidade através de seus recursos expressivos, metapoéticos e dialógicos e reclamam para si a própria condição de poesia enquanto construção: *a girafa II* e *poeta x poema*, de Sérgio de Castro Pinto; *Poema Postal*, de Avelino de Araújo, *AUS*, de Paulo Leminskin e *Recuerde* de Arnaldo Antunes. A nossa discussão respalda-se no conceito de autorreflexão proposto criticamente por Robert Stam no livro *A literatura através do cinema*.


Palavras-chave: Autorreflexão. Poesia Contemporânea. Crítica.

Introdução

A poesia contemporânea insinua-se como uma reverberação estética híbrida e heterogênea, que se funda, após os anos 1945, como um prolongamento das tendências inauguradas pela geração crítica e atuante das vanguardas e do modernismo. Nesse contexto, a “procura da poesia” inaugura um debate estético centrado, principalmente, na experiência subjetiva da própria poesia, onde os textos poéticos verberam uma realidade em si, “buscando os processos que visam a atingir e a explorar as camadas matérias do significante” (BOSI, 2011, p.476), além de um exímio diálogo com outras manifestações estéticas (artes plásticas, música, cinema, etc.). Tais enviesamentos são repercutidos, por exemplo, na poética contemporânea de Paulo Leminski, Sérgio de Castro Pinto e Arnaldo Antunes e, anteriormente na vanguarda concretista brasileira através da experimentação e da criação de poemas-objetos de Augusto de Campos, José Paulo Paes e Décio Pignatari.

Ainda na esteira do contemporâneo, outras vozes poéticas “fundam linhagens”, como a lírica palimpsesta de Adélia Prado e a intersecção visual e verbal das *Odes Mínimas* de Hilda Hilst. Pensar o lugar da poesia contemporânea não tem sido uma *práxis* nítida, já que a aproximação temporal da crítica com a criação poética constitui

¹ Professora Doutora de Crítica Literária e Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Alagoas. E-mail: amandaramalhobrito@gmail.com




uma encruzilhada: a poesia abriga um conceito de indeterminação, em razão das várias manifestações estéticas e subjetivas que convivem simultaneamente através de valores transversais ou não, que ora dialogam com as vanguardas históricas da arte e da literatura brasileira (antropofagismo, tropicalismo, modernismo e concretismo), ora problematizam o conceito de arte e gênero por meio de uma poesia do não-lugar, expressivamente digital, que toma impulso com as novas tecnologias informacionais, como a animação computadorizada do “Poema Bomba” de Augusto de Campos.

A animação reflete o movimento plástico do poema, sugerindo o próprio dinamismo da poesia contemporânea. Além disso, o balizamento da poesia-visual como especificidade das experimentações estéticas contemporâneas, suscita uma discussão: não podemos restringir aos poemas mais atuais o processo criativo da experiência visual, pois nós encontramos poemas visuais desde o século III a. C, como *As asas de Eros* e *O ovo* (Símias de Rodes), o que implica uma leitura comparativa entre os diferentes poemas e épocas, gerando uma compreensão diacrônica da poesia-visual brasileira, o que pode sugerir a criação dialógica ou o entre-lugar como recurso fundamental da poesia contemporânea. Conforme nos diz Schollhammer (2011, p.09), “o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo”.

A criação palimpsesta da poesia contemporânea: interfaces de linguagens

A poesia contemporânea foi a expressão que melhor soube expandir as fronteiras da linguagem poética, incorporando ou se revelando a partir do diálogo com outras mídias: o cinema, a arte digital e a carta. De acordo com Stam (2008), a mediação artística promove um processo autoconsciente revelador da própria linguagem, que ele define como autorreflexivo. Assim:

No campo das artes, a reflexividade no sentido psicológico/filosófico se aplica também à capacidade de autorreflexão de qualquer meio, língua ou texto. No sentido mais amplo, a reflexividade artística refere-se ao processo pelo qual os textos, literários ou filmicos, são o prosa de sua própria produção. (STAM, 2008, p.31).



Essa autorreflexão estrutura-se na poesia contemporânea por meio da metalinguagem e da mediação com outras linguagens, a exemplo da *Arte Postal*. *Arte Postal* ou *Mail Art* foi um movimento que utilizou os correios como espaço de implementação da linguagem poética, reunindo escritores experimentais de vários países, influenciados pelos movimentos vanguardistas europeus do início do século XX (Dadaísmo e futurismo). Tinha uma conotação política e questionadora, buscava por meio da montagem (entre fotografias, selos e palavras) criar outro esquema para a criação poética. No Brasil, A Arte Postal foi germinada pelo artista pernambucano Paulo Bruscky e divulgada por meio de várias amostras de arte marginal promovidas em São Paulo. Sobre esse movimento artístico, Britto (2009) ressalta que:

O contexto internacional em que a Arte Correio se desenvolve a partir dos anos 1960/70 – juntamente com a Arte Conceitual – é marcado pela contracultura e pelos movimentos Feminista e anti-Guerra do Vietnã. A luta pelos direitos civis marcava os Estados Unidos e a Europa, e o espírito contestatório dos estudantes – inspirado pelo Maio de 68 francês – reivindicava a imaginação no poder. Essa situação, portanto, não foi diferente na América Latina, que na época de expansão da Arte Correio vivia sob regimes ditatoriais; a Arte Postal soube absorver todos esses acontecimentos e apresentar-se como uma linguagem artística anti-institucional, contestatória e libertária, tentando a todo custo escapar de um possível confinamento cultural, provocado pelo sistema, pela censura e pelos valores artísticos tradicionais, calcados no conceito do objeto artístico estático dentro dos museus e galerias. A livre combinação tipográfica com elementos visuais diversos, a criação de selos, carimbos, fotografias, xerox, entre outros recursos, conferiu à Arte Postal um caráter polissêmico, que impossibilita definições conceituais restritivas. (BRITTO, 2009, p. 115).

Como distingue Britto (2009), esse tipo de poética mescla diferentes formas de comunicação, em uma atitude de rompimento artístico e social, nos fazendo meditar a arte como uma estrutura aberta. De fato, a ruptura artística surge deveras em um contexto social de entropia, onde se exprime uma ressignificação dialética da tradição,

fragmentada, uma vez que não é capaz de dizer mais sobre uma sociedade e sobre sujeitos multifacetados.

Nessa perspectiva do *Mail Art*, em 2014 (ano que marcou os cinquenta anos de repressão militar no Brasil), Avelino de Araújo,² foi convidado a criar postais (junto com outros artistas) em protesto à ditadura militar numa corrente chamada *Convocatória de Arte Postal*. Como podemos observar no poema postal abaixo (exposto na *Mostra Internacional de Arte Postal – 1964-214: 50 anos de Arte Contra o Estado – CCSP – SP*)³:

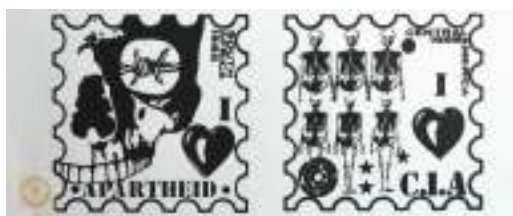



Figura 1: poema postal

Na figura1, temos um exemplo de um poema postal, cuja sugestão poética é montada por meio da justaposição de algumas formas (o selo, a linguagem verbal, o desenho), e de uma maneira semelhante ao cinema, esboça a significância através do paralelismo entre os diferentes elementos montados (justaposição de planos – *cinematismo* na *Arte Postal*). Percebemos por meio da combinação dos dois selos uma sugestão irônica da interferência da política americana na formação de regimes separatistas e orpessores na África e no Brasil. A ironia é montada com o paralelismo estabelecido pela imagem do coração associado ao termo *apartheid* e *CIA*, que ao invés de significar, o clássico slongan, “eu amo alguma coisa”, sugere pela presença do

² Avelino de Araújo é um poeta contemporâneo e artista plástico de Patu no Rio Grande do Norte. Utiliza seu conhecimento de artes plásticas para produzir uma poesia intersemiótica experimental. Publicou os livros (poemas visuais): *Antropoemas* (1980); *Oficina do autor* (1985); *Cellulose Overture* (1996); *Absurdomudo* (1997); *Abrapalavras* (2001) e *Horizontem* (2012). Além disso, é autor de vários poemas digitais (*Conto de Fardas*; *Sonetos*; *Clipoema*; *Genocídio*, *Les Fleurs du Mal* entre outros) divulgados no *youtube* e no site www.avelinodearaujo.com.br. Na década de 1979 participou do movimento estético-literário *Arte Postal* ou *Mail Art*.

³ Imagem retirada da galeria da *Convocatória de Arte Postal*, acessada pelo link: <http://artecontraoestado.blogspot.com.br>



endoesqueleto, externalizado enquanto imagem, a morte, a finitude do sujeito, separado do próprio coração, ou seja, da própria condição de subjetividade.

Como nós podemos ver, a partir do cruzamento de linguagens, um texto autoconsciente se revela enquanto estrutura e simultaneamente descortina criticamente os meandros sócios históricos da civilização ocidental, e em uma atitude reflexiva reúne literatura e sociedade. Segundo Cyntrão (2009, p.47), “o entre-lugar é o espaço estético de intervenção em que qualquer identidade radical é diluída e o sujeito artístico é livre para ressignificar o imaginário que o impulsiona.”.

A interação de linguagens e o entre-lugar também são estruturadas na poesia brasileira contemporânea por meio do diálogo com personagens ou signos do cinema, como podemos observar nos poemas de Sérgio de Castro Pinto: *A girafa II*, do livro *Zôo Imaginário* e *Diante de um filme de Carlitos*, do livro *O cerco da memória*.

Diante de um filme de Carlitos.

*Sentava os olhos
E logo os dividia:
Chorava com o direito
E com o esquerdo sorria.*

*Os dois jamais sorriam
Ou choravam,
(sempre dividiam,
Eram sempre estrábicos),
Um era triste
E o outro palhaço.*

Este último se reporta diretamente ao personagem mais célere da comédia pastelão, *Carlitos*. As duas estrofes do poema se colocam *diante de um filme de Carlitos*, dito de outra maneira, a poesia se coloca diante do cinema de *Chaplin*, atribuindo a sua pantomima à arte da palavra como uma ação gestual da própria poesia para unificar os dois extremos da vida: a miséria e a graça. Assim, “sentava os olhos e logo os dividia:/ chorava com o direito/ e com o esquerdo sorria” (primeira estrofe).

No poema *A girafa (II)*, o poeta recupera a história do cinema por intermédio da atriz Audrey Hepburn, ao colocá-la no eixo de comparação metafórica com a girafa: “a girafa é Audrey Hepburn,/ olhem o pescoço/ que a girafa tem!”. Ressaltando o estilo, o que chama atenção para a performance da girafa, para a performance da atriz e para o estilo da poesia, gestual como seus personagens, ideia reforçada pelo desenho⁴ de Flávio Tavares, também participante do poema como intensificador de imagens: a metáfora plástica da metáfora verbal. Consoante com Lótman, a metáfora é um metamodelo que cria uma ligação íntima entre o discurso verbal e o não-verbal (visual), e cria uma zona de aproximação entre o estado das coisas pré-determinado pelo contexto cultural (NÖTH, 2007). Podemos ver a seguir o desenho metapoético de *A girafa (II)*:



Figura 2: Desenho de Flávio Tavares

Ainda nos caminhos estilísticos da poesia de Sérgio de Castro Pinto, autorreflexão aparece por meio da metalinguagem revelada no texto: *poeta x poema*, em que a reflexão sobre o processo poético evidencia a palavra como moduladora das

⁴ Retirado do livro de Sérgio de Castro Pinto: *Zôo Imaginário*.

emoções do homem poeta, que e no sentido inverso deixa de ser o criador e passa a ser atingido pela criação: “às vezes, fera presa e acuada/entre as grades do poema-jaula.” (2ª estrofe).

A interação das formas na poética contemporânea se efetua na reunião de códigos cinematográficos sugeridas implicitamente ou explicitamente no texto poético (planos, câmera subjetiva, *travelling*, *close*). Nesse nível de compreensão relacional apresenta-se o que Eisenstein (2002) chama de *cinematismo*: a linguagem cinematográfica exposta nas outras artes (teatro, romance, poesia, música e artes plásticas), mesmo antes do surgimento do cinema.

O *cinematismo* passa a ser visualizado na poesia contemporânea como tradução intersemiótica, ou seja, a interpretação de um sistema de signos em outro. Aqui se situa, com mais profundidade, a transferência de códigos de uma arte para outra, no intuito de expandir as próprias configurações de uma expressão artística localizada em determinado momento histórico. Segundo Müller (2012, p. 19), “a poesia pode e deve ser entendida como fenômeno de intermedialidade, desde as suas origens remotas ao mundo das mídias analógicas e digitais.” Com efeito, a poesia manifesta-se em outras mídias ou através dos recursos de outras mídias, e, isso pode ser percebido nos poemas apresentados adiante.



Figura 3: poema *Recuerde*

A figura 3 recupera um poema plástico de Arnaldo Antunes, publicado no livro *Agora aqui ninguém precisa de si*. O poeta tece, no espaço de implementação da fotografia, a sugestão poética da memória, incorporando à dinâmica da imagem um espelho retrovisor, que projeta uma perspectiva do espaço semelhante à câmera subjetiva no cinema. Entende-se por câmera subjetiva o “processo que coloca a câmera

no lugar ocupado por uma personagem, de forma que o espectador tem a sensação de ver aquilo que vê a personagem.” (JOURNOT, 2009, p.20).

Vejamos no poema a seguir *Aus*, de Paulo Leminski, o desmembramento de uma palavra em partes menores com sugestões abertas de sentidos forjados pelo close cinematográfico da palavra ou o *close-up* da linguagem da poesia, em uma espécie de enjambement fonético. A fragmentação das palavras é um recurso muito aproveitado pelos concretistas, como nos saltam aos olhos os versos do livro *Bestiário*, de Augusto de Campos: “con/dor”. No entanto, mesmo não demarcando esteticamente o *close*, no poema *Aus* (Paulo Leminski) o foco e o enquadramento dessa palavra criam um close, que chamo de semático⁵, e cuja unidade mínima de sentido é alargada pelo enquadramento em primeiro plano, participando como estilo do poema

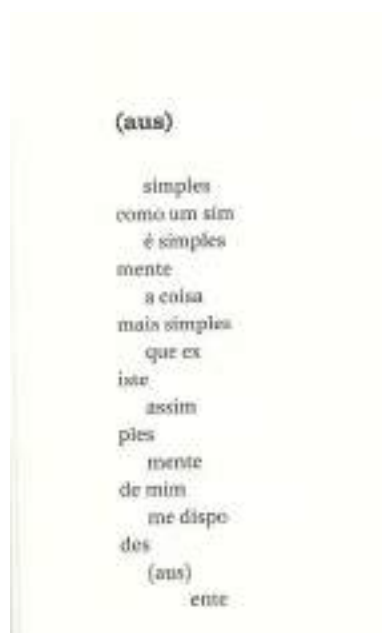



Figura 4: poema em *close*

A ideia é reforçada pela estrutura da estrofe, colocada estreitamente na vertical. Além disso, o texto é integrante do livro *La vie en close* (1991). Nesse livro os poemas

⁵ Uso esse termo para ressaltar uma unidade mínima de sentido em um plano relacional, especificada pelo close, por isso, close semático (por se tratar de um enquadramento de uma palavra ou parte dela). Embaso a minha interpretação no conceito de sema apresentado pelo *Dicionário de Semiótica*, de A.J Greimas e J. Courtés.




estão sempre se remetendo às temáticas e à linguagem cinematográfica. E o título em francês pode representar uma alusão à própria história do cinema, dado que o primeiro filme foi produzido na França pelos irmãos Lumière (*A saída da fábrica Lumière*, em 1895), através de uma câmera com projetor chamado de cinematógrafo.

O crivo posto em relevo remonta ao precípua dialético da arte, meditada, desde os pensadores antigos como Aristóteles e Horácio, como interativa e derivativa, e se antes eles falavam de gêneros literários, a partir do romantismo começa-se a considerar, sobretudo, a derivação e a interação de formas (gêneros literários também são formas, mas específicas, com delimitações, quando utilizo forma aqui, estou me referindo a subgêneros e às experimentações inovadoras com a própria tradição), ideia amplificada nas representações artísticas modernas e contemporâneas, como evidenciado com o filme artístico europeu, que emerge em meio às efusões modernistas da arte poética e plástica e a poesia experimental, mediadora de linguagens. Se antes a teoria literária e genológica já estabeleciam correlações entre as formas como distingue Hegel na *Estética*, percepção crítica acerca de engendramentos genológicos. Por esse viés as relações dialéticas eram percebidas no contexto de uma forma artística, e não eram necessariamente intencionais.

Com o advento da poesia experimental (concretista, digital) as fusões ocorrem, comumente a partir de um plano intencional, reverberando propostas estéticas. Por exemplo, a poesia digital de Avelino de Araújo, que utiliza o movimento e o enquadramento do cinema, cujo texto é divulgado em link no blog e no canal do youtube.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Arnaldo. *Agora aqui ninguém precisa de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro. *A poética multimídia de Paulo Bruscky*. 2009, 220f. Dissertação (mestrado em Artes Visuais.). Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2009.

- 
- CYNTRÃO, Sylvia H. “A cultura contemporânea: a redefinição do lugar da poesia”. In: *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Sylvia H. Cyntrão (org.). Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Teresa Ottoni (tradução). Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de cinema*. Pedro Elói Duarte (tradução). Lisboa: Edições 70, 2009.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- NÖTH, Winfried. “Íuri Lótman: cultura e suas metáforas como semiosferas autoreferenciais”. In: *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. MACHADO, Irene (org). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- PINTO, Sérgio de Castro. *O cerco da memória*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2006.
- PINTO, Sérgio de Castro. *Zoo Imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte de adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.