

KAMILLA MARRA DE MORAES

VERTENTES DA POESIA CONTEMPORÂNEA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS

Goiânia / Abril de 2016

VERTENTES DA POESIA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras sob a orientação do Professor. Dr. Aguinaldo José Gonçalves. Linha de Pesquisa: Estudos de literatura e relações intersemióticas.

Goiânia / Abril de 2016

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

M827v Moraes, Kamilla Marra de.
Vertentes da poesia contemporânea [manuscrito] / Kamilla Marra de Moras – Goiânia, 2016.
75 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Direito, Relações Internacionais e Desenvolvimento, 2016.
“Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves”.
Bibliografia.

1. Lírica. 2. Poesia contemporânea. I. Título.


CDU 82-1.09(043)

VERTENTES DA POESIA CONTEMPORÂNEA

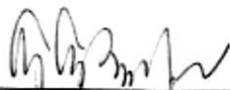
Dissertação aprovada em 21 de março de 2016, no curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves
PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes
UnB



Dra. Albertina Vicentini / PUC Goiás
UEG

Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás (Suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradecer é reconhecer a importância direta ou indireta de pessoas na conclusão de um projeto.

Agradecer é confessar que a ajuda e a companhia de outros são essenciais na vida e em tudo que fazemos com dedicação.

Agradecer é mirar nos olhos e dizer o quanto o companheirismo foi fundamental para a conclusão deste trabalho.

Agradeço a Deus pelo amor, pela força e por nunca ter me desamparado nos instantes em que os percalços do cotidiano foram desafiadores para a conclusão deste trabalho.

À minha mãe, pelo exemplo de vida que me deu e pela razão da minha existência.

À minha irmã Marcela que apesar da distância, sempre esteve comigo.

À minha Tia Iraci Marra de Mores (*in memoriam*), por me apoiar e acreditar no meu potencial.

Jamais esquecerei suas palavras e seus gestos de amor.

Ao meu namorado Luís Fernando, que me apoiou nos momentos de dificuldade durante a jornada científica.

Aos meus avós, que me ensinaram a nunca desistir dos sonhos, mesmo que, para realizá-los, devamos abrir mão de coisas que amamos.

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, pela sua dedicação e paciência.

A todos os meus professores e colegas que compartilham o amor pela arte e literatura.

Às amigas que floresceram nesse caminho e que como eu também vivenciamos os desafios da pesquisa.

Agradeço a todo aprendizado e experiência que obtive nesses dois anos de mestrado, pesquisando a crítica literária com intensidade e determinação.

Enfim agradeço a todos que colaboraram para a realização deste trabalho.

“Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.

Giorgio Agamben.

RESUMO

VERTENTES DA POESIA CONTEMPORÂNEA

O objetivo deste trabalho é abordar a poesia contemporânea e suas distintas vertentes. Para isso verificou-se o uso de recursos estilísticos considerados clássicos na criação poética contemporânea. Nesse contexto a lírica moderna seria o recurso mais expressivo pela presença que resiste ainda na poesia contemporânea. Como objeto de pesquisa foram escolhidos três poetas brasileiros contemporâneos: Paulo Henriques Britto pelo fusionismo que realiza entre o clássico e o moderno; Marcos Siscar, devido o seu verso em crise e Arnaldo Antunes com o estado da poesia em movimento. Os poemas são analisados com intenção de identificar quais os recursos clássicos que permanecem em uso na escritura poética contemporânea. A pesquisa visa reconhecer as possíveis vertentes da poesia contemporânea brasileira como a desrealização dos modelos clássicos transformando-os em nova linguagem artística e poética.

Palavras-chave: Lírica. Poesia. Clássica. Contemporânea. Vertentes.

ABSTRACT

ASPECTS OF CONTEMPORARY POETRY

The aim of this study is to address the contemporary poetry and its various aspects. For this there was the use of stylistic features considered classics in contemporary poetic creation. In this context the modern lyric would be the most expressive feature the presence that still resists the contemporary poetry. As a research subject were chosen three contemporary Brazilian poets: Paulo Henriques Britto by fusionismo that place between the classic and the modern; Marcos Siscar because his verse in crisis and Arnaldo Antunes with the state of poetry in motion. The poems are analyzed with the intent to identify the classic features that remain in use in contemporary poetic writing. The research aims to recognize the possible aspects of contemporary Brazilian poetry as derealization of the classic models transforming them into new artistic and poetic language.

Keywords: Lyrical. Poetry. Classic. Contemporary. Strands..

LISTA DE FIGURAS

Figura 4.1	63
Figura 4.2.....	64
Figura 4.3.....	64
Figura 4.4.....	65
Figura 4.5.....	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – REFLEXÃO SOBRE A POESIA.....	13
1.1 LÍRICA: DO CLÁSSICO AO MODERNO.....	14
1.2 SOBRE A LÍRICA MODERNA	16
1.2.1 CATEGORIAS NEGATIVAS DA LÍRICA MODERNA	18
1.3 INÍCIO DE UMA NOVA ESTÉTICA.....	22
1.4 ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA.....	28
1.5 O SUJEITO LÍRICO	32
CAPÍTULO 2 - O FUSIONISMO EM PAULO HENRIQUES BRITTO E LUÍS DE CAMÕES.....	36
2.1 UMA TOMADA CLÁSSICA.....	36
2.1.1 O SONETO.....	36
2.1.2 POÉTICA DO VERSO	37
2.2 O FUSIONISMO DO CLÁSSICO COM O CONTEMPORÂNEO	39
2.3 A CONSTRUÇÃO DA POESIA PELO	45
CAPÍTULO 3 – MARCOS SISCAR E A CRISE DO VERSO.....	52
CAPÍTULO 4 – ARNALDO ANTUNES – UMA POESIA EM MOVIMENTO	57
4.1 A INFLUÊNCIA CONCRETISTA NA POESIA ARNALDIANA... ..	63.
CONCLUSÃO.....	68
REFERÊNCIAS	70

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa aborda questões sobre a poesia contemporânea e suas possíveis vertentes na contemporaneidade. O estudo se inicia com alguns poetas contemporâneos na intenção de identificar quais seriam as vertentes da poesia contemporânea brasileira. Para isso são analisadas obras literárias que interagem com modelos clássicos com o objetivo de demonstrar a continuação de traços estilísticos clássicos na criação literária e artística.

O interesse da pesquisadora por essa temática vigora desde a graduação, cuja disciplina de literatura apresentava cronologicamente o uso de alguns recursos estilísticos em detrimento de outros ao longo da história. Desse modo, durante as aulas de mestrado que tratavam da abordagem contemporânea, verificou-se que alguns poetas ainda utilizavam parâmetros clássicos em suas criações artísticas. Assim, devido à reflexões múltiplas é que nasceu esta proposta de pesquisa.

Como objeto de estudo foram escolhidos três poetas contemporâneos: Paulo Henriques Britto, pelo fusionismo entre o clássico e o moderno; Marcos Siscar para esclarecer sobre o verso em crise e Arnaldo Antunes com o intuito de abordar a poesia em movimento, cujo poeta utiliza tecnologia e recursos audiovisuais.

Para realização desta pesquisa os aspectos desenvolvidos são: a lírica moderna; as distinções entre o clássico e o moderno; o que é contemporâneo; comparação entre a poesia clássica e a contemporânea; as quatro óticas da poesia contemporânea em busca de convergências ou divergências; a cogitação do fusionismo entre o clássico e o moderno na obra de Paulo Henriques Britto e o verso em crise de Marcos Siscar. Por fim é apresentada a relação entre a poesia em movimento de Arnaldo Antunes e as similaridades com os outros poetas escolhidos.

Nas manifestações artísticas moderna e contemporânea o que prepondera é um estado de constante ruptura com o passado clássico na busca de superar e reinventar a linguagem

poética. Pode-se dizer, enfim, que o texto poético é um produto cultural que transfigura o real, modifica e recria a realidade.

1- REFLEXÃO SOBRE A POESIA

O verso livre e o poema polirrítmico são formações artísticas renovadas. Isto é, novas e antigas. Seguindo trilhas da música e da pintura, a poesia moderna também reinventou modos arcaicos ou primitivos de expressão. O móvel de todas é o mesmo: a liberdade. (BOSI, p.75,1977)

De acordo com a citação de Alfredo Bosi, a poesia se renova e se reinventa com relação às outras artes. Mesmo que algumas manifestações artísticas utilizem recursos clássicos, a arte amplia os significados pela intensa busca em desrealizar o conhecido e mergulhar no intangível. Nesse processo, toda moral pode ser transfigurada e qualquer limite é superado pelo êxtase criativo. Talvez a poesia possa ser uma força, um processo subjetivo de libertação e concretização artística.

Conforme Otavio Paz (1992, p.15), a poesia se definiria como o conhecimento capaz de transformar o mundo, o exercício individual de libertação de si mesmo, a negação, o exorcismo, o pensamento não dirigido e ação do acaso. A poesia ocuparia a dimensão da subjetividade que se desprende do conhecido para alcançar territórios não alcançados. Dessa forma a poesia pode ser considerada um método de libertação interior.

Na tentativa de encontrar a definição de poesia, Otavio Paz (1992, p.17) dialoga sobre a diferença entre poema e poesia. Para ele o poema seria a parte concreta, a escrita que ocupa a instância da técnica. A natureza do poema consistiria na obra em si que é representada pela multiplicidade dos gêneros épico, lírico e dramático. O autor descreve a poesia como um fenômeno que somente se concretiza quando a escritura gera impacto, encanto e transformação no leitor. O poeta representaria o espaço mediador entre poesia e homem. A cada leitura de um poema o homem se descobre cada vez mais. O leitor e o poeta participariam como criadores de imagens e poesias.

Cada poema é único. Em cada obra lateja, com maior ou menor intensidade, toda a poesia. Portanto, a leitura de um só poema nos revelará, com maior certeza [...] o que é poesia. Mas a experiência do poema – sua recriação através da leitura ou da recitação – também ostenta uma desconcertante pluralidade e heterogenia [...] Para alguns o poema é a experiência do abandono; para outros do rigor. Os rapazes leem versos para se ajudarem a expressar ou conhecer seus sentimentos, como se somente nos poemas as arriscadas, pressentidas batalhas do amor, do heroísmo ou da

sensualidade pudessem ser contempladas com nitidez. Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si (PAZ, 1992, p.28).

Conforme Otavio Paz, o campo poético remete a um estado de subjetividade que parece refletir o universo existencial, sentimental e sonhador do homem. A poesia expressa a reflexão do homem sobre si mesmo, como um espelho que reflete aquilo que não se pode ver na aparência, apenas na profundidade. Na leitura de um poema, o leitor configura a existência da poesia quando a escritura o toca e o arrebatava. Nesse estado, o homem é capaz de transcender da realidade objetiva para vivenciar o prazer da fruição.

Adorno (2003, p.63) afirma que quando o poema atinge o leitor, a fruição estética se torna universal. Essa universalidade não se resume a retratar aquilo que todos vivenciam, mas está relacionada ao mergulho na individualidade e na capacidade de declarar aquilo que o homem possui de mais profundo. Nesse sentido, o mergulho ocupa a premissa do lírico, do poema que torna “manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não submido [...] algo particular, acorrente do outro, o universal humano” (*idem*).

Na potencialidade de transmitir o universal, o lírico seria o recurso em que o poeta protesta, experimenta o hostil, a opressão e imprime o sombrio da existência humana. E por ser um espaço de contestação, a poesia lírica resiste em permanecer como expressão artística na contemporaneidade.

1.1. Lírica: do Clássico ao Moderno

Segundo Staiger (1997, p.23) os versos líricos apenas soam corretamente quando surgem de uma profunda submersão íntima, quase que advindos de uma quietude isolada do mundo.

[...] para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras. Para ele, uma mulher não tem "corpo", nada resistente, nada de contornos. Tem talvez um brilho nos olhos e seios que o confundem, mas não tem um busto no sentido de uma forma plástica e nenhuma fisionomia marcante. Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão, nem terra como base. Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo. Quando essas visões parecem mais fixas [...] sentimo-nos já muito afastados do círculo fechado do lírico (STAIGER, 1997, p.22).

Assim, o gênero lírico na poesia apresenta a escritura efêmera da existência, sem fixação, registrando a fluidez e o amorfo. A poesia lírica configura os temas sentimentais, os estados de alma e as impressões pessoais. As composições nesse gênero são em geral estruturadas em verso. A palavra lírica (*idem*) origina-se de “lira”, instrumento musical que os gregos utilizavam para acompanhar a apresentação dos poemas. Por esse motivo, a poesia lírica apresenta muitos elementos comuns ao universo musical, como o ritmo, a melodia.

Para o poeta lírico não existem coisas que durem para sempre, mas situações passageiras, uma mulher não possui apenas formas plásticas, mas um sorriso diferente, uma expressão marcante. A poesia lírica é considerada a arte da solidão que em estado puro seria recebida apenas por pessoas capazes de interiorizar essa solidão. Nesse sentido, o poeta busca ir além da sua realidade para que o seu poema possa impactar e transformar o estado de alma do leitor.

Quem não se dirige a ninguém e se preocupa apenas com pessoas esparsas que se encontram em idêntica disposição interior, não necessita da arte de convencer. A ideia de lírico exclui todo efeito retórico. Quem deverá ser percebido tão somente por pessoas analogamente dispostas, não necessita fundamentar. A fundamentação numa poesia lírica soa tão indelicada quanto à atitude de um apaixonado que declara seu amor à amada, expondo razões lógicas para isso. Assim como ele não precisa de um arrazoado, também não necessita esforçar-se por explicar palavras veladas. Aquele que se encontra em idêntica disposição afetiva, traz consigo uma chave que lhe fornece uma melhor visão do que a do mundo ordenado e da reflexão coerente. O leitor se sentirá como se tivesse ele próprio composto a canção. Ele a repetiu de si para si, sabe-a de cor sem a aprender, e balbucia os versos como se brotasse de si mesmo (STAIGER, 1997, p.22).

De acordo com Staiger, a lírica é subjetiva e está relacionada com as disposições íntimas do poeta. A lírica remete aos sentimentos, isto é o artista poético descreve as emoções e revela um estado de alma que é interiorizado pelo leitor. O poeta mantém a sensibilidade atenta à realidade mundana, sendo capaz de transformá-la através de sua mais profunda percepção.

A poesia encontra-se em todas as coisas - na terra e no mar, no lago e na margem do rio. Encontra-se também na cidade - não o neguemos - é evidente para mim, aqui, enquanto estou sentado, há poesia nesta mesa, neste papel, neste tinteiro; há poesia no barulho dos carros nas ruas, em cada movimento diminuto, comum, ridículo, de um operário, que do outro lado da rua está pintando a tabuleta de um açougue. Meu senso íntimo predomina de tal maneira sobre meus cinco sentidos que vejo coisas nesta vida - acredito-o - de modo diferente de outros homens (PESSOA, 1976, p. 20).

A lírica pressupõe um objetivo egocêntrico buscado no eu do autor com a projeção do presente e retorno ao passado, pois o autor lírico não se descreve porque não se compreende.

[...] o poeta lírico não tem destino. [...] a resistência de uma realidade estranha qualquer, possa interferir, seu ato de criar cessa. Ele não reflete sobre o que significa este cessar, nem pensa que aquela-vida que era música é agora de novo estranha e exterior. Ele chega a perceber o fato e o lamenta com tristeza. Mas enquanto o percebe não consegue exprimir-se como poeta. Resta-lhe apenas esperar pela nova dádiva da harmonia. Então ele cantará novos versos, para calar-se outra vez em breve. Uma existência terrível, que compra a beatitude da graça ao preço de um desamparo comovedor com respeito a tudo que signifique proveito, e que compra a felicidade da harmonia pelo preço de uma ferida a sangrar dia a dia, para a qual não floresce na terra uma planta que a cure (STAIGER, 1997, p.39).

O lirismo seria a confissão do poeta, cujo tema mais fecundo é o amor. Por ser um sentimento mais individualizado é menos livre e, então, ele acaba se entregando e tornando-se fora de si, deixando-se levar pela subjetividade. O poetizar lírico busca explicar o sentimento e as emoções por meio de palavras que remetem à disposição anímica do poeta, explicitando o espírito do seu íntimo em cada detalhe do fazer poético.

1.2. Sobre a lírica moderna

Para Alfredo Bosi (1977, p.61), a linguagem traz em si o estigma da separação e a poesia moderna se caracteriza pelo bloqueio ao discurso representativo e emotivo que predominava na literatura clássica. Em tal processo, mesmo que persistissem em não explorar mais os sentimentos, os poetas modernos ainda tenderiam a superar o passado conservando aspectos da poesia clássica para criação de uma nova estética. Sobre esta nova proposta estética, Hugo Friedrich defende a existência de uma tensão dissonante nas artes modernas que se manifesta pela estranheza do leitor e por um sentimento de incompreensão do homem diante da obra de arte. Nesse sentido, a poesia moderna seria liberta do plano do significado para tornar-se tão imprevisível que até mesmo o conhecimento do poeta sobre o sentido daquilo que compôs apresenta-se como limitado (1978, p.19).

O poeta moderno em seu novo *habitat cívico*, vaga sem compreender qual é, agora, a sua real função, uma vez que a relação entre homem e natureza já não é mais possível. Segundo Charles Baudelaire (FRIEDRICH, 1978, p.35), “o poeta procura um asilo na multidão”. A obscuridade da poesia moderna é intencional. Baudelaire afirmou que existe

certa glória em não ser compreendido. Este lirismo utiliza-se do sentido pluriforme da criação poética e pode causar sensações variadas no leitor.

[...] dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente [...] são paisagens inorgânicas do espírito puro [...] o odor de alcatrão, estão cheias de alegria e de lamentação e, por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos. Extraídas da banalidade como drogas das plantas venenosas, tornam-se... antídotos contra o vício da banalidade [...] (FRIEDRICH, 1978, p.43).

A tensão dissonante no poeitar moderno estabelece uma desconstrução da realidade, ou seja, modifica as orientações universais relacionadas ao belo e ao feio, à dor e à alegria. Surge, então, uma nova poesia com a liberdade de transformar tanto o homem, como as coisas do mundo e a própria linguagem.

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão e a obscuridade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São em partes tensões formais e querem frequentemente ser entendidas somente como tais (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

O sentimento do eu lírico é exposto sem intencionalidade alguma, assim como o mistério lírico é desvendado pela imersão do leitor. A poesia moderna, não necessita de conexões lógicas para se fundamentar, uma vez que nem mesmo na manifestação linguística se estabelece essa lógica. “[...] a junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietação que à serenidade”. (1978, p. 15),

A complexidade da poesia moderna é um fenômeno que se relaciona ao presente e cabe ao leitor dar sentido, apreciando ou não a composição. Esta apreciação se dá pelo reconhecimento. A poesia moderna remete à incondicionalidade da subjetividade pura em que a sensibilidade não permanece isolada nos sentimentos próprios do autor.

O poeta moderno resolve ser ele mesmo diante dessa relação desumana da sociedade, pois os valores enquadrados na poesia foram transportados para uma ideologia que mascara a realidade fazendo divisões, não união, embora seja este o seu discurso, a igualdade; como se nada fizesse. O poeta decide que a poesia deve ser para todos. Esta resistência propõe recuperar o sentido

comunitário perdido pelo homem e a natureza, trazendo de volta o passado e as suas origens na poesia mítica e da natureza, ressaltando a melodia dos afetos perdidos, ou uma poesia crítica da desordem em que o mundo se encontra. Na nostalgia, na crítica e na utopia. A poesia moderna vai criando o seu caminho sem ser entendida de todos os homens [...] (LIMA, 2002, p.43-44).

Dessa forma, o poe­ta moderno se concretiza como um estilo de dramaticidade agressiva que não se preocupa com a signifi­cação e gera um efeito de choque entre a poesia e o leitor. A poesia faz com que o leitor se sinta desconfortável e alarmado. A linguagem, sem um objeto comunicável, tem um efeito dissonante, pois ao mesmo tempo em que atrai também perturba o leitor.

1.2.1 Categorias dissonantes da lírica moderna

A poesia lírica moderna se diferencia da poesia do século XIX. Esta diferença na poesia que antecede a moderna transitava no âmbito da sociedade, nas quais as situações comuns eram idealizadas, as catástrofes eram transformadas em bênçãos e os conteúdos eram descritos com categorias positivas. Em vista disso, o leitor podia colher alegria pela plenitude harmoniosa e afetuosa da melodia poética. A função da poesia era ensinar o leitor a compreender a condição do homem como desejável e aceitável.

Lautréamont, em 1870, tratou sobre o quadro da Literatura, que poderia vir após ele. Não há como saber se suas previsões pretendiam deter tal evolução, pois ele próprio ajudou a preparar o caminho para essa lírica. As características dessa lírica “futura” soam como: “angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio de fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada” (FRIEDRICH, 1978, p. 21).

Os elementos dissonantes estão presentes na poesia, principalmente, na relação conexão com a vida citadina, fatigada pelo *modus operandi* da urbanidade, pelo individualismo e pela fragmentação do homem. “O fragmentarismo permaneceu como uma característica da lírica moderna. Manifesta-se, sobretudo, num processo que tira fragmentos do mundo real e os reelabora muitas vezes em si mesmos, (...) o mundo aparece atravessado por linhas confusas” (FRIEDRICH, 1978, p.198).

Assim, a lírica possui como essência a indeterminabilidade e a infinita distância das outras formas de literatura. A lírica consegue fundir o heterogêneo, o concreto e o espiritual em uma mesma expressão artística. A dissonância surge quando o poeta afirma a sua percepção subjetiva da realidade. A força dissonante aparece pela presença de elementos

fantasmagóricos, absurdos, vazios, angustiosos e negativos que causam estranhamento no leitor (*idem*).

A característica singular de estímulos exteriores, de uma linguagem autônoma, sem intenção de comunicar e de obscuridade configuram-se com as relações musicais da alma. A significação das palavras seria dada por predicados superiores como a harmonia e a eufonia, mas não pela clareza. As palavras são teclas ao poeta que geram uma força desconhecida pela linguagem comum. Assim como nas fórmulas matemáticas, a linguagem poética capta do conhecido, o desconhecido.

O desenvolvimento dos meios de comunicação ocasiona a evolução da arte em direção à técnica e causa insegurança no poeta que se vê sem função e sem público. Por isso surge a necessidade do escritor construir uma nova história, na qual a sua função possa fazer sentido. Para tanto, o artista utiliza-se da linguagem alegórica¹ e fragmentada para dialogar com a tradição.

Para Stéphane Mallarmé (1842-1898), o poeta precisa buscar suas armas dentro da própria linguagem da poesia, mesmo tendo a noção de que em uma sociedade de natureza automatizada nada é definitivo. O movimento rápido da metamorfose exige do artista uma execução rápida.

Baudelaire (1821-1867) sistematiza o poema em relações que envolvem sons, ritmos e imagens. O poeta visa descobrir novas formas de organizar a linguagem, articulando a expressão artística a partir da realidade. Nesse processo a estrutura poética teorizada por Baudelaire, a lírica de Arthur Rimbaud e de Mallarmé, bem como a de outros poetas modernos foram marcadas pelas seguintes características:

Interioridade neutra ao invés de sentimento, fantasia ao invés de realidade, fragmentos de mundo ao invés de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio de obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática que alheia o habitual (FRIEDRICH, 1978, p. 29).

O papel do sujeito lírico moderno diante da paisagem urbana, juntamente com o seu olhar “especial” de recorte de mundo se concretizam pelo sentido do que se diz e pelo domínio das palavras como instrumentos de uso. O sujeito lírico moderno no texto é aquele que realiza o recorte crítico, bem como define a maneira de organizar a linguagem que pode

¹ **Alegoria** é uma **figura de linguagem** que está dentro do que se classifica como **figura das palavras**, ou seja, relaciona-se a semântica, é encontra seu significado dentro das abstrações. (fonte: www.infoescola.com)

ser transformada em símbolo amplo e atemporal de certa condição de vida. As escolhas de linguagem de um texto possui como elemento de ligação o sujeito lírico e o leitor que participa dessas operações efetuadas pelo eu lírico. O poeta moderno possibilita a emancipação do fenômeno lírico na modernidade ao trabalhar com as possibilidades internas da linguagem, tais como ritmo, sonoridade, ambiguidade de sentidos, organização inédita de imagens e associações criativas.

A lírica francesa passou ao domínio europeu através de Baudelaire, considerado por Eliot como o maior exemplo da poesia moderna. Ele também é citado em muitas declarações análogas como o poeta da “modernidade”, expressão empregada por ele próprio, em 1859, para expressar o particular do artista que vê a decadência do homem citadino como um enorme deserto.

O poeitar de Baudelaire (FRIEDRICH, 1978, p. 36) é direcionado à problemática da sociedade, voltada para a técnica e a comercialização. Concebe a poesia e a arte como elaborações criativas do destino de uma época. Nas reflexões de Edgar Allan Poe², o fenômeno lírico e o coração se separam e propõem que o sujeito da lírica seja uma “excitação entusiástica”, mas que não se assemelhe à paixão pessoal.

O conceito de fantasia para Baudelaire (*idem*) seria uma elaboração guiada pelo intelecto. O sentimentalismo pessoal deve dar lugar a uma fantasia “clarividente”. O poeta não olha para seu eu e fala de si como vítima da modernidade. A temática designa uma tensão entre satanismo e a idealidade, comportando variantes e metamorfoses. É uma temática concentrada, que não se entrega ao emocional, pois a emoção pode fazer parte da poesia, mas não é poesia em si, é um material poético. O ato que conduz à poesia pura é trabalho, construção sistemática de uma arquitetura composta pela estruturação da linguagem.

Segundo Mallarmé, a voz que fala na lírica moderna oculta “tanto o poeta quanto o leitor.” E, para Rimbaud, o “eu sou” não é levado em conta. O sujeito lírico seria o próprio texto, sendo que no texto o poeta se transforma em sujeito lírico. Assim, na poesia moderna, a existência do poeta surge da melodia, do canto, da sintaxe e do ritmo.

O sujeito lírico não se refere à uma pessoa em particular, assim como as emoções na poesia não são reais. Victor Hugo reconhece que todos os adventos da modernidade substituem o interesse pelo belo absoluto para se apegar ao belo transitório. Desta forma, a

² Edgar Allan Poe (1809-1849) foi poeta, escritor, romancista, crítico literário e editor norte-americano. Autor do famoso poema “O Corvo”. Escreveu contos de mistério, inaugurando um novo gênero e estilo na literatura (fonte: www.e-biografias.net).

estética se estabelece tendo em vista que o grotesco, o artificial e o feio se transformam em poético.

Baudelaire (FRIEDRICH, 1978, p. 29) dispõe a obra *Les Fleurs du Mal*³ como uma construção arquitetônica pela qual se percebe como ele se distancia do Romantismo através de uma poesia de inspiração arbitrária e casual. Em suas poesias, Baudelaire vai além e explora a importância das forças formais, de um valor mais significativo que o ornamento. A aflição se dissolve no canto e a catarse do sofrimento se transforma em linguagem mais elevada. Assim, o sofrimento com finalidade foi substituído pelo sofrimento sem finalidade e característico da poesia moderna. A poesia separou-se do coração, das emoções.

O poeitar de Baudelaire (FRIEDRICH, 1978, p. 35-39) reúne características consideradas o prelúdio da lírica contemporânea. Dentre estas características destaca-se a representação clara do inferior e do trivial, a descrição do degenerado, da mortalidade e da precisão, a predominância do cálculo como expressão da beleza racional e a presença da inspiração. Nesse contexto, apenas tem valor a poesia que se consolida pelo exercício e pela intelectualidade do ato poético. O conceito de matemática vigora pelo estilo preciso e que remete à lógica rigorosa de um problema matemático.

A obra baudelairiana introduzira novos elementos na linguagem poética, pela qual o existencialismo se fundia em seus opostos, mostrando-se sublime e grotesco. Embora Baudelaire tenha falado sobre a beleza em sua lírica, ele se limitou à vibração da linguagem e das formas métricas utilizando-se de recursos paradoxais para representá-la. Para o poeta, o mistério da feiura promove a idealidade, enquanto o feio encanta e o disforme causa surpresa.

Como parte de sua natureza, Baudelaire (*idem*) mostra certa irritação contra o tradicional e o banal. Por isso sua poesia apresenta um estado de anormalidade que intende representar a realidade social a partir do grotesco e do dissonante. Desse modo, a dissonância revela a existência do homem oprimido pelas leis e pelo capitalismo, sendo conduzido por uma lógica dominante advinda de regimes que limitam a liberdade de expressão.

Na obra *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire congrega o cruel e o perverso que degradam a natureza do riso e do amor para invocar o diabólico. Esse aspecto seria o ponto de partida para a concepção de uma nova linguagem. No conceito dessa criação, o mal só tem uma significação acidental, todavia, Baudelaire (1971) isola-o, convertendo-o em uma força em si que se reflete na formatação da lírica moderna, cujas irradiações ainda são sentidas na poesia contemporânea.

³ Flores do Mal

1.3. Início de uma nova estética

O Modernismo⁴ brasileiro nascido no contexto da Semana de 1922⁵ promulgou um estado de ruptura com a linguagem e o pensamento clássico. Na poesia moderna brasileira predominou uma negação ao passado estético. Essa negação alavancou a necessidade artística de inovar os métodos de criação, explorando novas formas e novos temas. Uma das propostas dessa nova poética era abolir a métrica e a rima, assim como aproximar a literatura e a linguagem popular.

O Modernismo, tomado na acepção estrita do movimento nascido em torno da Semana de 22, significou, em um primeiro tempo, a ruptura com a rotina acadêmica no pensamento e na linguagem, rotina que isolara as nossas letras das grandes tensões culturais do Ocidente desde os fins do século. [...] os jovens mais lúcidos de 22 fizeram a nossa vida mental dar o salto qualitativo que as novas estruturas sociais já estavam a exigir. Nesse abrir-se ao mundo contemporâneo, o Brasil reiterava a condição de país periférico, semicolonial, buscando normalmente na Europa, como o fizera em 1830 com o Romantismo ou em 1880 com o Realismo, as chaves de interpretação de sua própria realidade. Entretanto, a mesma corrente que fora aprender junto à arte ocidental modos novos de expressão refluíu para um conhecimento mais livre e direto do Brasil: o nacionalismo seria o outro lado da práxis modernista (BOSI, 2013,p.272).

Diante desses aspectos, grandes escritores da época criticaram tendência moderna, como o intelectual Monteiro Lobato que publicou no jornal *O Estado de São Paulo* uma violenta crítica ao movimento modernista intitulada *Paranoia ou mistificação?*. O texto criticava a exposição da pintora Anita Malfatti que chegara ao Brasil trazendo obras de influência expressionista.

O fato cultural mais importante antes da Semana e que serviu de barômetro da opinião pública paulista em face das novas tendências foi a Exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917. Quem lhe deu, paradoxalmente, certo

⁴ O modernismo brasileiro foi um movimento literário e artístico do início do séc. XX, cujo objetivo era o rompimento com o tradicionalismo (parnasianismo, simbolismo e a arte acadêmica), a libertação estética, a experimentação constante e, principalmente, a independência cultural do país. Apesar da força do movimento literário modernista a base deste movimento se encontra nas artes plásticas, com destaque para a pintura (fonte: www.infoescola.com).

⁵ Realizada entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna contou com a participação de vários artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Considerado por muitos estudiosos da literatura como um divisor de águas na cultura brasileira, o evento provocou grandes e profundas transformações nas artes de nosso país – que, a partir daquele momento, romperiam definitivamente com a cultura europeia ao propor o abasileiramento nas artes plásticas, na música e na literatura. Começava uma busca incessante pela construção de uma identidade genuinamente nacional, distante dos moldes europeus que pouco representavam o povo brasileiro(fonte: mundoeducacao.bol.uol.com.br).

relevo foi Monteiro Lobato que a criticou de modo injusto e virulento em um artigo intitulado "Paranoia ou Mistificação?". Já me referi à contradição moderno- antimoderno, ou melhor, moderno - antimodernista, que dividiu a consciência de Lobato, ele próprio medíocre paisagista acadêmico e avesso a todas as correntes estéticas do século XX. Anita Malfatti trazia a novidade de elementos plásticos pós-impressionistas (cubistas e expressionistas), que assimilara em sua viagem de estudos pela Alemanha e pelos Estados Unidos. Defenderam-na, primeiro Oswald e, pouco depois, Menotti del Picchia; Mário de Andrade esteve entre os admiradores da primeira hora (BOSI, 2013, p.374).

Assim, a primeira geração modernista ficou conhecida como a fase heroica. Isto é, a fase de divulgação das ideias modernistas em todo o país e de aprofundamento nas questões estéticas lançadas pela Semana de Arte Moderna, o que provocou uma renovação das artes brasileiras. O olhar voltou-se para o cotidiano, a cultura popular, as mínimas atividades do dia a dia e para o lirismo que delas se poderia extrair. Deste modo, a literatura nacional procurou novas possibilidades de transformação e uma completa independência estética das influências europeias. Sendo assim, essa estética fez com que os escritores adotassem essa nova concepção de criação poética, novas formas e novos métodos, utilizando uma nova linguagem literária.

A partir da segunda geração dos modernistas, a poesia de 30 foi essencialmente uma poesia de questionamento da existência humana, do sentimento de estar no mundo, das inquietudes sociais, religiosas, filosóficas e amorosas. Muitas foram as propostas empregadas na nova estética como o verso livre, a afirmação de uma linguagem brasileira, a priorização da paisagem natural e a abordagem de temas ligados ao cotidiano.

Alguns artistas também utilizaram os versos regulares, o soneto e a linguagem mais sofisticada ou hermenêutica, dependendo muito do poeta ou da fase de sua obra. Poetas como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto adotaram essa nova estética nos seus poemas e viam a poesia como a arte da palavra.

Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Carlos Drummond de Andrade. O Modernismo foi para eles uma porta aberta: só que o caminho já era outro. E, ao lado desses homens que sentiram até a medula o que Machiavelli chamaria a nossa *verità effettuale*, houve outros, voltados para as mesmas fontes, mas ansiosos por ver o Brasil dar um salto qualitativo. Socialistas como Astrojildo Pereira, Caio Prado Jr., Josué de Castro e Jorge Amado; católicos como Tristão de Ataíde, Jorge de Lima, Otávio de Faria,

Lúcio Cardoso e Murilo Mendes, todos selaram com a sua esperança, leiga ou crente, o ofício do escritor, dando a esses anos a tônica da participação, aquela "atitude interessada diante da vida contemporânea", que Mário de Andrade reclamava dos primeiros modernistas. (BOSI, 2013, p.429)

Carlos Drummond de Andrade é considerado um dos melhores poetas do século XX e da nossa literatura. Sua obra caracteriza-se por diversas faces, trazendo um retrato e uma grande reflexão sobre a sociedade que começava a se formar no século XX. Nesse sentido, os indivíduos contemporâneos, juntamente com as angústias, os medos e as inseguranças da existência também se tornam material para a criação poética. A obra de Drummond ultrapassa os limites de um estilo estético ou de um tempo específico.

Alfredo Bosi (2013), no seu livro *História Concisa da Literatura Brasileira*, cita as fases de Drummond voltadas para o cotidiano e em que o poeta explora as questões existenciais, levando o leitor a pensar sobre o seu próprio *modus vivendi*⁶. Assim, a poesia assumiu um valor de necessidade e a palavra se tornou a ser um agente transformador estabelecido para além dos projetos ou das vontades individuais. Drummond passou por fases na sua produção poética: a fase gauche (consciência e isolamento), a fase social (todo sentimento do mundo), a fase do não e a fase da memória.

[...] "expressão duma alma muito pessoal, é poesia objetiva", parece-me que "alma muito pessoal" significa, no caso, a aguda percepção de um intervalo entre as convenções e a realidade: aquele hiato entre o parecer e o ser dos homens e dos fatos que acaba virando matéria privilegiada do humor, traço constante na poesia de Drummond. A prática do distanciamento abriu ao poeta mineiro as portas de uma expressão que remete ora a um arsenal concretíssimo de coisas, ora à atividade lúdica da razão, solta, entregue a si mesma, armando e desarmando dúvidas, mais amiga de negar e abolir que de construir [...] (BOSI, 2013, p.490) (aspas do autor).

Portanto, a obra de Drummond centra-se na expressão do sentimento por reflexão. Seus poemas, embora falem do “sentimento do mundo” na sua fase social, contemplam os indivíduos e o mundo como forma do eu-lírico conhecer a si mesmo. No poema *Cidadezinha Qualquer*, o poeta especifica um mundo besta, pois explora o olhar crítico sobre a rotina cotidiana dos indivíduos limitados a uma existência vã.

Casas entre bananeiras
Mulheres entre laranjeiras
Pomar amor cantar

⁶ Modo de viver

Um homem vai devagar
 Um cachorro vai devagar.
 Um burro vai devagar,
 Devagar... as janelas olham
 Eta vida besta, meu Deus.
 (ANDRADE, 2002, p.60)

Essa rotina que limita a experiência humana e torna a vida “besta” se constrói tanto no interior – em lugares marcados por um cotidiano em que nada acontece –, como nas metrópoles, onde essa estagnação da vida se dá a partir do momento em que o carro e a máquina param. O poema apresenta uma característica recorrente da obra de Drummond, o humor pelo chiste, isto é, um humor que se concretiza pela articulação de palavras com sentidos múltiplos, desconcertantes e contrastantes.

A junção dessa expressão “vida besta” provoca certa comicidade que objetiva não apenas o riso, mas nos transporta à uma dimensão reflexiva para entender um mundo caótico, carente de sentidos, repostas e soluções. Nesse contexto, a poesia faz parte da invenção da realidade. O ser humano inventa o mundo e é um ser um cultural. Um dos componentes do mundo cultural seria a arte poética.

A poesia é resultado de uma luta, de um esforço que mostra o movimento de desdobramento do sujeito sobre si mesmo. Ela depende da incorporação do pensamento dentro do lirismo, da expansão da subjetividade. É assim que, Drummond, exprime o sentimento do mundo. Mas é importante lembrar, esse sentimento não é entendido apenas como o lugar do afeto, o lugar do receptivo, passivo. Ele é ativo, é uma forma de dobrar-se tentando o conhecimento de si mesmo (ARRIGUCCI, 2012, p. 99).

O verso livre, embora tenha uma disciplina é livre no sentido de que não obedece às normas da poesia tradicional, que continha versos medidos, rimados, decassílabos, redondilhas maiores ou menores. “[...] verso livre é, ainda, fundamentalmente, uma unidade rítmico-melódica; ao passo que a exigência marinettiana, expressa desde o Manifesto Técnico de 1912, recai sobre a desarticulação total da frase: o que produzirá também um modo novo de dispor o texto, uma nova espacialização do material literário [...]” (BOSI, 2013, p.403). Na definição de Murat, “o verso livre é aquele em que os grupos acentuais não possuem estatuto métrico, portanto não encontram equivalentes na metrificação – nesta concepção, o papel de Mallarmé é decisivo” (2008, p. 38).

João Cabral de Melo Neto compõe a terceira geração de modernistas. Passados os momentos de ruptura formal e de engajamento social das duas primeiras gerações do movimento, as produções culturais não precisavam mais se inspirar nas vanguardas europeias

ou americanas, pois já existia uma arte nacional que se encaminhava para um estado de renovação na poesia e no teatro.

Diante desses aspectos, a reação de João Cabral de Melo Neto foi evitar a espontaneidade que o verso metrificado possibilitava, visto como uma fluência sem controle que às vezes gera um estágio de superficialidade. O verso livre se desprende de tais fatos e por isso necessita criar um novo ritmo.

Em vista disso, João Cabral produz poesias geometricamente exatas, como se cada palavra fosse um tijolo que se conecta a outros para formar uma parede, cuja beleza maior reside justamente na disposição da arquitetura poética. Sua poesia, porém, não desconsidera o sentido, mas exalta a forma com que os poemas realçam a realidade compartilhada pelo leitor. “João Cabral viu com nitidez: [...] a plasticidade, isto é, o espaço poético cheio de formas e imagens [...]” (BOSI, 2013, P.431).

Os poemas de João Cabral retiram dos versos tudo o que poderia ser considerado supérfluo e concentra na palavra mínima, condensada e preocupada em registrar apenas o suficiente para garantir o sentido. A escritura de João Cabral também é marcada pela repetição de vocábulos, pelo emprego do paralelismo, pela presença da aliteração e pelas assonâncias que conferem o ritmo e servem como guia para a atenção do leitor. Assim, a obra cabralina trata de uma poética que pretende ser cortante feito faca.

No processo vivo e concreto da elaboração do poema, não há conteúdos fora do jogo semântico que a palavra empreende com a outra palavra; por outro lado, as formas que se oferecem aos sentidos do leitor não terão nenhum sentido antes de serem decodificadas pela rede perceptual deste, condicionada por contextos culturais, morais, estéticos e políticos que devem ser afetados por essas formas. E um dos méritos das poéticas mais recentes está precisamente em dar ênfase ao processo global de criação-transmissão-recepção do texto, o que, de início, abala velhos compromissos com a expressão intimista [...] (BOSI, 2013, p. 520).

A sintaxe, a seleção de palavras, as imagens, tudo é escolhido ou criado para produzir uma leitura reflexiva, atenta e que pede ao leitor que se detenha em cada verso, cada palavra, cada fonema. Esses aspectos estão presentes no poema *Catar Feijão*, uma reflexão sobre o embate do trabalhador rural com a realidade bruta da seca do nordeste.

1.
Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.

Certo, toda palavra boiará no papel,
 água congelada, por chumbo seu verbo:
 pois para catar esse feijão, soprar nele,
 e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
 o de que entre os grãos pesados entre
 um grão qualquer, pedra ou indigesto,
 um grão imastigável, de quebrar dente.
 Certo não, quando ao catar palavras:
 a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
 obstrui a leitura fluviente, flutual,
 açula a atenção, isca-a como o risco.
 (MELO NETO, 1994 p.)

A comparação entre escrever e catar feijão destaca uma diferença: se para o feijão a pedra quebra o dente e, portanto, deve ser jogada fora, na folha de papel a palavra pedra, pesada, carregada de sentidos, é o que gera o grão mais vivo ao texto e agrega peso à palavra escrita, pois obstrui a leitura fluviente, flutual, fluida e superficial em que os sentidos mais se perdem do que se consolidam. Desse modo, a palavra pesada deve ser preservada, enquanto as palavras leves e vazias se destinam ao descarte.

João Cabral de Melo Neto escreve sobre a função da modernidade em que aborda a questão da incomunicabilidade da poesia contemporânea, bem como argumenta a respeito da dificuldade dos poetas recentes conquistarem novos leitores para os seus textos. Veja:

A poesia moderna – captação da realidade objetiva moderna e dos estados dos espíritos do homem moderno – continuou a ser servida em invólucros perfeitamente anacrônicos e, em geral imprestáveis, nas novas condições que se impuseram. Mas todo esse progresso limitou-se aos materiais do poema; essas pesquisas limitaram-se àquela primeira metade do ato de escrever, no decorrer da qual o poeta luta por dizer com precisão o que deseja; isto é, tiveram apenas em conta consumir a expressão, sem cuidar da sua contraparte orgânica – a comunicação [...] O poeta moderno ficou inteiramente indiferente a esse poderoso meio de difusão [...] Nos planos dos tipos problemáticos, tudo o que os poetas contemporâneos obtiveram foi o chamado poema moderno, esse híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbúcio e de hermenêutica filosófica, monotonamente linear e sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que o seu autor pretende enviar [...] O poeta contemporâneo chegou a ele passivamente, por inércia, simplesmente por não ter cogitado do assunto. Esse tipo de poema é a própria ausência de construção e organização, é o simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e

da palavra, mas atirado desordenamento numa caixa de depósito (MELO NETO, 1994, p. 765 -766).

Nesse sentido, a poética cabraliana retrata a coisa direta, o seco, a secura da palavra impregnada por um cenário de dificuldades e escassez. O poeta desenvolveu a metalinguagem e a reflexão sobre o fazer artístico a partir de uma perspectiva dura em que a importância está na palavra que pesa o suficiente para expressar o máximo do significado e da intensidade sensível. Conforme Bosi, João Cabral “tem dado um exemplo fortemente persuasivo de "volta às próprias coisas" como estrada real para apreender e transformar uma realidade que, opaca e renitente, desafia sem cessar a nossa inteligência” (2013, p.520).

Devido a estes aspectos, pode-se afirmar que a estética moderna ainda influencia a produção artística contemporânea. Giorgio Agamben (2009, p.165-171) diz que o contemporâneo possui as vértebras quebradas e que o homem ocuparia o ponto de fratura, o local de encontro entre os tempos e as gerações. O contemporâneo seria um estado transitório em que não há o presente e nem futuro, mas um olhar de distanciamento entre os tempos e o que pode vir a ser. Assim, a estética contemporânea celebra o moderno e surge em consonância com a inovação da obra cabraliana, pois remete ao que é transitório, efêmero, incerto e em constante devir.

1.4. Estética Contemporânea

Foi necessária toda essa explanação para se começar a discorrer sobre o contemporâneo, ou mais especificamente, a respeito da a poesia contemporânea e suas características. Apesar de não ter um movimento próprio que represente o fazer artístico contemporâneo, existe um espírito, uma espécie de sincronia que mantem as dicções e as individualidades da recente obra de arte. Desse modo, a estética contemporânea trouxe consigo influências políticas, tecnológicas, grandes invenções e uma nova demanda de mercado que afetou os modos de produção, reprodução e circulação dos bens simbólicos. Agabem (2009) descreveu como sendo a essência do contemporâneo:

[...] ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz, que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGABEM, 2009, p.165).

A abordagem contemporânea permanece com traços desrealizados do passado que foram transfigurados em novas propostas artísticas influenciadas pela tecnologia e pela indústria midiática do cenário globalizado. São novas linguagens que ocupam um novo lugar, uma arte em tensa transformação que amplia as relações da palavra com recursos tradicionais e tecnológicos. A escritura contemporânea se torna polifônica e pluriforme.

Desse modo, a intenção desta pesquisa visa analisar obras de poetas contemporâneos brasileiros e por isso propõe uma breve reflexão sobre o caminho da estética moderna até a contemporaneidade, enfatizando a manifestação artística literária. Em vista disso pode-se dizer que pela ordem cronológica dos fatos, a literatura contemporânea começou com a Geração de 45, depois foi influenciada pelo movimento concretista nas décadas de 50 e 60 e tornou-se poesia de resistência nos anos 70. Nessa última década, a literatura sofreu um forte impacto devido à presença da ditadura e da Tropicália.

O Tropicalismo teve seu início ainda na década de 60 durante os festivais de Música Popular Brasileira (MPB) realizados pela TV Record. Estes festivais projetaram no cenário nacional os jovens Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e a banda “Os Mutantes”. Tais artistas foram intensamente influenciados pelas palavras de Torquato Neto e Capinam, bem como pelos arranjos do maestro Rogério Duprat.

Com humor, irreverência, atitudes rebeldes e anarquistas, os tropicalistas procuravam combater o nacionalismo ingênuo que dominava o cenário brasileiro, retomando o ideário e as propostas do “Movimento Antropofágico” elaborado por Oswald de Andrade. Desta maneira, a tropicália propunha a devoração e deglutição de todo e qualquer tipo de cultura, desde as guitarras elétricas dos Beatles até a Bossa Nova de João Gilberto, assim como o “nordestinismo” de Luiz Gonzaga.

Por essa “mistura”, a poesia passou a apresentar o uso da ironia e da paródia, além de destrinchar com certo humor a fragmentação da realidade e articular uma enunciação de ruptura com os padrões tradicionais da linguagem (pontuação, sintaxe etc.). Tais aspectos foram fundamentais para o surgimento de uma nova produção musical que influenciou as transformações ocorridas na literatura e no teatro.

Assim, a contemporaneidade⁷ diz respeito aos últimos vinte anos e pode ser considerado como marca desta época o fenômeno da globalização. Definida pelo

⁷ www.mac.usp.br

estabelecimento de uma rede de informações à distância e de fluxo contínuo, tem como fundamento a tecnologia avançada da informação e a informática que organiza a vida econômica, política e social.

Nesse contexto, as comunicações ultrapassam quaisquer limites ou barreiras nacionais, estabelecendo apoio na alta tecnologia devido a um fluxo rápido e contínuo de dados, sons, imagens e textos que cruzam o planeta, sem controle e sem limites. A informatização ou revolução eletrônica propiciou esse grande salto das comunicações. Esta venceu as distâncias, acelerou o tempo da história e da veiculação de notícias e dados, potencializou e manteve a memória, aperfeiçoou a estocagem desses dados e expandiu as possibilidades midiáticas para o futuro.

A informatização⁸ movida por interesses de ordem política e econômica resultou em transformações irreversíveis para a condição humana quanto ao conteúdo, à qualidade e quantidade de imagens aos quais o homem contemporâneo está submetido. Estas imagens se tornam superficiais num sistema que rapidamente as substitui por outras, formando sequências imagéticas velozes, fragmentárias e artificiais.

A convergência digital permite que esses ambientes passem a ser compartilhados maciçamente, modelando novas concepções de experiência, acontecimento e participação. Hoje, com o aparato tecnológico de simulação das tecnologias digitais é possível manipular, com rapidez e sem deixar rastro, imagens, sons e outros conteúdos informacionais. Qualquer pessoa pode, com mínimos recursos, produzir e fazer circular “flagrantes” de pseudo-acontecimentos, por pura diversão ou com objetivo de poder (ACCIOLY, 2010, p.107).

Apontaram-se outros aspectos críticos nos últimos anos do século passado e no início deste milênio por sociólogos e antropólogos a respeito desse sistema socioeconômico que é dominante dos meios de comunicação *high*. A euforia que se seguiu à primeira fase da globalização na década de 80 liderada pelo sonho de universalidade, de equidade, de acesso ao mesmo nível de informações, de tecnologia para administrá-las e de inclusão de todos nesta ciranda internacional foi substituída com o avanço dos anos 1990.

A informação no mundo globalizado seria o grande vetor de produção, progresso, sucesso, poder e dinheiro. Esta valorização da informação fez com que vários pensadores

⁸ A informatização pode acontecer como uma consequência inesperada, e não administrada, da automação baseada nos computadores, mas pode ser parte de uma política consciente visando a explorar a presença de novas informações e criar um conhecimento mais profundo, mais amplo e perspicaz dos negócios. Isso, por sua vez, pode servir como catalisador para aperfeiçoar e inovar a produção e o fornecimento de bens e serviços, fortalecendo, assim, a posição competitiva da companhia. (ZUBOFF, 1994, p.78).

definissem essa época como da sociedade do saber, que significa conhecimento, competência e eficiência.

Bauman em *Modernidade Líquida* (2010) afirma que o valor supremo da pós-modernidade é a vontade de liberdade. Numa tentativa de visão crítica acentua-se na complexa cultura mundial, a questão das diferenças, do meio-ambiente, do desenvolvimento sustentável e das alteridades. Esses são os elementos que participam de uma consciência do politicamente correto, além da interdependência planetária para a sobrevivência e melhores condições de vida da humanidade.

Marcos Siscar (2010) relaciona essa revolução informacional tanto ao valor estético como ao contexto sócio histórico. Houve um significativo abalo no pensamento hegemonicamente moderno sobre o indivíduo, a vida coletiva e a temporalidade. A modelização⁹ do texto literário contemporâneo instituiu uma questão original que às vezes tem um olhar saudoso de valores incontornáveis e de identidade. Além disso, também apresenta uma visão contraditória, como a originalidade exemplar da relação do estético com o social, um estado completamente avessa à historicidade.

Dessa forma, a ideia de crise que foi central à modernidade se torna bastante complexa, isto é acontece uma recusa pelo discurso que associa a pluralidade e a mediania, uma convivência catalogável de diferenças ou a ausência de uma diferença excepcional e modelar. Sendo assim, a crise pode ser considerada como o extremo à natureza, à função, à linguagem e às coisas que sobrevêm como desvio.

Será possível a um contemporâneo dizer o que está acontecendo de realmente importante na literatura de seu país? Muitas vezes o que há de importante não aparece no momento em que ocorre; está nos níveis escondidos, nas correntes subterrâneas, nos gritos sem eco (CANDIDO, 1979, p. 21).

A literatura da primeira metade do século XXI se apropria das tradições literárias desenvolvidas a partir da segunda metade do século XX. Agora o texto procura dialogar com o mundo em que se vive: ágil, dinâmico, integrado por mídias como a internet, voltado para o consumo e as novidades, estabelecendo uma discussão com a tradição artística e literária.

Retomando o espírito do século XX, algumas produções literárias manifestam-se na experimentação de técnicas e buscam romper limites artísticos. Alguns traços marcam a produção contemporânea, como a metalinguagem, o experimentalismo formal e o

⁹ Sistema de modelos (www.revistas.usp.br)

engajamento social, misturando-se tendências estéticas, como no poema a seguir escrito por Marcos Siscar no livro *Metade da Arte*:

O silêncio chega sempre de surpresa de dentro
 Das coisas que se olham esquecendo que se vê
 Este receio inexplicável das tardes vazias
 É o anúncio e a prova de sua incerta presença
 Cada tarde á revelia dos livros que nos cercam
 Dos versos que se vivem sem nenhuma discrição
 Uma plácida ignorância ganha àquele que tem medo
 Abole o contorno das coisas sólidas e dos rios
 Ignorância de tudo da própria humanidade
 Indiferença ao sopro da velha indiferença
 Viver em adiamento ouvindo passos de pássaros
 Mas quando se adia todo o resto que não houve
 Quando a frase arrasta suas próprias incertezas
 Já o alarde da memória debelou o silêncio.
 (SISCAR, 2003, p. 97).

Uma das marcas da poesia contemporânea é a ausência de projetos estéticos únicos que orientem a escrita de diferentes autores para uma mesma direção. Cada escritor procura seu próprio estilo, porém sem se distanciar totalmente da tradição literária que o precedeu. Esse jogo de reconhecer obras e escritores do passado em busca de uma escrita própria e original pode ser entendido como um dos fundamentos da literatura contemporânea.

Para a análise dos parâmetros artísticos recentes e para a consolidação desta pesquisa foram escolhidas as obras dos seguintes poetas: Paulo Henriques Britto pela retomada de sonetos clássicos e pela predominância do verso livre e da subjetividade; Marcos Siscar devido à releitura do valor de resistência estética e política atribuída desde a modernidade à arte e à literatura e Arnaldo Antunes pela poesia visual e tecnológica em que estão presentes as linguagens verbal, plástica e gestual.

1.5 O Sujeito Lírico

A questão do sujeito lírico na poesia moderna ou contemporânea traz um duelo entre dois modelos. Um deles é uma concepção mais romantizada que confunde o poeta com o sujeito do poema, conferindo a forma mais subjetiva da lírica como sendo o campo das emoções e da disposição anímica em que o sujeito seria idêntico a si mesmo.

Outra concepção seria um sujeito mais idealista da subjetividade lírica em que agora se exige para cada gênero e nível de arte, uma submissão do subjetivo e o emudecimento de

todas as vontades individuais, sem uma contemplação pura. Isso porque o processo do sujeito na contemporaneidade não está nele e não se alcançam, em momento algum, as questões.

Hegel usa a alteridade para conceber a natureza em relação à ideia em que a subjetividade é colocada como o sujeito fora de si, isto é quando este perde o controle dos movimentos interiores, causando uma perturbação em relação ao outro. Enfatizando-se a questão da alteridade, esta é justamente uma qualidade ou um estado daquilo que é diferente, contrário de identidade, ou seja, daquelas palavras carregadas de sinônimos.

Essa possessão e essa privação manifestam a influência sobre a subjetividade lírica de uma alteridade, que não é necessariamente uma transcendência. Aliás, ela pode se exercer: por meio da sedução de um ser humano, lirismo amoroso, pela ação do tempo, no lirismo elegíaco, ou no apelo do mundo, que encanta o poeta cósmico. E ela não se separa da influência que a própria palavra exerce que se apodera do poeta bem mais do que ela emana dele (COLLOT, 2004, p.166).

O poeta que atinge o estado fora de si pode encontrar a emoção lírica que o leva a expressar o que existe no seu eu mais profundo, causando a transcendência do sujeito para além do universo conhecido. Nesse processo, o indivíduo não se encontra consigo mesmo, mas é parte de uma relação constitutiva exterior que o altera e se concretiza como a reinterpretação do lirismo. A poesia contemporânea pode ser caracterizada pela estranheza do sujeito, pelo enfretamento com a linguagem e com o mundo exterior em um jogo de negação e questionamento do eu lírico.

Dentro desses aspectos, o sujeito lírico passa por um embricamento, uma distinção do subjetivo e do objetivo, como se fosse uma distinção do mundo interior e do mundo exterior. No entanto, no ser lírico ainda não há distância entre um sujeito e um objeto (STAIGER, 1997). Adorno (2003) em *Lírica e Sociedade* faz referência ao conceito de “eu-lírico”, no qual está embutido a concepção de “ruptura” em si mesmo. O eu se apresenta como oposto ao coletivo e a objetividade. Nesse sentido o “eu lírico” também não compõe uma unidade com a natureza, mas empenha-se em restabelecê-la por meio do mergulho em sua própria essência:

Mesmo aquelas formações líricas em que não se imiscui nenhum resíduo da existência convencional e objetiva, nenhuma materialidade crua e que são as mais altas que nossa língua conhece, devem sua dignidade exatamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, retrocedendo da alienação. Sua pura subjetividade, aquilo que nelas sugere ausência de ruptura e harmonia, atesta o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a ela — aliás, sua harmonia não é propriamente

nada mais que o imbricamento íntimo desse sofrimento e desse amor (ADORNO, 2003, p. 68).

O poema lírico pretende expressar totalidade ou universalidade e em seus limites busca abranger o infinito. Para Adorno (2003), o lirismo moderno cria uma expressão de crise em uma sociedade de linguagem reificada em que o indivíduo afirma a sua diferença e o sujeito moderno a desapropria, abrindo-se para a alteridade do mundo, das palavras, dos seres. Quanto mais particular, mais se universaliza dentro da estética contemporânea.

Costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir a totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito. Se isso for o mais que um lugar-comum daquela estética que tem sempre em mão, como panaceia universal, o conceito simbólico, então isso mostra que em cada poema lírico devem ser encontrados, no médium do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade (ADORNO, 2003, p. 72).

Porém, nesse embricamento lírico, encontra-se um *stimmung*¹⁰, um potencial oculto que une a tonalidade musical e um estado de alma que pela questão afetiva nos coloca do lado de fora, mas ao mesmo tempo reside em nós. A lírica exprime um sentir e um ressentir, uma sensação que se manifesta pelo corpo e pela troca entre o interior e o exterior. O lirismo cria um pertencimento do corpo e da alma com o eu, o mundo e as palavras na emoção (COLLOT, 2004, p.226).

Segundo Adorno (2003), a lírica por sua afetividade e seu caráter subjetivo, deve ser de qualquer utilidade, de qualquer coerção externa. Todavia, ele vê, justamente nesta exigência, que a lírica é uma palavra virginal, uma exigência social. A subjetividade define o que é próprio de cada pessoa, do pensamento e dos sentimentos, podendo variar de acordo com os conceitos que cada indivíduo possui.

A subjetividade seria a visão que cada ser humano possui a partir das próprias experiências de vida, de suas crenças e de seus valores. Trata-se de uma inquietação específica de cada indivíduo, pois pertence ao espaço íntimo e a maneira como o sujeito se relaciona com o mundo interno, social ou externo.

¹⁰ Palavra do alemão que pode significar: 1 ambiente, atmosfera, clima. 2 tendência. 3 humor, disposição, ânimo. 4 animação. in *Stimmung sein* estar animado. (fonte: michaelis.uol.com.br).

A afetividade do sujeito é inseparável dos objetos que afetam seu corpo. Ela é o resultado de uma impregnação lenta e profunda [...] pela qual o mundo exterior e o mundo interior tornaram-se indistintos. De cada objeto todos nós possuímos “uma ideia profunda” formada pela “sedimentação incessante” das “impressões” que recebemos desde a infância (COLLOT, 2004, p. 236).

Essa subjetividade é composta de emoções, pensamentos e sentimentos. Ser subjetivo não é o mesmo que ser sentimental. O gênero lírico é considerado subjetivo, pois o poeta se exprime em primeira pessoa, porém o eu lírico não se confunde com o eu do autor, uma vez que o poeta escreve fora de si.

2 O FUSIONISMO EM PAULO HENRIQUES BRITTO E LUÍS DE CAMÕES

O poeta que mais li nessa fase foi, não por acaso, Fernando Pessoa [...] O primeiro, e mais evidente, era que Pessoa era ao mesmo tempo vários poetas e um poeta único: toda uma variedade de ideias e atitudes divergentes e até mesmo antagônicas era unificada pelo nome do autor. [...] Também ajudava, imagino eu, o fato de ele ter o nome genérico de “Pessoa” e ter como primeiro nome um pedaço do meu (Paulo Fernando). Assim, quando descobri Pessoa passei a escrever freneticamente, como se essa atividade representasse para mim uma questão de vida ou morte.

2.1 Uma Tomada Clássica

2.1.1 O soneto

O soneto é um gênero lírico de origem italiana. Atribui-se geralmente a sua criação a Petrarca (século XIV), mas na realidade trata-se de uma forma métrica primeiramente documentada em *Giácomo da Lentino*¹¹ durante a primeira metade do séc. XIII. Existe controvérsia sobre sua raiz, mas a teoria mais autorizada é aquela que considera o soneto uma elaboração feita a partir de formas da poesia popular da Sicília, pátria de Lentino (TAVARES,1981, p. 304).

Ainda antes de Petrarca, que foi realmente o poeta que mais aperfeiçoou o soneto, encontramos *Guittone d'Arezzo*¹² na segunda metade do séc. XII que adaptou a rima ABBA considerada a mais rigorosa das quadras. O soneto é uma composição de 14 versos com um esquema rimático que forma duas quadras e dois tercetos. No soneto dito petrarquiano ou regular esse esquema é elaborado, sobretudo com rimas opostas e/ou paralelas (ABBA, ABB, CDC, CDC). No Renascimento foram usadas diversas variantes. O verso usado geralmente é o decassílabo, mas também emprega o solene alexandrino, embora atualmente existam outras formas.

¹¹ É um dos poetas mais antigos da escola siciliana.

¹² Guittone d'Arezzo (1235 - 1294) foi um escritor e poeta italiano (fonte: pt.encydia.com).

Quanto ao conteúdo, as quadras expõem o assunto cujas conclusões aparecem nos tercetos, comportando quaisquer temas: lírico-amoroso, épico, humorístico, satírico, didático ou simplesmente descritivo. O soneto foi cultivado em todas as épocas, mesmo quando o Romantismo iniciou o culto ao verso branco.

No soneto atinge o poeta uma admirável e rara variedade. Deve advertir-se que, pela sua brevidade e pela sua estrutura, o soneto se presta a exercícios de engenho, como o vilancete e outras formas tradicionais; embora, por outro lado, a sua disposição em duas quadras e dois tercetos favoreça um discurso em tese e antítese, seguidas de conclusão e desfecho sentencioso; e, por outro ainda, essa mesma brevidade seja apropriada a uma grande concentração emocional (SARAIVA 2001, p. 317).

O soneto tem um sentido de conjunto. Cada verso é uma completa unidade de significação. Poder-se-ia até imaginar o poema como fruto de um jogo literário (como um desafio), em que a cada pergunta que alguém proponha, o poeta responda com sua perícia métrica e rítmica, utilizando sintagmas móveis, jogos de encaixe significados que nascem da justaposição e permutação. O poeta visa combinar/completar o verso pela mesma métrica e pela mesma rima.

2.1.2 Poética do Verso

A palavra poética possui dois sentidos amplos. O primeiro sentido considera poética como sendo o estudo geral da poesia mediante ensaio estético e filosófico. O segundo concebe a poética como um simples inventário ou abreviação de conceitos versificatórios e do estudo formal dos poemas. Neste segundo sentido, que será nosso objeto de estudo por ser de natureza didática, a poética abrange duas partes: versificação e poemática.

A poesia é o recurso de se escrever em versos, com o poder de modificar a realidade segundo a percepção do artista que compõe por meio de versos livres ou rimados. Através da criação poética o artista apresenta sentimentos, impressões subjetivas, visões emocionais e conceituais sempre em pequena extensão, buscando a linguagem perfeita.

A poesia é o sentido do conteúdo lírico ou emotivo, podendo ser escrita em verso ou prosa. No livro *Algumas reflexões sobre Poética de vanguarda*, Cassiano Ribeiro argumenta:

Pouco importa, contudo, definir o que seja poesia. O que importa, literariamente, é que ela encontre o seu núcleo no poema, feito e trabalhado precisamente para consegui-la. Ela é indefinível, porém definidora. Lida-se

com ela sem saber o que ela é, talvez o dom demoníaco de que fala [...] Mas sabemos que ela existe e captamos e medimos, seguramente, com uma técnica própria (TAVARES, 1981, p. 162).

O verso é uma linha de sentido completo ou não que constitui a unidade rítmica de um poema, utilizando elementos qualitativos. A estrutura do poema é composta por ritmo, metro, estrofe e som. “Verso é um ajuntamento de palavras até, em alguns casos, uma só palavra, compreendendo determinado número de sílabas, com uma ou mais pausas obrigadas, de que resulta uma cadência agradável” (TAVARES, 1981, p.166).

O ritmo é uma sequência de sons intercalados entre tônicos e átonos repetidos com intervalos regulares. Com essas repetições de vozes fortes e fracas, surge o ritmo que causa um espetáculo aos nossos sentidos e que pode ser notado pela entoação da representação. O ritmo pode ser lógico (prosa), melódico (poesia), interior ou psicológico.

Como se está trabalhando o verso em especial, interessar-se-á pelo ritmo melódico ou mecânico: “O movimento rítmico é anterior ao verso. Não se pode compreender o ritmo a partir da linha do verso: ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico” (BRIK, 1978, p.132).

O ritmo melódico “é aquele que é determinado pela ocorrência de vozes tônicas culminantes e de pausas alternadas” (TAVARES, 1981, p. 168). No seu interior, o ritmo melódico é dividido em *icto*¹³ considerado a tônica predominante mais forte de um verso ou as pausas do verso que podem ocorrer no meio, no fim do verso e no final de uma estrofe.

Nos elementos do ritmo são observados os sons que os delimitam no tempo, o tempo que forma o conjunto de sons e o verso que é o conjunto dos tempos. O tempo pode ser diminuído e marcado por meio de cadência que é o equilíbrio buscado pela alternância da tonicidade e atonicidade das sílabas do poema.

No sentido restrito, (cadência) é a queda necessária da voz, nas pausas do fraseio; no sentido amplo, confunde-se com a noção de ritmo. Talvez seja possível, separando os dois conceitos, chamar ritmo a sequência de sílabas fortes e fracas segundo a pronúncia normal das palavras e cadência o esquema acentual obrigatório de certos tipos de versos (TAVARES, 1981, p. 170).

Como a rima foi incorporada aos recursos melódicos da poesia, as obras poéticas gregas e latinas clássicas se pautavam pelas medidas longas e breves, utilizando os pés para

¹³ Fonética. Intensidade maior de uma sílaba em relação às demais de um vocábulo, frase ou verso; acento tônico (fonte: www.dicio.com.br).

marcar o compasso de cada verso. Assim, sucederam-se os tons átonos e tônicos numa forma de evolução do verso enriquecido com recursos que o tornam rítmico e ao mesmo tempo cantante. O verso cantante da poesia não se confunde com a frase musical.

A rima na poesia é apenas um recurso sonoro que mostra a identidade ou a semelhança de sons no final ou no interior dos versos: “se o recurso da rima veio de certa maneira contrabalançar o afrouxamento da métrica quantitativa rígida dos poetas clássicos antigos, ela aparece, então, sem grandes recursos sonoros” (FIORI, 2005, p. 70). De certo modo, a rima conciliou aquilo que se pode chamar de alternância plausível.

Dessa forma, a rima torna-se uma característica secundária e ao mesmo tempo um acessório principal, aparecendo com a espontaneidade unida ao espírito da alma do poeta: “entregarei a alma ao poder do enxame das rimas imprevistas” (MAIAKÓVSKI, 1997, p. 81).

Paul Valéry (1981) sempre discutiu a relação da música e da poesia. Essa relação vem desde a sociedade primitiva e a Antiguidade Clássica e foi construída em organizações literárias e sonoras em que o ritmo é extremamente marcado. Na forma de delimitação eram utilizadas as batidas dos pés para alcançar o ritmo desejado da música. Na antiguidade a poesia era organizada por um sistema quantitativo, definido pelas batidas dos pés na duração das sílabas.

2.2 O Fusionismo do Clássico com o Contemporâneo

Uma das características da poesia contemporânea é a ruptura com o clássico, porém na literatura seja necessário ir ao passado e retornar ao presente para realizar a construção poética. Paulo Henriques Britto, poeta, contista, ensaísta, professor e tradutor formou-se em português e inglês pela PUC-Rio. Atua como professor de tradução, criação literária e literatura brasileira.

Como poeta estreou em 1982 com a obra *Liturgia da matéria*. Depois, vieram os volumes de poesia *Mínima lírica* (1989), *Trovar claro* (Prêmio Alphonsus de Guimaraens da Fundação Biblioteca Nacional, 1997), *Macau* (Prêmio Portugal Telecom, 2004) e *Tarde* (2007).

Na poesia de Paulo Henriques Britto, por exemplo, uma certa claustrofobia da forma fixa – uma espécie de renúncia à experiência libertadora contida na utopia da singularidade – convive de modo tenso com uma ácida recusa da piedade. Por outro lado o uso de formas reivindicadamente transgressora, indo na direção do esfacelamento da palavra, do cruzamento de suportes e de mídias, pode revelar o incômodo de uma relação pacificada, reprodutora,

com aquilo que oferece como sendo supostamente insubstituível (SISCAR, 210, p. 217).

A poesia de Britto merece destaque não apenas pela qualidade dos seus poemas, mas também por suas contribuições para a poesia contemporânea. Célia Pedrosa (2001), em seu ensaio “*Poéticas do olhar na contemporaneidade*”, cita algumas características sobre a produção poética de Britto:

Contemporâneo de uma fase da poesia brasileira marcada pela dicotomia entre exacerbação marginal do expressivismo e proposta cabralina-concretista de construtivismo, manteve-se equidistante de ambas essas tendências, construindo uma dicção própria que lhe permite hoje ser incluído no rol de poetas que a partir do século XX dividem a cena literária aparentemente sem conflitos e sem necessidade de adesão a linguagens e propostas mutuamente excludentes (PEDROSA, 2001, p 70.).

Na construção poética da subjetividade lírica, Britto explora a necessidade existencial pela busca de coerência. O poeta elabora uma poesia clara e coerente com estilo de jogo de máscaras, do truque e da ilusão, demonstrando como se trabalha o nada. Esse nada que vira tudo, o tudo que vira nada, assim como o uso de estruturas clássicas como o soneto, a sextina e a referência trovadoresca que enriquecem o discursivo do verso.

Em seu livro *Liturgia da Matéria*, Britto (1982) destaca os dez sonetos que estão em constantes flertes com o modelo clássico da literatura. Esses sonetos foram construídos com poucas alterações, utilizando as formas fixas, a tonicidade dos versos e a estrutura em dois quartetos e dois tercetos. O poeta tenta preservar a musicalidade por meio da ironia e do fusionismo entre as obras clássicas e uma linguagem cotidiana. Nesse processo, o poeta permanece em constantes diálogos com outros autores, inclusive com Luís Vaz de Camões, levando o leitor a uma reflexão sobre a linguagem.

A musicalidade presente na obra de PHB acontece pelo fazer poético e também pelos gostos do poeta. Para aprofundar a leitura da obra de Britto é necessário considerar as características da sua produção poética. Britto fala sobre seu processo de construção, discorrendo sobre o sujeito lírico e a subjetividade real do autor.

O sujeito lírico é um construto, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas necessidades emocionais suas. Ela faz parte da construção da personalidade maior do poeta (BRITTO, 2008, p. 14).

Os dez sonetos sentimentais encontram-se dentro da obra *Liturgia da Matéria* (1982), composto por cinquenta e três poemas. Britto demonstra muito bem a volta do soneto, conhecido como “ressonetização”, só que agora em formas mais leves e desafogadas. A construção fixa justifica a vontade de controlar o poema, fazendo-lhe caber numa estrutura.

No soneto percebe-se que a construção clássica está enraizada na estrutura, porém surge com características próprias do contemporâneo como o uso de versos livres e de palavras do cotidiano. O processo de ressonetização busca uma espécie de correlação com o soneto de Camões e por isso flerta com a tradição.

Britto une o tradicional e o contemporâneo, misturando elementos clássicos como ritmo e entonação com uso de uma linguagem mais coloquial. Desse modo o poeta elabora uma espécie de bricolagem composta por recortes de sonetos clássicos com vários metapoemas dentro do soneto. A obra poética de Britto se mostra em grande escala voltada para a metalinguagem, como por exemplo, no soneto a seguir:

1 Nem tudo que tentei perdi. Restou

2 A intenção de ser alguém ou algo

3 Que não pode ser, mas só ter sido;

4 Restou a tentação do nada, nunca

5 Tão forte que vencesse esse meu medo

6 Que é a coisa mais honesta que há em mim.

7 Sobrou também o hábito vadio

8 De me virar do avesso e esmiuçar

9 As emoções como quem espreme espinhas.

10 Mas nada disso dói; a dor é um ácido

11 Que ao mesmo tempo que corrói consola

12 Que arde mas perfuma. Isso que eu sinto

13 É uma coceira que vem lá de dentro

14 E me destrói sem dignidade alguma.

(BRITTO, 2013, p.25)

Camões é considerado o maior poeta renascentista português e uma das mais expressivas vozes da nossa língua por fazer uma perfeita representação das ideias gerais da entrada dos tempos modernos. Esse poeta é o homem com os olhos no tempo e nas alterações por ele provocadas e construiu uma poética dotada de força e invenção, poética viva, passível de atualizações e ainda rica em novidades.

A lírica camoniana tem o feitio sobre duas modalidades: a medida velha que advém da tradição ibérica quatrocentista, modelo tradicional com redondilhas menores (cinco sílabas poéticas) e maiores (sete sílabas poéticas), cujos temas são o amor, a saudade e o desconcerto do mundo; bem como a medida nova originada na tradição renascentista italiana, sendo dotada de versos decassílabos (10 sílabas poéticas) e cujos temas seriam o amor, a juventude, a idade madura e perda da amada.

Camões foi o primeiro a escrever nesse novo modelo da poética, buscando a perfeição formal, o soneto, o uso da mitologia e a idealização pela busca da perfeição estética. Em seus Camões explorava o lirismo que tinha uma medida nova, apresentada na forma de odes, sonetos, elegia, canções etc.

1 Busque amor novas artes, novo engenho
2 Para matar-me, e novas esquivas
3 Que não pode tirar-me as esperanças,
4 Que mal me tirará o que eu não tenho.
5 Olhai de que esperanças me mantenho!
6 Vede que perigosas seguranças!
7 Pois não temo contrastes nem mudanças,
8 Andando em bravo mar, perdido o lenho.
9 Mas conquanto não pode haver desgosto
10 Onde esperança falta, lá me esconde
11 Amor um mal, que mata e não se vê.
12 Que dias há que na alma me tem posto
13 Um não sei quê, que nasce não sei onde;
14 Vem não sei como; e dói não sei por quê.

(CAMÕES, 1988, p.273)

O poema reflete as características do período clássico como a busca pela perfeição e o emprego da antítese: “Que não pode tirar-me as esperança / Que mal me tirará o que eu não tenho”.

Soneto de Camões	Soneto de Britto
1 Bus/que A/mor/ no/vas/ ar/tes/, no/vo/ en/genho	1 Nem/ tu/do/ que/ ten/tei/ per/di./ Res/tou
2 Pa/ra/ ma/tar/-me, e/ no/vas/ es/qui/vas	2 A/ in/ten/ção/ de/ ser/ al/guém/ ou al/go
3 Que/ não/ pode/ ti/rar/-me as/ es/pe/ran/ças,	3 Que/não/ po/de/ ser/, mas/ só/ ter/ si/do;
4 Que/ mal/ me/ ti/ra/rá o/ que eu /não/ te/nho.	4 Res/tou a/ ten/ta/ção/ do/ na/da/, nun/ca
5 O/lhai/ de/ que es/pe/ran/ças/ me/ man/te/nho!	5 Tão/ for/te/ que/ ven/ces/se es/se/ meu/ me/ do
6 Ve/de/ que/ pe/ri/go/sas/ se/gu/ran/ças!	6 Que é a coi/as/ ma/is /ho/nes/ta/ que/ há/ em
7 Pois/ não/ te/mo/ con/tras/tes/ nem/ mu/dan/ças,	/mim.
8 An/dan/do em/ bra/vo/ mar/, per/di/do o/	7 So/brou/ tam/bém/ o /há/bi/to/ va/dio
le/nho.	8 De/ me/ vi/rar/ do a/ves/so e es/mi/u/çar
9 Mas /com/quan/to/ não/ po/de/ há/ver/	9 As/ e/mo/ções/ co/mo/ quem/ es/pre/me
des/gos/to	es/pi/nhas.
10 On/de es/pe/ran/ça/ fal/ta/, lá/ me es/com/de	10 Mas/ na/da/ dis/so/ dói/; a /dor/ é um á/ci/do
11 A/mor/ um/ mal/, que/ ma/ta e/ não/ se/ vê.	11 Que ao/ mes/mo/ tem/po/ que/ co/rrói
12 Que/ di/as/ há/ que/ na al/ma/ me/ tem/ pos/to	con/so/la
13 Um/ não/ sei/ quê/, que/ nas/ce/ não/ sei/	12 Que ar/de/ mas /per/fu/ma. Is/so/ que eu
on/de;	/sin/to
14 Vem/ não/ sei/ co/mo; e /dói/ não /sei/ por/	13 É u/ma/ co/cei/ra/ que/ vem/ lá/ de/ den/tro
quê.	14 E/ me/ des/trói/ sem/ dig/ni/da/de al/gu/ma

De acordo com o soneto de Britto e Camões, constata-se o flerte com a tradição devido ao uso da metrficação, os versos decassílabos e a cadência entre os versos.

Apesar de Britto utilizar versos brancos, sua metrficação é perfeita e obedece rigorosamente às regras do metro, colocando as características contemporâneas dentro do clássico. O poeta dialoga com uma reflexão poética entre o presente e o passado, retomando questões colocadas por seus antecessores. Apesar de todas as comprovações, percebe-se a bricolagem de Britto pelos versos em que parafraseia o soneto de Camões. Esses aspectos podem ser observados nos seguintes exemplos:

“Nem tudo que tentei perdi. Restou” (1º verso).

“Que mal me tirará o que eu não tenho” (4º verso).

Nesses versos reflete-se a questão da perda. Para tanto não adianta tirar o que não se tem e nem tudo que se tenta perder, pois na busca do aprendizado sempre se conquista conhecimento. Tanto Britto como Camões trabalharam verbos que trazem um significado de negação e de perda.

Nesse esquema, percebe-se que todos se resumem a uma questão: o emprego do verbo perder. Conforme o poema todos perderão na busca por algo que não tinham. Nesse sentido, a busca se concretiza pela construção poética em consonância com as características clássicas do soneto.

No jogo de linguagem proposto por Britto nota-se que o poeta faz referência ao soneto *Amor é fogo que arde sem se ver* de Camões. Esse aspecto está presente nos seguintes versos: 1, 4, 9, 10 e 11. A construção poética de Britto pelas formas fixas ao se juntar com a linguagem coloquial e a subjetividade sincroniza a estrutura da poesia lírica contemporânea.

As formas clássicas e o uso de signo coloquiais (espinhas, coceiras) são de suma importância para a compreensão da obra. Nesse contexto, Britto vê como problema na poesia contemporânea a relação substitutiva da memória do vivido pela memória do lido. Tal vertente ele considera como sendo pós-lírica pelo fato de ser remanescente da poesia concretista, compreendendo que essa poesia reservada ao lírico se degenera, dando lugar a referências, remissões e citações das escrituras clássicas.

O uso de formas tradicionais, mais especificamente do soneto e de suas variações torna-se um recurso que atravessa toda a obra de Britto, mas que à medida que o tempo passa e a sua obra amadurece mais ele se limita ao uso das propostas clássicas. Neste sentido, pode-se afirmar que em suas primeiras obras existe uma experimentação maior do que em outras mais recentes. Britto, em entrevista, fala sobre a necessidade da lírica e de sua poesia.

Eu acho que a necessidade lírica tem a ver com uma série de coisas. Uma delas é a coisa do ritmo e da repetição. Nesse ponto a necessidade da lírica está muito próxima da necessidade da música. Acho que uma das coisas que a poesia pega na gente e que a música também pega é aquela coisa do som do verso, em parte. [...] E acho que tem um lado da lírica que eu chamo do problema do sujeito, essa coisa do eu [...] A poesia é um *close*. O lirismo tem a ver com a coisa do sujeito considerado em si. Mas tudo isso tem uma coisa em comum, além da questão do ritmo, da repetição: é o problema da subjetividade considerada em si (BRITTO, 1999, p.191).

Britto faz uma paráfrase do soneto de Camões, isto é de um pequeno trecho sobre o paradoxo dos sentimentos. O poeta explora o primeiro quarteto do soneto, mais conhecido pelos leitores de literatura, utilizando palavras como dói, corrói, consola, de forma mais coloquial.

1 Amor é fogo que arde sem se ver,
 2 é ferida que dói, e não se sente;
 3 é um contentamento descontente,
 4 é dor que desatina sem doer.
 (CAMÕES, 1988, p. 270).

9 As emoções como quem espreme espinhas.
 10 Mas nada disso dói; a dor é um ácido
 11 Que ao mesmo tempo que corrói consola
 (BRITTO, 2013, p. 25).

Todos esses versos anafóricos são intercambiáveis, apesar dos paradoxos. A fim de conferir musicalidade ao soneto observa-se ainda a coincidência ou semelhança de letras no final dos vocábulos que rimam entre si, sendo classificadas como rimas consoantes pela assonância da vogal “e” ao longo do poema.

A combinação desses elementos imprime o tom melodioso, sonoro, harmônico e a musicalidade que marcam os versos, além de ressaltar o conteúdo fortemente sentimental do poema, fato que nos faz retomar o conceito de soneto e se define por ser uma composição poética sentimental e muito próxima da música.

2.3 A Construção do Poema pela Poesia – Paulo Henriques Britto e Marcos Siscar

A publicação *Mínima Lírica* escrita por Henriques Britto (2013) foi elaborada em duas partes: na primeira reproduziu-se o seu primeiro livro, *Liturgia da Matéria* (1982) e na segunda encontra-se uma seleção de poemas intitulada *Mínima Lírica* composta por trinta e dois poemas. Ainda que esta segunda parte apresente menos poesias, a partir dela pode-se notar um aumento da abordagem metalinguística.

A obra de Britto destaca-se por apresentar a conjugação entre formas clássicas e temas tradicionais explorados a partir de uma nova e idiossincrática perspectiva. Para isso o poeta explora a linguagem cotidiana e coloquial de maneira a desmistificar o lirismo como recurso de afirmação da subjetividade. Em *Mínima Lírica*, o conjunto de poemas intitulado *Mínima Poética* retrata a construção do poema através da própria poesia.

Um bom poema funciona só com a linguagem. Acho que o que distingue a poesia de outras formas de manifestações artísticas é que para fazer qualquer arte você precisa de equipamento; para fazer poesia você precisa só de papel e lápis. [...] Já a poesia trabalha com o mínimo: a palavra. E só a palavra. Com a palavra você consegue efeitos de sentimento, de pensamento, de raciocínio, de música, de riso. Você consegue tudo isso só com palavras (BRITTO, 1999, p.192).

Marcos Siscar, poeta contemporâneo, também descreve a construção da poesia pelo poema no livro *Não se diz* (1999). A obra contém certo embaralhamento do “dizer” ou daquilo que é dito, abrindo o poema para a possibilidade de dizer de outros modos até mesmo sem palavras, deixando o silêncio aparecer por detrás do excesso de palavras.

Diante dos cinco poemas escritos por Siscar e que compõem a série intitulada *Arte Nova*, discorrer-se-á sobre como os dois poetas – Marcos Siscar e Paulo Henriques Britto - fazem da sua produção poética a sua própria construção. Passar-se-á, agora, à leitura dos poemas de Britto e Siscar.

Poema I	Poema II
1 Poesia como forma de dizer	1 tudo é nevoa e nada mas o que é nevoa
2 o que de outras formas é omitido –	2 a nevoa é vaidade do nada como o verso
3 não de calar o que se vive e se vê	3 é vaidade do inverso da prosa pura sem
4 e sente por vergonha do sentido.	4 interesse próprio feito amor do próximo
5 Poesia como discurso completo,	5 verso metáfora lancinante cruzado cristão
6 ao mesmo tempo trama de fonemas,	6 morto redimir a sua culpa pela prosa
7 artesanato de éter, e projeto	7 é sua guerra de boteco deixe que o beije
8 sobre a coisa que transborda o poema	8 conceda à vaidade com o ar da sua graça
9 (se bem que dele próprio projetada).	(SISCAR, 2003, p.121).
10 Palavra como lâmina só gume	
11 que pelo que recorta é recortada,	
12 cinzel de mármore, obra e tapume:	
13 a fala – esquiva, oblíqua, angulosa –	

14 do que resiste à retidão da prosa. (BRITTO, 1989, p. 90).	
---	--

O poema I faz parte da coletânea intitulada *Mínima Poética* de Britto, sendo que o poema 2 intitulado *Arte Nova* foi escrito por Siscar. Ambos os poemas levam o leitor a refletir sobre os artifícios e caminhos da construção poética.

No poema I predomina a estrutura de soneto com versos decassílabos e esquemas de rimas ABAB, CDCD, EFEF E GG. Britto utiliza adjetivos, substantivos e verbos que mostram a engenhosidade de uma construção sólida e elaborada. Para tanto o poeta explora vocábulos que remetem ao universo da construção, tais como: forma, projeto, projetada, mármore, resiste, recorta, recortada.

O poema de Siscar mostra uma estrutura diferente da poesia de Britto, já que prevalece o emprego de versos livres ausentes de rima e metrificacão. Tal poema possui unidade semântica, mas não obedece às formas fixas. O verso do sujeito poético determina o ritmo de acordo com o sentimento-emocional de cada um.

<p>I</p> <p>1 Poe/si/a/ co/mo/ for/ma/ de/ di/zer A _ 2ª, 6ª e 10ª</p> <p>2 o/ que/ de /ou/tras/ for/mas/ é o/mi/ti/do B _ 2ª, 6ª e 10ª</p> <p>3 não/ de/ ca/lar o/ que/ se/ vi/ve e/ se/ vê A_ 4ª, 7ª e 10ª</p> <p>4 e/ sen/te/ por/ ver/go/nha/ do/ sen/ti/do. B _ 2ª, 6ª e 10ª</p> <p>5 Poe/si/a/ co/mo/ dis/cur/so/ com/ple/to, C _ 2ª, 7ª e 10ª</p> <p>6 ao/ mes/mo/ tem/po/ tra/ma/ de/ fo/ne/mas, D _ 2ª, 6ª e 10ª</p> <p>7 ar/te/sa/na/to/ de é/ter/, e/ pro/je/to C _ 4ª, 6ª e 10ª</p> <p>8 so/bre a/ coi/sa/ que/ trans/bor/da o/ po/e/ma D _ 3ª, 7ª e 10ª</p> <p>9 (se/ bem/ que/ de/le/ pró/prio/ pro/je/ta/da). E _ 2ª, 6ª e 10ª</p> <p>10 Pa/la/vra/ co/mo/ lâ/mi/na/ só/ gu/me F _ 2ª, 6ª e 10ª</p> <p>11 que/ pe/lo/ que/ re/cor/ta é/ re/cor/ta/da, E _ 2ª, 6ª e 10ª</p> <p>12 cin/zél/ de/ már/mo/re/, o/bra e/ ta/pu/me: F _ 4ª, 7ª e 10ª</p> <p>13 a/ fa/la – es/qui/va, o/blí/qua,/ an/gu/lo/sa G _ 2ª, 4ª, 6ª e 10ª</p> <p>14 do/ que/ re/sis/te à/ re/ti/dão/ da/ pro/sa. G _ 4ª, 8ª e 10ª.</p> <p>(BRITTO, 1989, p.90).</p>	<p>II</p> <p>1 Tu/do/ é/ né/voa e/ na/da/ mas/ o/ que é/ ne/voa</p> <p>2 a /ne/voa é/ vai/da/de/ do/ na/da/ co/mo o/ ver/so</p> <p>3 é /vai/da/de/ do/ in/ve/rso/ da/ pro/as/ pu/ra/ sem/</p> <p>4 in/te/re/sse/ pró/prio/ fei/to/ a/mor/ do/ pró/xi/mo</p> <p>5 ver/so/ me/tá/fo/ra/ lan/ci/nan/te/ cru/za/do/ cris/tão</p> <p>6 mor/to/ re/di/mir/ a/ sua/ cul/pa/ pe/la/ pro/sa</p> <p>7 é /sua/ gue/rra/ de/ bo/te/co/ dei/xé/ que o/ bei/je</p> <p>8 com/ce/da à/ vai/da/de/ com/ o/ ar/ da/ sua/ gra/ ça</p> <p>(SISCAR, 2003, p.121).</p>
--	---

Quando se fala em poema-construção lembra-se de João Cabral de Melo Neto. No poema de Britto, o verso “Palavra como lâmina só gume” (10º verso) parece remeter ao poema de Cabral “uma faca só lâmina”. No caráter indomável da linguagem, também se percebe a relação entre os dois poetas. Para Cabral o fugidio é algo que deve ser evitado, enquanto que em Britto esse elemento é incorporado pela poética. Esses aspectos estão presentes no último verso que declara a poesia como sendo aquilo que “resiste à retidão da prosa” (verso 14).

Britto e Siscar repensam sobre a construção da linguagem. Isso explica a tendência de inserir no próprio corpo do poema, a reflexão sobre sua matéria prima. As opções do poeta no que concerne à organização formal do discurso traduzem sua maneira de se relacionar com o mundo. Um estilo desentranhado do diário e centrado nas miudezas do dia a dia.

A poética do vivido alimenta-se da realidade cotidiana que instaura uma tensão entre o prosaico e o poético. Desse modo, aproxima o discurso poético do prosaico, diluindo as fronteiras entre prosa e verso, além de colocar nos poemas os múltiplos elementos da linguagem falada, tais como discursos diretos, conversações, interjeições, chaves imitação da sintaxe. Essas questões se tornam evidentes quando os poetas descrevem em seus versos “resiste à retidão da prosa”, “do inverso da prosa” e “culpa pela prosa”. Pedrosa afirma que a tensão entre a poesia e a prosa na construção do poema seria uma das características da poesia contemporânea.

Se a poesia quer se estender, ela só o pode na medida em que se limite; na medida em que se contraia, permita a sua matéria ígnea como que partir, e se coagule. Ela adquire uma aparência prosaica, suas partes constitutivas não se encontram numa comunidade tão íntima – portanto não sob leis rítmicas tão rígidas – [...] torna-se mais capacitada para a exposição do limitado [...] Quanto mais simples, uniformes, quietos são também aqui os movimentos das frases, quanto mais consentânea sua mistura no todo, quanto mais frouxa a conexão, quanto mais transparente e descolorida a expressão – tanto mais perfeita e em oposição à prosa ornada – esta poesia desleixada, aparentemente dependente dos objetos (PEDROSA, 2010, p. 28).

Segundo a citação demonstra-se uma noção de poesia baseada na tensão entre expansão e limites, coesão e fragmentação, tratando sobre a extensão do verso e a dependência dos objetos que compõem a prosa. Essa poesia prosaica é composta por uma mistura de características que pertencem à narrativa convencional.

<p>I.</p> <p>1 impor á sintaxe um corte de desmesura 2 pela mão levada expressamente a vultear 3 mal medindo o metro da cesura voluta 4 a bem dizer redoma do indomável orgulho 5 revoluto e pensar que depois de tanta pena 6 surgir assim estar aqui do lado parapeito 7 outrora anônimo metal espiralado atravessa 8 o século fazendo a prova da ferrugem (SISCAR, 2003, p.121).</p>	<p>II</p> <p>1 Escravo da sintaxe e do desejo, 2 Não posso ambicionar o brilho raso 3 E a transparência vazia que vejo 4 Nesses cristais gerados pelo acaso. 5 Palavra é coisa feita, construída 6 De uma matéria trurva e densa, impura 7 Como tudo que tem a ver com a vida. 8 A pedra só é bela, embora dura, 9 Se meu desejo em torno dela tece 10 uma carne de sentido, e acredita 11 que desse modo abrande e amolece 12 o que só por ser áspero me excita. 13 Nesse momento o cristal é completo, 14 E o poema- este, sim – concreto. (BRITTO, 1989, p. 90).</p>
--	--

Na segunda parte da série *Mínima Poética* de Britto e *Arte Nova* de Siscar, também se trabalha a concepção de poesia e do fazer poético. No poema II, prevalece à estrutura do soneto com versos decassílabos e esquemas de rimas ABAB CDCD EFEF GG, sendo a maioria versos heroicos. Siscar apresenta as características de construção como o uso de versos livres e palavras do cotidiano.

Em Britto e Siscar, percebe-se o uso de palavras recorrentes aos termos utilizados na análise de poesia, como sintaxe, metro, cesura, palavra, poema e concretos. Inicia-se citando “Escravo da sintaxe” e “impor à sintaxe”, como sendo o necessário para compor um poema o uso da sintaxe. Vale recordar que a sintaxe é a área da gramática que estuda a disposição das palavras na frase e das frases no discurso, bem como a relação lógica dos períodos no texto.

A sintaxe é um instrumento essencial para o manuseio satisfatório das múltiplas possibilidades que existem para combinar palavras e orações. Devido a isso o poema torna-se uma espécie de escravo da disposição imposta das palavras. Para controlar é preciso ter um corte no metro, na palavra, recorrendo à cesura do poema.

Diante de todo o processo, o poeta necessita esculpir as palavras para obter o encaixe da frase. Assim como na escultura em que o artista lapida a pedra para conseguir chegar à obra de arte. Britto e Siscar exploram os substantivos para mostrar essa fase de construção, comparando a escritura com cristais, pedras, cristal, áspero, mão, metal e ferrugem.

I	II
<p>1 Im/por/ á/ sin/ta/xe/ um/ cor/te/ de/ des/me/su/ra 2 Pe/la/ mão/ le/va/da/ ex/pres/as/men/te a/ vol/tear 3 Mal/ me/din/do o/ me/tro/ da/ ce/sur/a vo/lu/ta 4 a/ bem/ di/zer/ re/do/ma/ do/ in/do/má/vel/ or/gu/lho 5 re/vo/lu/to e/ pen/sar/ que/ de/pois/ de/ tan/ta/ pe/na 6 sur/gir/ as/sim/ es/tar/ a/qui/ do/ la/do/ pa/ra/pei/to 7 ou/tro/ra a/nô/ni/mo/ me/tal/ es/pi/ra/la/do/ a/tra/ves/sa 8 o/ sé/cu/lo/ fa/zen/do a/ pro/va/ da/ fer/ru/gem</p> <p>(SISCAR, 2003, p.120).</p>	<p>1 Es/cra/vo/ da/ sin/ta/xe e/ do/ de/se/jo, 2 não/ pos/so am/bi/cio/nar /o/ bri/lho/ ra/so 3 e a/ trans/pa/rên/cia/ va/zi/a/ que/ ve/jo 4 nes/ses/ cris/tais/ ge/ra/dos/ pe/lo a/ca/so. 5 Pa/la/vra é/ coi/sa/ fei/ta/, cons/tru/í/da 6 de u/ma/ ma/té/ria/ tur/va e/ den/sa, im/pu/ra 7 co/mo/ tu/do/ que/ tem/ a/ ver/ com/ vi/da. 8 A/ pe/dra/ só/ é/ be/la, em/bo/ra/ du/ra, 9 se/ meu/ de/se/jo em/ tor/no/ de/la/ te/ce 10 u/ma/ car/ne/ de/ sen/ti/do, e a/cre/di/ta 11 que/ des/se/ mo/do a/bran/da/ e a/mo/le/ce 12 o/ que/ só/ por/ ser /ás/pe/ro/ me ex/ci/ta. 13 Nes/se/ mo/men/to o/ cris/tal/ é/ com/ple/to, 14 E/ o/ po/e/ma/- es/te/, sim/ – con/cre/to.</p> <p>(BRITTO, 1989, p. 90)</p>

Mais uma vez verifica-se a influência de Cabral em Britto no quinto verso “Palavra é coisa feita, construída”, assim como no poema de Siscar durante o segundo e terceiro versos “um corte de desmesura pela mão levada expressamente a vultear”. Ambos os exemplos exaltam a objetivação na criação do poema.

Como a sintaxe é a disposição das palavras na frase, percebe-se que é construída e adequada a necessidade do verso. Britto aborda essa construção:

A impressão que tenho agora é que a necessidade que me levava a escrever não era propriamente “expressiva”, e sim “construtiva”. Na verdade, o que eu sentia não era o desejo de captar no papel determinados sentimentos pré-existentes, e sim uma necessidade de forjar para meu próprio uso uma certa personalidade poética, um eu lírico. Essa personalidade poética que eu construía tinha como qualidade mais importante a coerência. O ato de escrever me obrigava a tomar decisões claras, a optar por A ou por B, e uma vez feita a escolha da palavra – fosse essa escolha ditada por uma decisão racional, pelo inconsciente ou por uma necessidade da forma – mais um detalhe da minha personalidade, até então indefinido, se fixava (BRITTO, 2008, p.11).

No poema de Siscar percebe-se o estado de crise na estruturação, nas configurações e nos ritmos, fossem a exploração deste não lugar, crítico e de crise que é o da poesia. De fato, ambos os poetas fazem do poema a sua poesia, ou vice-versa. O poeta-engenheiro constrói a personalidade por meio da estratégia de negar o que faz e ao criticar as posturas que considera

anacrônicas por ainda se preocuparem com as questões da subjetividade, está apenas afirmando, ainda que às avessas, mais uma variedade de construção do sujeito.

3. MARCOS SISCAR E A CRISE DO VERSO

Reivindicada em tom desiludido ou reciclada como estratégia de entusiasmo renovador, a crise é um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna. O discurso poético é aquele que não apenas sente o impacto dessa crise, não apenas deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas que, a partir dessas marcas, nomeia a crise — a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo. (SISCAR, 2010, p.10)

Marcos Siscar é poeta, tradutor e professor de literatura. Autor de vários livros publicados com uma poesia auto reflexiva em que o poema gira em torno de si. Siscar explora a metalinguagem e reinventa a poesia por meio de relações com as pequenas coisas do mundo, sensações e visões existenciais. Há críticos que citam a poesia de Siscar como filosófica, devido ao modo como constrói o poema. É autor de *Interior de Satélite* (2010), *O roubo do silêncio* (2006), *Metade da arte* (2003) – livro que reúne seus livros *Não se diz* (1999) –, *Tome seu café e saia* (2001) e *A Terra inculta* (1994).

Na obra *Metade da arte*, Siscar (2003) reuniu os livros *A Terra inculta*, *Não se diz* e *Tome o seu café e saia*, suas produções poéticas, elaborando a série *Metade da arte*. Em sua poesia, notam-se alguns procedimentos que podem ser percebidos pelo leitor no primeiro contato, como o uso de *enjambements* que é o encandeamento sintático entre um verso e outro, ou seja, a última palavra do verso se liga à primeira do próximo verso. A utilização de letras minúsculas (para dar liberdade ao fluxo do poema) em nomes próprios, a falta de pontuação e a quebra de linha. Esses recursos proporcionam uma melhor forma para o ritmo, assim como causa a quebra das limitações semânticas impostas pela pontuação e resulta em uma libertação ao ritmo para que se adapte ao fluxo, pois no verso a pontuação é uma quebra.

O uso de letras minúsculas é proposital, mas não o de letras maiúsculas no início dos poemas sem título. Comecei a usar as minúsculas – e também a ausência de pontuação que acompanha – porque correspondia melhor a certa respiração que queria dar aos poemas. A generalização foi pensada, mas a ideia apareceu de modo muito espontâneo. O efeito que me interessava era a quebra das limitações semânticas impostas pela pontuação, que eu percebia como uma liberdade do ritmo, de adaptar o andamento dos versos ao fluxo (entrecortados) e ao movimento do corpo (SISCAR; MALUFE, 2010, p. 210).

Michel Deguy, no prefácio do livro *Não se diz* (1999), cita a questão do movimento no poema que é liberto pela “desenvoltura do pensamento que se arrisca com corte e *enjambements*, com descontinuidade e fluidez”, causando, assim, o ritmo na poesia. Para Siscar, o poema é “uma convivência conflituosa entre a perífrase e o recorte, entre a visão do todo e a da parte, e é isso que lhe permite manter o enigma, ao mesmo tempo em que elabora” (MALUFE, 2011, p. 46).

Pedrosa (2013) em *Poesia, Crise Resistência*, cita a produção poética de Siscar como uma imagem de um rio que tem o significado de algo contínuo, devido ao fluxo das palavras que escorrem, correm ou fazem correr por meio da fluência das palavras no poema.

Por conta disso, essa experiência não por acaso vai ser recurso privilegiado por Siscar para encenar sua reflexão sobre o verso, principalmente através da imagem do rio. Nesta é repostado novamente o jogo espaço-temporal entre interior e exterior, próximo e distante – mobilizado agora insistentemente pela relação ao mesmo tempo tensa e desatada, condensada e êxtima entre experiência de vida, de escritura e de leitura (PEDROSA, 2013, p. 8).

No livro *Metade da arte* de Siscar (2003), os poemas intitulados “Psicanálise caseira” apresentam uma poesia extremamente rítmica, marcada pela construção por *enjambements* e pelo corte no verso. Isso promove a dinâmica de cortar e encadear inesperadamente, gerando novos encadeamentos e criando um poema em que o fluxo predomina em exagero de quebras e rupturas.

O acidente

(um carro) vazio por onde gravitam

populares em cores pastéis voltados

de costas na feira di Cavalcanti

sem alarido nenhuma refulgência de vidro

so vazio apreensivo sobre a máquina

sem partida agora sem risco de desastre

se é que o desastre do ignorado evento

de portas abertas ficou

(SISCAR, 2003, p. 24).

Devido à ausência de pontuação nos poemas, Siscar emprega com recorrência o uso de parênteses, funcionando não somente como uma forma de pontuação, mas como um efeito semântico. Com isso eles separam uma voz da outra, impondo um modo de se relacionar dentro do texto, mudando a concepção de parênteses sobre entre fatos e comentários. No modo tradicional, os parênteses são utilizados para explicar sobre um determinado assunto, porém a construção poética inverte o uso. É necessário lembrar que esse processo também possui um efeito icônico que representa o aberto e fechado da poesia.

Siscar tenta compreender a poesia contemporânea por meio de uma releitura da poesia moderna que resgata a condição do acontecimento tecido da e na crise. Toda certeza parece apressada, arrancada do presente e do passado. Há, assim, uma tensão entre a forma e o informe. O livro *Metade da Arte* é marcado pelas quebras de linhas, os *enjambements* e a ausência de pontuação. A publicação se destaca pela nova configuração que a poesia de Siscar enfatiza através da insistência na “crise da poesia moderna”, também reconhecida por “crise do verso” deflagrada por Mallarmé no seu ensaio “*Crise de vers*” (1895). Nesse sentido, a crise seria um novo processo de cesura do verso, sem uma métrica preestabelecida.

A poesia de Marcos Siscar é crítica porque toma para si o lugar da outra metade da arte, mas nesse lugar são postas em cenas imagens dedicadas a uma ética cujo fundamento não está na instituição de um novo moralista, mas paradoxalmente, está na retomada de uma moral muito rígida, uma indiferença para com que é imoral bem como para o que é moral, porque poucos efetivos. Esta moral rígida o poema constrói no âmbito de outra metade da arte (PEDROSA, 2008, p. 317).

Diante desse novo modelo, instaurou-se uma crise no centro da poesia moderna, sendo necessária uma nova estruturação das normas de versificação tradicional. A partir de agora, não seria admitida a submissão à antiga regra da versificação.

O discurso poético é aquele que não apenas sente o impacto dessa crise, não apenas deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas que, a partir dessas marcas, nomeia a crise- a indica, a dramatiza como sentido contemporâneo (SISCAR, 2010, p.10).

A crise do verso apontada por Mallarmé permite ampliar as possibilidades da poesia no modelo de versificar, cortar e ritmar a linguagem. ou seja um novo conceito do estado de poesia, entrando em conflito com a tradição e com o que virá a ser. Essa nova concepção não tem a intenção de extinguir o verso, mas apresentar uma nova sintonia com o interior do próprio verso. O problema na escrita é antes de tudo, rítmico. E se esse verso é quase

sinônimo de ritmo, quem sabe mesmo na prosa haja verso ou talvez nem mesmo exista a prosa. A crise do verso comentada por Siscar se firma como a expressão do modo de ser da poética. A crise pode ser considerada uma herança do modernismo, pois a poesia não é apenas descrita e sim representada e efetivamente vivida como sentido contemporâneo. A poesia de Marcos Siscar expressa um forte diálogo entre poemas e reflexões críticas.

Não há fim do verso porque não há além do verso. Não podemos fazer um retorno ao verso, porque nunca saímos dele, desse interregno irritado. O interesse por um além do verso, entendido como um além a tradição. Historicamente faz parte do universo das vanguardas do início do século, que tinham, aliás, uma relação difícil com Mallarmé (SISCAR, 2010, p. 113).

A questão da versificação é o ponto crucial da crise do verso, pois versificar é cortar e isso proporciona ritmo ao texto. O corte não se estabelece pela métrica e o poeta define a melhor forma de elaborar a sua produção poética. Portanto, nem todos os poetas utilizam dessa técnica que é a redefinição da medida do verso pela cesura, estabelecida por meio da linguagem, como se verifica no poema a seguir:

Sutileza má

1 são vãs sutilezas /segundo o moralista
 2 compor um poema / cujos versos
 3 comecem sempre com a mesma letra/
 4 combinar palavras /alternar estilos
 5 inúteis a literatura potencial e a biblioteca de borges/
 6 a rima que se procura / vaidade frívola
 7 é vã subtilidade /o pensamento
 8 quando obnubila a vida/
 9 exemplo o filósofo que defeca ao andar
 10 para pensar sem perda de tempo/
 11 (esses humores transcendentos)
 12 estar cagando e andando entrementes
 13 seria uma vã filosofia?/
 (SISCAR, 2003, p. 127)

Um dos modelos da produção poética de Siscar é o uso do *enjambement* quase generalizado em sua obra. No livro *Não se diz*, o *enjambement* acontece do primeiro verso ao segundo, do segundo para o terceiro, do quarto para o quinto verso, do sexto para o sétimo e assim por diante. Depois que se entende o encadeamento sintático, em que a última palavra do verso se liga à primeira, a fluência do poema fica bem mais fácil de ser entendida. Partindo-se desse modelo, Siscar demonstra que não é necessário o uso de uma poesia metrificada, cuja cesura se torna a principal personagem do movimento do verso.

Notemos que, se por, um lado, o *enjambement* acentua o corte, no sentido de torna-los sensível e ajudar na sua artificialidade, por outro é certo que cria uma ligadura entre as linhas - afinal, ela é a ligadura. E a curiosidade é que ele dota o poema do efeito de criar um encadeamento inesperado entre continuidades sonoras e continuidades de significação (MALUFE, 2011, p. 458).

Devido a essas quebras e ao encadeamento de orações em um mesmo verso, cria-se um efeito de embaralhamento entre os versos e as orações. Palavras que não deveriam estar juntas se encontram na mesma oração e outras que estão no mesmo alinhamento permanecem são separadas.

Nenhum domínio da cultura, exceto a poesia, precisa da língua na sua totalidade: o conhecimento não tem nenhuma necessidade da complexa originalidade da face sonora da palavra no seu aspecto qualitativo e quantitativo, da multiplicidade das entonações possíveis, do sentido do movimento dos órgãos de articulação, etc. Pode-se dizer o mesmo dos outros domínios da criação cultural: todos eles não vivem sem a língua, mas tiram dela muito pouco. É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhe são feitas são as maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites; é como se a poesia espremisse todos os sucos da língua que aqui se supera a si mesma (BAKHTIN, 1993, p. 48).

Pedrosa em *Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade* registra que o ensaísta pretende compreender o cenário poético contemporâneo : Siscar ao mesmo tempo em que corta, também junta, acelera e trava o fluxo do poema. Desse modo “ a poesia moderna, como a própria modernidade, atualizaria sua origem, [...] como uma tensão irresolvida entre a forma e o informe” (PEDROSA, 2008, p. 43).

A meu ver, o sentimento de crise deve ser reconhecido como um traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno. A poesia está em crise; de certo modo continua em crise. Para que poesia, afinal, “em tempos de pobreza”? Creio que a pergunta não é uma questão entre outras, mas um dos fundamentos do discurso poético, desde o

século XIX pelo menos, incluindo aí até mesmo as eufóricas vanguardas do século XX, que precisaram antes de mais nada estabelecer um clima de ruína na cultura para poder justificar a necessidade de transformação (SISCAR, 2010, p. 32).

Siscar, em seu ensaio *Poetas à beira de uma crise de versos* destaca a oposição entre a poesia visual e a poesia verbal, o modo de como essa poética pressupõe a história literária, bem como as consequências que acabam acontecendo em relação à forma. A crise de versos não designa uma interrupção do verso, mas uma irritação dentro dele. É uma questão relacionada à forma da poesia.

4 ARNALDO ANTUNES – UMA POESIA EM MOVIMENTO

Simulacro de primeira ordem nunca abole a diferença: ele supõe a alteração sempre sensível do simulacro e do real (jogo particularmente sutil na pintura em trompe l'oeil, mas a arte inteira vive dessa distinção). O simulacro de segunda ordem simplifica o problema por meio da absorção das aparências ou da liquidação do real, como se preferir. Ele erige, seja como for, uma realidade sem imagem, sem eco, sem espelho, sem aparência: assim é o trabalho, a máquina, o sistema de produção industrial inteiro, no sentido de que se opõe radicalmente ao princípio da ilusão teatral. Nada de semelhança nem dessemelhança, de Deus nem de homem, mas uma lógica imanente do princípio operacional (ACCIOLY, 2010,P.52)

Nos últimos anos, vários poetas incorporaram o uso da tecnologia em suas produções. Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho nasceu no dia 2 de setembro de 1960, em São Paulo. Estudou Letras durante pouco tempo na USP, devido à participação na banda Titãs, porém a paixão pela literatura e pelas artes em geral, sempre foi o traço primordial do artista que aos poucos ganhou força no âmbito nacional.

Arnaldo Antunes é nome cativo na lista dos autores contemporâneos com maior expressão no contexto nacional. Trabalha uma poesia em movimento, pois para o poeta quanto mais se misturam mídias e criatividade, mais os sentidos se interligam, enriquecendo as possibilidades de interpretação.

O poeta destaca-se por desenvolver uma poesia capaz de conciliar o texto com música, poesia virtual e concretista com as artes visuais e cinematográficas. Publicou dezesseis livros e uma vasta produção musical que pode ser dividida em duas fases: uma relacionada à época dos Titãs e outra centrada na sua carreira solo.

A poesia tem o poder de completar e questionar a vida. Arnaldo Antunes faz isso quando se expressa através das poesias em movimento concebidas a partir de projetos artísticos que exploram o cinema, a tecnologia e a palavra. O texto se torna visual, sendo convertido em imagem, áudio e significado. Arnaldo rompe paradigmas artísticos para consolidar uma forma híbrida de caráter digital.

O artista constrói ao mesmo tempo um novo olhar sobre a arte e uma interação que causa choque, impacto e desconstrói o tradicional pela ausência de regras. Para isso também desconstrói o sublime por meio de uma arte que chega para incomodar, transformar o homem e o mundo.

A origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem. Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia. Ou: qual a origem do discurso não-poético, já que, restituindo laços

mais íntimos entre os signos e as coisas por eles designadas, a poesia aponta para um uso muito primário da linguagem, que parece anterior ao perfil de sua ocorrência nas conversas, nos jornais, nas aulas, conferências, discussões, discursos, ensaios ou telefonemas. Como se ela restituísse, através de um uso específico da língua, a integridade entre nome e coisa — que o tempo e as culturas do homem civilizado trataram de separar no decorrer da história (ANTUNES, 2000, p. 19).

Diante disso, o poeta se dedicaria a restaurar a potência da palavra através da materialidade tipográfica e da técnica presentes na materialidade da página. Nesse processo a palavra se aproximaria do movimento sintático e espacial da prosa e da concretude visual da relação representativa, assim como também estreitaria as conexões com as práticas culturais de produção e transmissão de informações.

As construções poéticas de Antunes sugerem a presença da palavra, do desenho, da música e do vídeo. Essas linguagens se cruzam, construindo uma proposta contemporânea de uma poesia que se inter-relaciona pelas práticas simultâneas de ler, ouvir, ver e experimentar a hibridização de linguagens.

Entre a linguagem da poesia e o leitor, o poeta se instaura como operador de enigmas, fazendo reverter a linguagem do poema a seu eminente domínio: aquele onde o dizer produz reflexividade. Parceiro de um mesmo jogo, poeta e leitor aproximam-se ou afastam-se conforme o grau de absorção da/na linguagem (BARBOSA, 2009, p. 14).

As várias linguagens que constituem a obra de Antunes fazem surgir uma nova modalidade de poesia em que a produção de arte é elaborada no processo da indústria multimidiática para se tornar poesia de interferência. As experiências de leitura da poética arnaldiana buscam compreender o processo criativo e autêntico dos projetos híbridos que transitam nas interartes entre o erudito e o popular. Livro, música, DVD, CD, shows, caligrafia e outras áreas do conhecimento interligam-se a partir dos sentidos, constituindo o corpo inteiro de sua poética.

Nesse contexto, a palavra não é apenas decodificada ou estudada em termos gramaticais e linguísticos, mas ocupa um corpo, sendo considerada uma espécie de “coisa” materializada na própria poesia. A poética de Antunes apresenta aspectos estéticos preponderantes como o uso da linguagem pela apropriação da palavra, a conjunção de múltiplas propostas artísticas e uma intensa relação de movimento que transita interartes.

Eu acho que a poesia é o lugar onde a forma ganha significado. Com se as palavras, no seu sentido de dicionário, fossem uma intermediação entre nós e

o mundo, elas, não impedindo, mas estariam intermediando nosso contato direto com as coisas. Então, entre eu e a mesa tem a palavra mesa, e isso faz com que a gente tenha um recorte cultural da realidade. E na poesia, de certa forma, ela perde essa ação de afastamento da realidade sensível. Ela deixa de dizer as coisas para ser em si uma coisa. Ela se coisifica. E assim ela passa a ser uma via de acesso mais direta à experiência. Ela, sendo uma realidade, passa a ser uma possibilidade de trazer o contato da gente diretamente com a realidade. Ela apresenta uma situação mais do que ela substitui uma situação. Ela possibilita, dessa forma, uma alteração dos sentidos e da consciência das pessoas. E isso é uma das motivações do meu trabalho (ANTUNES, 2000, p. 29)

Para Arnaldo o discurso poético ultrapassa as fronteiras da linguagem referencial, uma vez que a palavra poética não é explorada apenas sob seu aspecto significativo, mas visual e acústico. Esse fato amplia a função da palavra representativa para uma proposta aberta de interpretações múltiplas e plurais.

4.1 A Influência Concretista na Poesia Arnaldiana

O concretismo foi um movimento de vanguarda que surgiu a partir de 1956 em meio à euforia desenvolvimentista da década de 1950. A proposta concreta era a construir poemas-objetos a partir da expressão de novos recursos que iam desde experiências sonoras com aliteraões e paronomásias, criação de neologismos até o emprego de diferentes caracteres tipográficos na diagramação do texto. Nessa concepção o poema assume a forma de cartografia, cartaz, cartão, dobradura, fotografia e colagem.

No contexto da poesia brasileira, o Concretismo afirmou-se como antítese a vertente intimista e estetizante dos anos de 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas europeias. Os poetas concretos entendem levar às últimas conseqüências certos processos estruturais que marcaram o futurismo, o dadaísmo e, em parte o surrealismo, ao menos que este significa de exaltação do imaginário e do inventivo fazer poético (BOSI, 2013, p. 510)..

Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos perceberam o surgimento de uma nova estética na arte poética. A nova proposta nascera atrelada ao modelo industrial que mudaria a paisagem e o modus operandi da sociedade. O Concretismo estabeleceu essa nova realidade artística. Para isso rompeu com o verso tradicional, com a forma convencional da disposição e da rima, bem como elaborou um modelo para privilegiar o espaço branco da página, a pausa, as imagens, o significante, os sons e as cores. “O poema concreto é uma realidade em si, não um poema sobre” (PIGNATARI, 2006, p. 71). São Paulo estava prestes a

se tornar o principal centro industrial do país e os pioneiros também paulistas acabaram se tornando o centro das vanguardas brasileiras da época. Porém, o grande marco da “Semana de 22” trouxe aos vanguardistas uma nova concepção de construção do poema. Oswald de Andrade, em uma das suas inovações mais radicais e pioneiras criou o poema-pílula considerado um modelo de vanguardismo radical que se encaixava na proposta de Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Como reação a uma eloquência rebuscada que dominava os ambientes intelectuais do Brasil no início do século XX, Oswald teve a audácia de criar poemas muito curtos, por vezes menores que os haicais japoneses compostos de três versos.

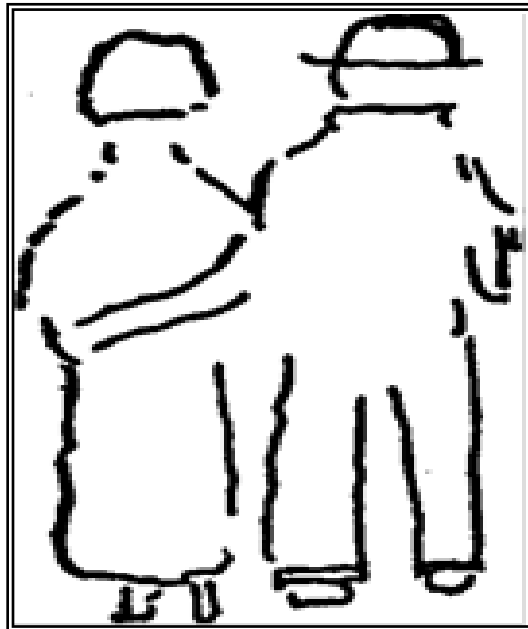


Figura 4.1:

Adolescência:

Aquele amor,

Nem me fale

(ANDRADE, 1985, p.160).

O poema “Adolescência” condensa as características básicas do poema-pílula. A concisão exige do leitor uma espécie de cumplicidade no modo de compreender a adolescência, uma fase da vida em que os amores mobilizam muito a atenção de cada um,

ocupam os pensamentos e proporcionam momentos dramáticos, seja pela dor ou pela alegria. É uma intensidade que deve ser inferida em apenas dois versos cujos sentidos se completam pela ilustração do próprio Oswald.

Dentro desse experimentalismo foram aparecendo algumas características dessa vanguarda, tendo como suportes teóricos: “Mallarmé, na estrutura verbo-visual, Maiakóviski entre outros no futurismo, o imagismo de Ezra Pound e a desintegração sintático-semântico de Joyce” (BOSI, 2013, p. 510).

As características de um poema concreto são: a abolição do verso tradicional (utilizando toda a extensão da folha); a linguagem sintética (sem sentimentalismo), a busca por uma composição básica e potencial, a utilização de paranomásias, neologismose estrangeirismos, a valorização da palavra solta, e a transformação do poema em objeto visual. Como por exemplo, no poema “Viva Vaia”, de Augusto de Campos (1972)

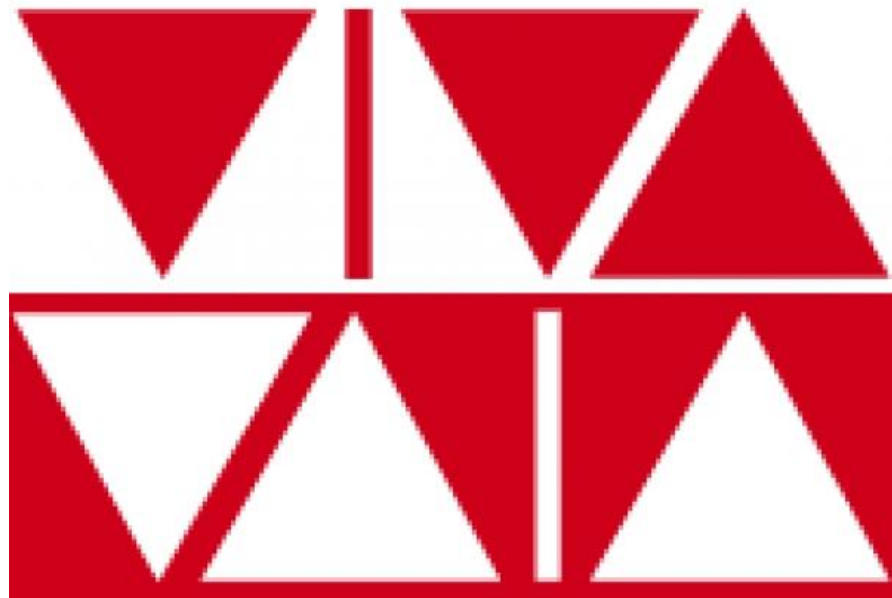


Figura 4.2

Esse poema homenageou o cantor Caetano Veloso e exigiu que o leitor abandonasse o estereotipo de leitura entre texto e imagem. Neste poema, a ilustração e a palavra compartilham a materialidade, formando um mesmo campo experimental. Nesse sentido, o escrito em forma de ideograma seria um sinal que exprime ideia e não os sons das palavras. Augusto de Campos utilizou as palavras VIVA e VAIA para darem significado à similitude tipográfica. Ao observar o poema percebe-se que o uso da forma geométrica triangular foi proposital, pois o triângulo invertido emite a noção da letra V, sendo que triângulo na posição

normal exerce a função da letra A. Dessa forma, a expressão VIVA VAIA celebra a vida do artista e a resposta só pode ser a negação do seu trabalho. A poesia arnaldiana une-se à estética concretista pelas técnicas de diagramação, pelo uso de diferentes fontes, cores e tamanhos de letra.

O livros de Arnaldo Antunes não contêm uma sequência lógica para a leitura, tanto faz abrir na primeira página do livro como na última, e suas leis são próprias para a leitura, sendo necessário que o leitor entre no jogo da linguagem, dinamizando e multiplicando a essência da construção poética.

A obra *As Coisas* de Arnaldo Antunes foi lançada em 1992 e possui 42 poemas. No livro cada poema é precedido por um desenho feito pela filha de Antunes, a pequena Rosa Moreau Antunes. O fato de cada texto vir antecedido por uma ilustração infantil pode ser entendido como um recurso para que o leitor se aproxime do texto a partir da identificação com o universo lúdico da criança. Devido a esse contato com a atmosfera infantil, partindo do óbvio e chegando ao lúdico, o poeta estabelece o jogo de construção lúdica.

O desenho infantil convida o leitor a abrir a sua percepção sobre as concepções contemporâneas da poesia, na qual prevalece um estado de ruptura com formas tradicionais da escritura poética. O poeta lança o olhar sobre as coisas a partir de vários ângulos, vários contextos e diversos jogos de linguagens. A construção da poesia verbo-visual apresenta a ludicidade na forma de leitura dos poemas.

No poema intitulado “Abertura” incide uma narrativa curta carregada de referências universais e descrita em forma de prosa. No último verso, “Abre-te, cérebro!”, o poeta faz um convite para que o leitor amplie a sua visão, voltando-se para as questões da vida e do aprendizado do ser humano. Porém, remete também à frase “Abre-te, Sésamo!”, presente no livro *Ali Babá e os quarentas ladrões*, utilizada pelo líder dos ladrões para informar sobre a caverna em que escondiam seus tesouros.

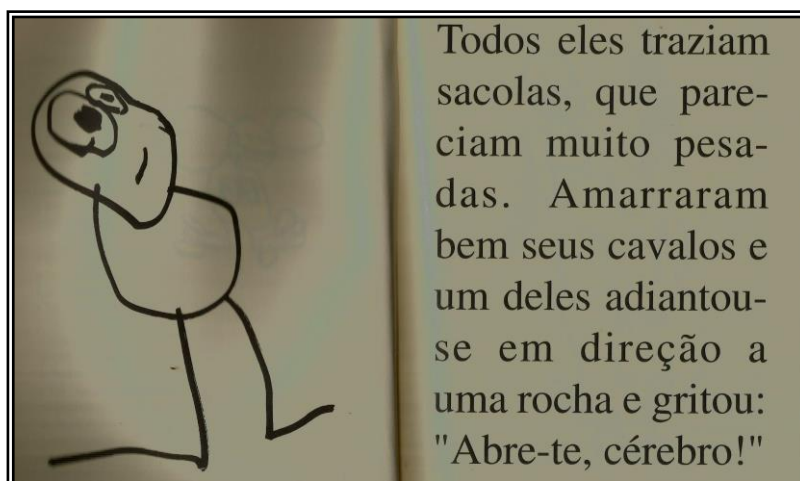


Figura 4.3

Os desenhos em formas de garatujas¹⁴ acompanham os poemas e por isso trazem a ruptura com as leituras convencionais, explorando as manifestações poéticas e visuais. Nesse contexto, a presença da criança inspira o leitor a permitir-se ter, perder, reencontrar, fazer, desfazer, refazer, criar, descrever e recriar as relações consigo e com o mundo.

A poesia de Arnaldo Antunes se organiza como um tipo de máquina lúdica que não se esgota no modelo barroco. É duplo do mundo e se insere nele, e o traz simultaneamente para dentro da máquina poética: jogos de espelhos deformantes, refratários e reflexos; alternâncias de peças; pares opostos em tensão ou complementariedade; planos se sobrepondo, justapondo, se atravessando; movimentos circulares; rotações sobre o mesmo eixo; câmaras de ecos e reverberações; reutilizações desfuncionalizantes; reescrituras palimpsésticas; desdobramentos de pontos de fuga. Tudo é signo e há a perspectiva de que os signos sejam tudo. Nesse universo os entes têm entidade, são seres e se relacionam enquanto tal, de modos diversos: por associações inesperadas, similaridades, analogias, esbarros iluminadores, presença pela ausência, afirmação pela negação, sistemática científica (GARDEL, 2006, p.10).

A obra de Antunes provoca e amplia a experiência estética por meio da reflexão sobre a qualidade das nossas percepções. O poeta procura explorar o questionamento mostrando um projeto artístico que dialoga com o lúdico, os limites da imaginação e da criação adulta. Assim, o foco recai sobre todos – crianças e adultos –, sujeitos investigadores, inventores, autores da própria história, produtores de cultura, de arte, capazes de transformar pedras em

¹⁴ É experimentando traços aparentemente sem nexos - as chamadas garatujas - que as crianças pequenas desenhavam na tentativa de representar o que interpretam do mundo à sua volta. Nos primeiros anos de escolaridade, é particularmente importante explorar sem amarras esse tipo de produção. Muitas vezes, porém, os rabiscos não recebem a devida atenção dos professores. Há certa ansiedade em direcionar o traço dos pequenos. (fonte: revistaescola.abril.com.br).

dinossauros e sementes em estrelas, pois também a alma do adulto brincante mora dentro de um lúdico composto por diversas faces e cores.

O poeta estabelece uma associação lúdica e inusitada entre a coisa e suas definições. Antunes e o espírito da ludicidade, dos jogos da linguagem e dos jogos infantis busca relacionar palavra com coisas. Michel Foucault no livro *As palavras e as coisas*, faz uma breve citação na abertura do prefácio:

O processo de comunhão entre as palavras por meio da representação de jogos infantis – combinando nomes, cores e imagens – é próprio das brincadeiras de crianças. que se inicia no primeiro poema de *As Coisas*, tendo um dos seus desfechos no poema “as folhas”.

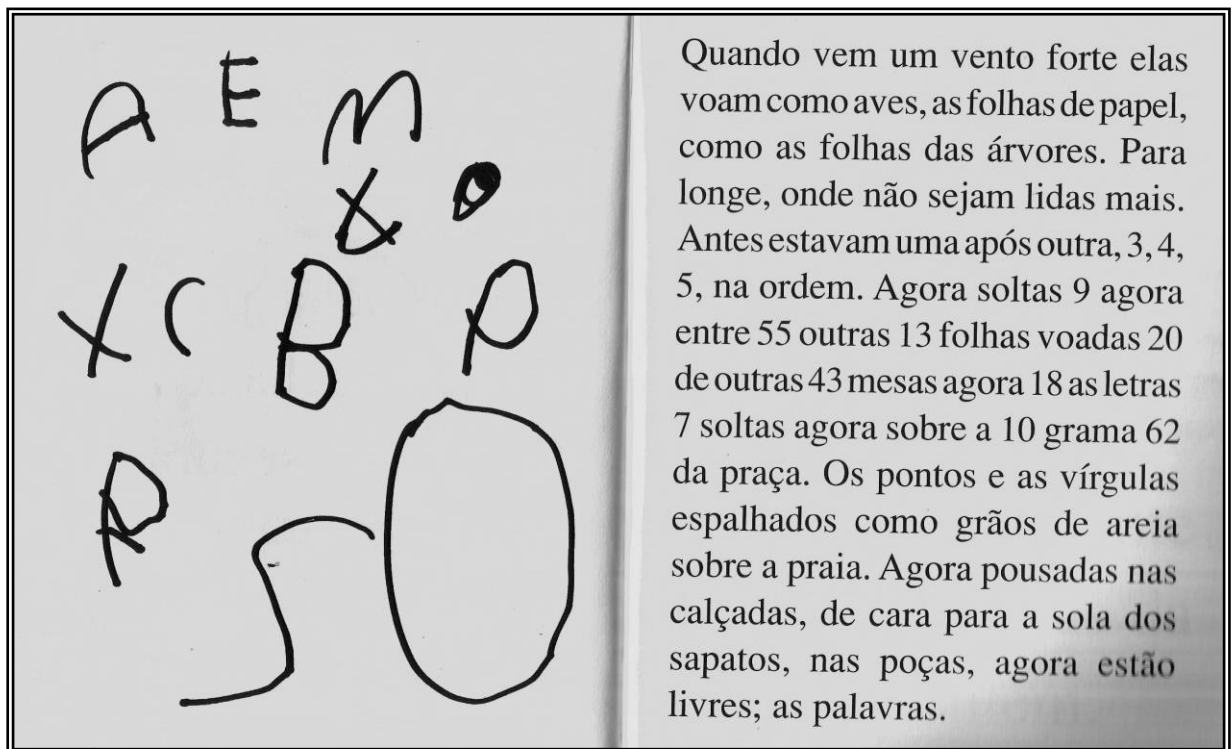


Figura 4.4

De antemão, a folha na simbologia oriental designa “o conjunto de uma coletividade unida por uma ação coletiva e um processo comum”. No poema, essas folhas (das árvores e do papel) ganham liberdade na dimensão do fenômeno que ventam e estão imersas em um tempo longínquo, onde não sejam lidas mais, pois a leitura das palavras se desobrigou das associações arbitrárias, haja vista a sublevação dos números: “[...] 3, 4, 5, na ordem. Agora soltas 9 agora entre 55 outras 13 folhas voadas 20 de outras 43 mesas agora 18 as letras 7 soltas agora sobre a 10 grama 62 da praça”. Da mesma forma que a ordem dos números é

desfeita, assim também acontece com a sintaxe e a pontuação. Os sinais de convenção – pontos e vírgulas – são contaminados de vida pelo contato que mantêm com as calçadas, a sola dos sapatos, as poças. Como na imagem-poema, as palavras (letras, nomes e coisas) ganham a liberdade da folha, do desenho infantil.

Assim, a maneira de Antunes fazer poesia combina a profundidade da técnica com a simplicidade comunicativa do universo infantil, pois a sua poesia é “o lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser”. Esse processo de nomear, ler as coisas e as palavras revela o sujeito por detrás do menino, da gravata, dos girinos e das letras, pois, em cada coisa que se diz dos objetos, as marcas impressas do sujeito o denunciam. Como as palavras, alegoria da poesia, o sujeito também se liberta do arbitrário. O processo é simples: o artista cria o incomum – ilegível – dentro do comum, já que para ele a arte deve ser sempre a fonte rejuvenescedora.

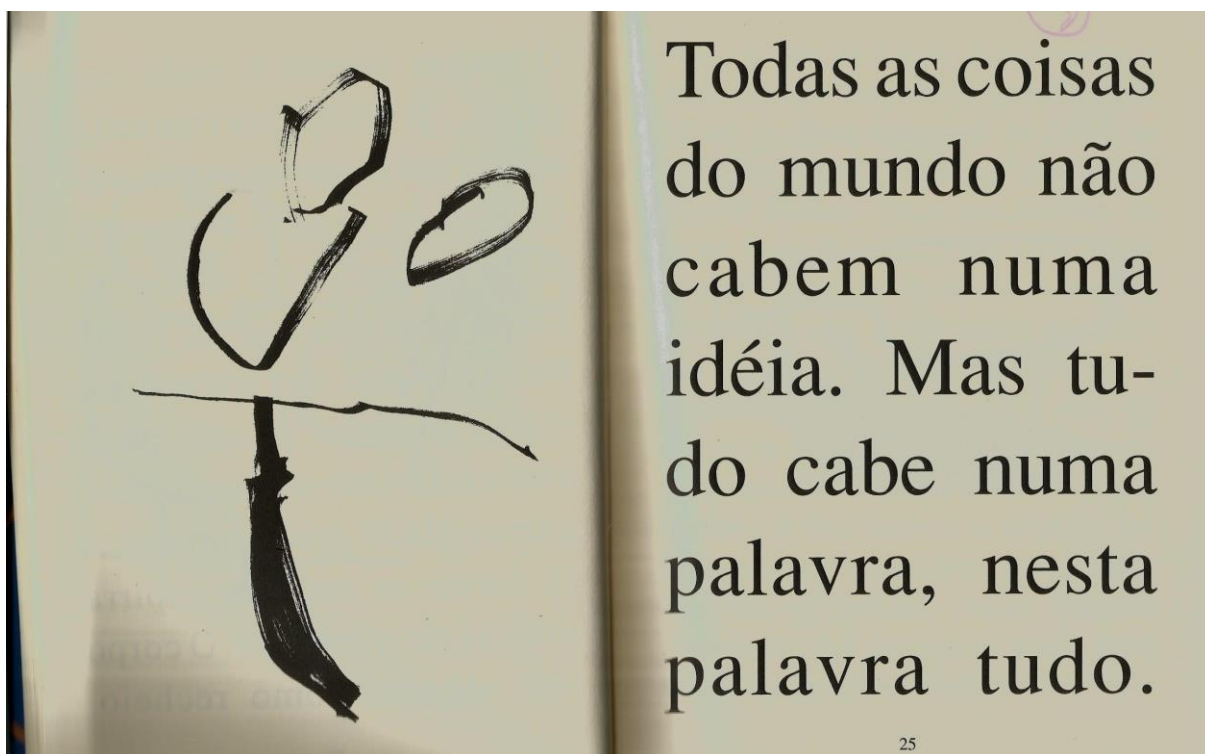


Figura 4.5

No poema “tudo”, a primeira observação a fazer quando do término da primeira leitura do texto é que ali se instaura um paradoxo proveniente da conjunção adversativa *mas*. Entretanto, essa associação primeira se adensa a partir do jogo entre *todas* e *tudo*, ambos significantes de uma totalidade que é de antemão questionada, pois as coisas e o mundo não cabem numa ideia.

Então o pronome “todas” ainda não é “tudo”. Porém, no segundo momento do poema, a totalidade se completa e o paradoxo se desfaz quando diz que tudo (coisas, mundo e ideia) cabe numa palavra, ou seja, as partes estão dentro do todo. A partir dessa primeira constatação em que se desfaz o paradoxo, parte- para os elementos estruturantes do poema na perspectiva de melhor o entender.

De acordo com Campos (1965, p. 90), “Na realidade são leituras simultâneas. Sintagmas embutidos no mesmo enunciado. Como aquelas bonecas russas de madeira, uma dentro das outras”. É esse o procedimento que cria. O artista justapõe uma palavra dentro da outra: os sintagmas vão se alocando um dentro do outro até que resulte numa síntese que é expressa pelo vocábulo palavra – ela tudo comporta. Esta palavra é a síntese para a poesia. Portanto, o autor parece querer explicitar o próprio processo de composição do poema que subjaz pela função metalinguística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção deste trabalho foi identificar os parâmetros teóricos, temáticos e estruturais que compõem as vertentes da poesia contemporânea. A Literatura Brasileira Contemporânea engloba as produções do século XX e da primeira metade do século XXI, marcada pela multiplicidade de tendências, reunindo várias características de escolas anteriores e causando uma mistura de tendências que inovaram na poesia. Não se pode esquecer, também, da influência modernista, apesar das rupturas com os valores tradicionais.

As principais características dessa nova geração é o ecletismo de cultura, uma união da arte erudita e da arte popular, uma relação mais próxima da prosa, uma poesia intimista, visual e marginal, com temas do cotidiano, engajamento sócia e experimentalismo formal, lembrando as novas técnicas, como a utilização dos recursos gráficos, das montagens e do uso da intertextualidade e da metalinguagem nos poemas.

Para se entender principalmente a produção poética contemporânea é imprescindível a leitura do texto “A cisma da poesia brasileira”, de Siscar (2010), que constata que a poesia brasileira publicada a partir dos anos 80 apresenta, marcas da ausência de linhas de força mestras. Contudo, não é que a poesia brasileira tenha perdido alguma coisa. Na avaliação de Siscar (2010),

É mais pertinente dizer que a poesia se tornou outra coisa, tomando sentido específico em um novo momento histórico. Ao que me consta, seria possível dizer que assistimos hoje a um deslocamento dos critérios pelos quais um poeta pode ser reconhecido como fazendo parte de uma série literária, de sua ‘tradição’. São talvez os próprios valores do Modernismo brasileiro que se abala que não são suficientes mais para suportar o sentido do mundo que se abre (SISCAR, 2010, p.154).

A poesia contemporânea passou a se concentrar num campo em que o sujeito lírico não tem uma estética romantizada, pois na contemporaneidade o autor encontra a alteridade de incerteza pela parte da escrita. Porém, percebe-se a reapropriação da tradição pelos três poetas escolhidos.

Britto é uma das expressões poéticas mais fecundas e ressoantes da contemporaneidade. Em sua produção poética encontram-se algumas características, como a volta das formas fixas do soneto, o uso dos versos brancos, bem como o choque entre o eu-lírico e a palavra que acaba gerando um entrave na metrificação do ritmo. Britto é um poeta construtor e que elege a objetividade como elemento fundamental de suas poesias.

Na obra de Marcos Siscar cada leitura é uma renovação no campo da poesia, devido ao seu incessante questionamento sobre o corte do verso que cria uma forma, que não se aquieta dentro do poema, fazendo com que poema permaneça em constante movimento. Dentro do ensaio “Responda Cadáver!”, Siscar fala da poesia que dá forma a um certo modo de estar no mundo expresso de geração a geração, independentemente da verdade sociológica da crise. Não se trata de questionar a dramaticidade dos traumas e rupturas históricas, mas reconhecer o traço forte do discurso poético moderno e contemporâneo.

Arnaldo Antunes, com sua poesia verbovisual, concilia música, vídeo e poesia concretista, rompendo com alguns paradigmas literários. Arnaldo tem uma grande relação com a poesia concreta e algumas de suas produções possuem características da disposição gráfica dos poemas tradicionais. Por ser uma poesia experimentalista que brinca com a linguagem e cria novos significados, evidencia-se o lúdico na linguagem. Não se prende à forma fixa e nem se ausenta dela, porém não se prende às influências, pois na sua obra encontra-se a liberdade de expressão de uma poesia independente.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, *Maria Inês*, **Isto é simulação: A estratégia do efeito de real**. Rio de Janeiro: Ed. E-paper, 2010.
- ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade.” In. **Notas de Literatura**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGABEM, Giorgio. **O que é contemporâneo?**. Chapecó: Ed. NBEU, 2009.
- ANDRADE, Oswald. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1971.
- ANTUNES, A. **As Coisas**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.
- _____. “**Sobre a origem da poesia**”. Incluído no libreto do espetáculo 12 poemas para dançarmos. São Paulo: [s.n], 2000.
- ARRIGUCCI, D.; MOURA, F. **Fala sobre Drummond**. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1484,1-shl>>. Acesso em: 13 nov. 2015.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. 3 ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- BARBOSA, J. A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. São Paulo: Editora Zahar, 2001.
- BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução de Ignácio de Souza Moitta. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo. Ed Cultrix, 2013.
- _____. **O ser e o tempo na Poesia**. . São Paulo. Ed Cultrix, 1997.
- BRIK, O. **Ritmo e sintaxe**. In: TODOROV, Tzvetan (Org.) **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- BRITTO, P. H. **Liturgia da matéria**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.
- _____. **Mínima Lírica**. São Paulo: Companhia da Letras, 2013
- _____. **Trovar Claro**. São Paulo. Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Macau**. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Tarde**. São Paulo. Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Formas do nada**. São Paulo. Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Poesia: criação e tradução**. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 11-17, jul./dez. 2008.
- _____. **Entrevista com o poeta Paulo Henriques Britto**. Letras, Curitiba, n. 51, p. 169-194, jan./jun. 1999. Editora da UFPR.
- CAMARGO, M. L. B.; PEDROSA, C. **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001.

- CAMÕES, Luis de. **Obra Completa**. Lisboa: Verbo, 1988.
- CAMPOS, H. **Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANDIDO, Antônio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. A literatura brasileira em 1972. In: **Arte em revista**. São Paulo: Kairos, n.º 1, janeiro-março de 1979.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem: Revista da Pós-Graduação em Letras*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 165-177, 2004.
- FIORI, N. M. **O verso em construção**. Goiânia: ed. UCG, 2005.
- FRIEDRICH, H. **A Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX meados do século XX**. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades. 1978..
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas** Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GARGEL, André. **A palavra-corpo e a performance poética em Arnaldo Antunes**. *Revista Sala Preta*. USP São Paulo, 2006.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MALUFE, A. C. **Poética da imanência**: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro/São Paulo: 7 Letras/ FAPESP, 2011.
- _____. Em torno de uma poética. In: Antonio Donizete Pires e Maria Lúcia Fernandes. **Matéria de poesia: crítica e criação**. Araraquara: Unesp/Cultura Acadêmica, 2010, p. 227-251.
- MELO NETO, J. C. Entrevista a Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite, Carlito Carvalhosa e Lana Lage. **Revista 34 Letras**, Rio de Janeiro, mar. 1989.
- _____. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.
- _____. Considerações o poeta em vigília. Entrevista. **Caderno de Literatura Brasileira**, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n.1, mar; 1996.
- MORICONI, I. A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira. **Cadernos da ABF**, volume III, n. 1. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/08.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2015.
- MURAT, Michel. **Le Vers Libre**. Paris: Honoré Champion, 2008.
- NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 1982.

PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Org.). **Subjetividades em devir:** estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 82-91.

_____. **Ensaio sobre poesia e contemporaneidade.** Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2001.

_____. **Poesia e crítica de poesia:** heterogeneidade, expansão, crise. In: ALVES, Ida, PEDROSA, Celia e JÚDICE, Nuno (Org.).

_____. **Poesia e Prosa do mundo.** Gragoata Niterói, n. 28, p. 27-40, 1. sem. 2010.

_____. A Resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar. **Signótica**, v. 25, n.1, jan/jun. 2013.

PESSOA, F. **Alguma prosa.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1976.

_____. **O eu profundo e os outros eus.** (seleção poética). 3. ed. Rio de Janeiro: Aguillar, 1976.

PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da Poesia Concreta.** São Paulo: 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

SISCAR, M. **Poesia e Crise.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____. **Metade da Arte.** São Paulo: 7 Letras/Cosac & Naif, São 2003.

_____. **Não se diz.** Rio de Janeiro: Inimigo Rumor, 1999.

_____. **O roubo do silêncio.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. **Interior via satélite.** São Paulo: Ateliê, 2010.

_____. **Tome seu café e saia,** Rio de Janeiro, 7 Letras.2001.

_____. **A Terra inculta** São Paulo: 7 Letras/Cosac & Naif, 1994

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais de poética.** Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TAVARES, H. **Teoria Literária.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

VALÉRY, P. **Variedades.** São Paulo: Iluminuras, 1981.

ZUBOFF, Shoshana. "**Automatizar/informatizar: as duas faces da tecnologia inteligente.**" *Revista de administração de empresas* 34.6 (1994).