



QUANDO A ARTE SE TORNA POESIA

WHEN ART BECOMES POETRY

Maria Adélia Menegazzo

UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

RESUMO: O artigo pretende demonstrar alguns mecanismos do exercício interartes, em várias flexões, que são necessariamente orientadores do fazer poético, isto é, quando uma obra de arte engendra outra obra de arte. O corpus de análise é constituído de poemas da literatura brasileira contemporânea, que mantêm uma relação com as artes visuais, seja por meio de citação simples do nome de um artista ou da referencia a uma obra de arte específica, bem como de obras de artistas brasileiros contemporâneos que se apropriam de poemas como elemento necessário para sua configuração.

PALAVRAS-CHAVE: estudos interartes; poesia contemporânea; arte contemporânea.

ABSTRACT: This article aims to demonstrate some mechanisms of the Interarts exercise, in several inflexions, which are necessarily guides of the poetic creation, that is, when a work of art engenders another work of art. The corpus of analysis consists of poems of Brazilian contemporary literature which maintains a relation with the visual arts, whether by means of an artist's name mere quotation or the reference of a specific work of art, as well as the works of Brazilian contemporary artists who appropriate poems as a necessary elements for its configuration.

KEYWORDS: interarts studies; contemporary poetry; contemporary art.

Não há nenhuma limitação *a priori* de como as obras de arte devem parecer – elas podem assumir a aparência de qualquer coisa. (DANTO, 2006, p. 19).

A epígrafe acima apresentada é a resposta que o crítico americano Arthur Danto dá à pergunta que vai aqui parodiada: “Que forma um texto literário deve ter para ser tratado como contemporâneo?” A primeira resposta para Danto viria de uma entrevista do artista conceitual Joseph Kosuth sobre o papel do artista no final dos anos 1960, que “seria o de investigar a natureza da arte em si mesma”. A afirmação de Kosuth leva o crítico a recuperar o pensamento de Hegel: “A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com o intuito de criar a arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que é arte” (2006, p. 17). O ensaio de Danto pretende discutir os conceitos de moderno, pós-moderno e contemporâneo. Aqui, o propósito de tal pergunta é tentar encontrar uma resposta que dê conta de abarcar ao menos uma das possibilidades de compreensão do objeto sobre o qual proponho uma reflexão: a poesia brasileira contemporânea voltada para a tradição *ut pictura poesis*, configurando-se em uma poética do recorte (MENEGAZZO, 1996).

Danto também sustenta que o “pluralismo do presente mundo da arte define o artista ideal como pluralista” e sabemos que, na literatura, desde há muito, o poeta é um *bricoleur*, um ser pleno de referências com as quais constrói seu universo poético. Hoje, o poeta atua em todas as frentes artísticas, inclusive no universo das artes midiáticas e no mundo virtual. Ao afirmar sua contemporaneidade, está referindo-se à possibilidade de falar o seu tempo. Todavia Giorgio Agamben observa que “*La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances; elle est très précisément la relation au temps que adhère à lui par le déphasage et l’anachronisme*” (2008, p. 11). Isso implica a necessidade de o poeta não apenas possuir um olhar crítico sobre seu tempo, mas também um olhar reflexivo sobre o mundo e sobre sua obra. Para tanto, toma distância. Nessa *démarche*, o poeta representa uma “fratura”: é aquele que impede o tempo de se refazer, mas que também une os fragmentos sem apagar seus vestígios. O poeta contemporâneo, ou pelo menos uma vertente dessa poesia, exercita assim a função de pensar a arte a partir da própria arte para expor-se no mundo.

O contemporâneo da poesia reside, então, na absorção e desarticulação dos índices discursivos da modernidade, alargando seu território, porque as experiências do agora diferem em essência daquelas do século XX, o momento moderno por excelência. Evidentemente não é possível descrever um modelo específico para uma lírica do século XXI, principalmente porque sempre existirá a movê-la um caráter discursivamente híbrido, formalmente heterogêneo e ambigualmente significativo. Mas podemos tomar os exemplos dados por Alfonso Berardinelli de ampliação dos marcos circunscritos da poesia em nossos dias, como ponto de partida para a análise do nosso objeto. Para ele, a poesia forçou os seus limites:

- 1) recuperando dimensões da prosa ou, às vezes, da teatralidade; 2) reabrindo o diálogo com a tradição pré-moderna; 3) praticando uma pluralidade de vias possíveis e saindo da tutela de poéticas fundadas numa consciência histórica do tipo monista; 4) mantendo, recuperando ou desconstruindo o espaço clássico da lírica como absoluto monológico a meio caminho entre “universo humano” da experiência e “idioleto” estilístico. (BERARDINELLI, 2007, p. 179).

Com isso, fica demonstrada a condição de um discurso poético de alcance universal e, mais do que nunca, amparada pelas tecnologias à disposição do nosso cotidiano, a poesia aprofunda sua dimensão visual e se apresenta em suportes que vão do livro ao vídeo, do *tablet*, ao telefone celular, entre inumeráveis outros. A incessante recusa de uma abordagem direta da realidade desde o modernismo implicou uma nova ontologia da arte que, para além de sua autonomia, aposta na ampliação dos seus limites. Uma tal situação, para a poesia contemporânea, abre um espaço considerável no diálogo interartes, implicando também a presença de reflexões da teoria da linguagem no campo das artes visuais.

A relação entre arte e literatura pode atingir níveis variados de manifestação e favorecer outros tipos de abordagem. Para Márcia Arbex, nesta interface podem ser enfocados também :

[...] a crítica de arte; os livros ilustrados, o livro de artista; as palavras na pintura; as obras de arte que narrem ou interpretem um texto; obras que descrevam obras de arte específicas; a poesia visual; obras literárias sobre um tema comum às outras artes; o estudo das fontes de quadros; as narrativas em que objetos de arte e artistas fictícios ou históricos, figurem de maneira central ou em que objetos de arte representem um papel significativo, ou ainda, narrativas em que questões estéticas e técnicas de uma arte se integrem estruturalmente com o enredo. (2006, p. 58).

Isso posto, inicialmente vou utilizar poemas de autores brasileiros contemporâneos que oferecem uma mostra da variedade de leituras provocadas por relações intertextuais, interartes, o cinema inclusive, indagando sobre as razões que levaram ao formato final.

O poema “À luz dos vegetais”, do poeta brasileiro Contador Borges (DANIEL e BARBOSA, 2002, p.120) estabelece um vínculo com a obra de Van Gogh por meio da referencia espaçotemporal dada na forma de epígrafe, imediatamente após o título, em itálico: *Auvers-sur-oise, 1890*, local e ano da morte do artista holandês:

À luz
Dos vegetais
As cores fervem
Na paleta
Uma rajada de tinta
Corta súbito
A fulva
 paisagem
Entre
 corvos
Trigais
 e sombras
Para espanto
Das esferas
Enquanto a orelha
Sangra de nudez
A alma
 se banha
No fogo
Das papoulas!

Trata-se de um momento de profunda consciência poética de Van Gogh, 1890, associado também à certeza de que não podia continuar vivendo, como relata em sua última carta ao irmão Théo: “realmente [nós, os artistas] só podemos falar através de nossos quadros” e “arrisco a vida [no meu próprio trabalho] e nele minha razão arruinou-se em parte [...]” (VAN GOGH, 1986, p. 287). A partir dessa consciência, Contador Borges sintetizará o momento da morte, o suicídio do artista.

Na primeira estrofe, estabelece a situação em que o autor dos “Girassóis” se encontrava: pintando uma tela no campo e, embora não haja um consenso entre críticos e historiadores sobre esse assunto, é geralmente apresentada como sendo “Campo de trigo com corvos” (óleo sobre tela, 50,5 x 100,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdam) (Figura 1): “À luz //Dos vegetais//As cores fervem//Na paleta”. Aparentemente sem sentido, o primeiro verso reporta à alta incidência de luz nas cores utilizadas pelo artista, conforme várias de suas cartas, cores quentes. Em seguida, o instante em que o artista atira em si mesmo é traduzido como uma “rajada de tinta” cortando subitamente a paisagem dourada, “entre corvos//trigais//e sombras”, que serão tanto mais contrapostos pela alternância das cores quentes e frias, surpreendendo o que parece acabado.

Em uma carta à mãe, Van Gogh se diz “totalmente absorvido por esta vastidão infinita de campos de trigo, sobre um fundo de colinas, grande como o mar [...]”. (CABANE, 1971, p. 279). Deste ponto de vista, poder-se-á ler os últimos versos do poema, reportando ainda ao episódio da ablação do lóbulo da orelha após a quebra da amizade com Gauguin, trazido à baila pelo poeta de modo a enfatizar a vida apaixonada do artista, introduzindo também um contraste material em relação à sua essencialidade: “enquanto a orelha// sangra de nudez//a alma// se banha no fogo das papoulas!” O que se observa no poema, é a oscilação entre a ação concreta de pintar e a manifestação da psicose do artista tanto no título quanto nas flores que fecham o poema: as papoulas, uma das opiáceas. Assim, estabelece-se um ciclo enunciado em apenas quatro verbos: “fervem”, “corta”, “sangra” e “se banha”. Nessa medida, as cores fervem, as tintas cortam, a orelha sangra e a alma se banha no fogo das papoulas. Uma síntese biográfica da loucura alucinada de Van Gogh apresentada, no poema de contador Borges, tal como foi: um jogo entre vida e morte, paixão e arte.

Esse mesmo fato da vida do artista holandês será transposto para o cinema como um dos episódios do filme *Sonhos*, dos diretores japoneses Akira Kurosawa e Ishirô Honda (1990), intitulado “Corvos”. O episódio tem início com uma personagem, um pintor, observando silenciosamente quadros de Van Gogh em um museu e que, em seguida, entrará no quadro à procura do artista. Encontra Van Gogh, com as orelhas atadas, no meio de um campo de trigo já ceifado, desenhando compulsivamente. Estabelece-se um diálogo: “– O senhor é Vincent Van Gogh? indaga a personagem. Por que não está pintando?” A que Van Gogh responde: “– Uma cena que parece pintura não é pintura. Olhando com atenção verá que toda natureza tem sua beleza. E quando há essa beleza natural eu simplesmente me perco nela. Então, como num sonho, a cena se pinta sozinha para mim. Sim, eu consumo este cenário natural. Eu o devoro completamente. Então quando termino, a imagem aparece completa diante de mim. Mas é tão difícil segurá-la aqui dentro”. “– E o que o senhor faz?”, pergunta o personagem. “– Eu trabalho, eu me esfalfo, arremeto como uma locomotiva”, responde Van Gogh, que finalmente recolhe o material de pintura e observa: “– Preciso me apressar. O tempo está acabando. Tão pouco tempo me resta para pintar”. O personagem pergunta: “– O senhor está bem? Parece ferido...” “– O sol me compele a pintar, não posso ficar falando com você”, responde. O personagem começa a caminhar por várias obras de Van Gogh até chegar a visualizá-lo num caminho em meio ao trigal e, na medida em que o artista se afasta, os corvos começam a aparecer. Kurosawa utiliza a Nona Sinfonia de Beethoven

(2011) como trilha sonora, para falar do ato criativo como um momento mágico, talvez o único momento de alegria e encantamento do artista. A “Nona” foi composta incorporando parte do poema de Schiller, *An die Freude* (À Alegria), com textos cantados por solistas e um coro no último movimento. Causa um contraponto instigante a presença de uma música que em parte canta a alegria, antes da morte. Os últimos versos de Schiller impelem à fraternidade universal: “Abracem-se milhões!/Enviem este beijo para todo mundo!/Irmãos, além do céu estrelado/Mora um Pai Amado./Milhões se deprimem diante Dele?/Mundo, você percebe seu criador?/Procure-o mais acima do Céu estrelado!/sobre as estrelas onde ele mora!”. A leitura de Kurosawa leva em consideração a paisagem, a música e seu ritmo, terminando por confundi-la com o grasnar dos corvos e o apito de uma locomotiva.

Temos assim, duas linguagens diferentes que se complementam para falar o mesmo episódio e permitir uma leitura ampliada de um único objeto. A poesia reduzindo-o a poucas palavras investe nos cortes e no espaçamento da página, configurando momentos de silêncio e de ritmo acentuado. Observe-se ainda que o posicionamento das palavras em ziguezague provoca uma leitura rápida e vertiginosa do poema, produzindo o efeito de um instantâneo. O cinema, mais literal, reconstitui o episódio no tempo, ainda que o passeio do personagem pelas telas de Van Gogh confirme seu caráter onírico, transportado pelo som da sinfonia de Beethoven. Uma leitura não se reduz à outra, mas ambas se tocam em algumas arestas do diálogo artístico como recortes ficcionais de uma mesma biografia.

Já o poema “Num quadro de Edward Hopper”, de André Dick (DANIEL e BARBOSA, 2002, p. 322), permite que se tenha uma outra visão do processo de recortar a obra de um artista e, a partir daí, construir um novo objeto em suporte diferente.

A vida destrói
um sol
quase esquecido
numa tela
de hopper:

o posto de gasolina
abandonado,

onde um senhor,
talvez o dono,

em seu ócio,
rega a grama

com sua bomba
de petróleo.

Evidentemente trata-se de um poema ecfástico, no qual o quadro de Edward Hopper é explicitamente descrito. A descrição pictural realizada pelo poeta transfigura o quadro, apondo-lhe novos significados. Não se trata apenas da obra *Gas*, pintada em 1940 (óleo sobre tela, 66.7 x 102.2 cm, MoMA, Nova York) (Figura 2), mas de uma imagem do abandono e da destruição provocada pela guerra. A primeira frase distribuída em cinco versos atribui à vida cotidiana o poder de destruir a arte – “o sol quase esquecido numa tela de hopper” –, que será interrompido pela intervenção do posto de gasolina abandonado onde “um senhor, talvez o dono”, segundo o poeta, “rega a grama”. A disposição dos versos curtos em dísticos vai acrescentando lentamente os detalhes da descrição do quadro às imagens criadas

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

pelo poeta. A tensão entre o dado e o acrescentado é o que leva o leitor a buscar o confronto entre o poema e o quadro. Hopper fazia parte de um grupo de pintores realistas, da chamada “Pintura americana”, que se opunha frontalmente ao abstracionismo da *action painting*, um imperativo moderno naquele momento nos Estados Unidos. Para Arthur Danto (2006), as pinturas de Edward Hopper “são enxutas e claras, sem sombras inexplicáveis ou, por assim dizer, metafísicas” (p. 131). Elas são o que são no seu realismo quase fotográfico e interessam na medida em que se dão ao reconhecimento do observador. O quadro descrito pelo poeta esconde o sol atrás do plano escuro das árvores dispostas em duas diagonais que se encontram no lado direito, constituindo o fundo da tela, um anteparo que não permite a continuidade do olhar do observador. Isto significa que a cena está acabada, fechada em seus limites. Em primeiro plano, no centro do quadro, o homem e as bombas de gasolina. À direita, uma casa branca de onde partem projeções de uma luz mais clara, no mesmo tom dos mostradores das bombas de gasolina e da placa com o logotipo da *Mobil Gas*. Em conjunto, esses referenciais ligam Hopper e a *pop art* e, mais do que isso, são uma representação do seu presente histórico. O poeta vai mais fundo na sua leitura ao tratar “hopper” como mais um objeto do quadro, um substantivo comum funcionando como algo natural, ou como o próprio artista afirmou certa feita, como parte dessa “natureza”, “toda essa vida de calor sufocante, de cores berrantes, das cidadezinhas americanas e, por trás de tudo isso, a triste desolação de nossas paisagens suburbanas” (MALPAS, 2001, p. 45).

O que se nota é que a própria percepção da realidade (o quadro) pelo poeta tem uma função ativa, na medida em que, ao criar uma micronarrativa, estabelece novos significados para a cena, por exemplo, nos versos finais: “em seu ócio/o homem rega a grama/com sua bomba/de petróleo.” O efeito insólito das paisagens de Hopper se concentra nesses últimos versos do poema de André Dick. Se Hopper promove a transfiguração da paisagem comum em obra de arte, o poeta dissecou essa qualidade do quadro ao expor as implicações do humano sobre a natureza e a cultura. Ordenada e sinteticamente, ambos, o artista e o poeta, expõem o caos numa paradoxal harmonia.

Esses dois poemas analisados dão uma mostra de duas possibilidades distintas de se recortar e intertextualizar, ou transpor em diálogo, poesia e artes visuais: a primeira pela apresentação de dados biográficos em uma epígrafe-cabeçalho, sem mencionar diretamente o artista em questão; a segunda, citando diretamente o artista no título e descrevendo sumariamente a obra. Uma terceira possibilidade é utilizar o título da obra de arte e dedicá-la ao artista que a criou. Um exemplo evidente encontra-se em poema de Jorge Lúcio Campos, intitulado “O mistério de Isidore Ducasse” (DANIEL e BARBOSA, 2002, p. 192), dedicado ao fotógrafo Man Ray. Em diálogo, estão não apenas a obra de Man Ray, intitulada “O enigma de Isidore Ducasse”, mas também *Les Chants de Maldoror*, do Conde de Lautréamont, pseudônimo do mesmo Ducasse:

Devo-lhe a alma mais
do que a um vulto

em becos que se agitam –
às vezes tremo de prazer

na voltagem que não para
de tornar-me o mais

infame dos enigmas; a
que devagar me rendo

pra onde quer que me
olhe – eis que me digo

e curvo sob um halo
de opalas desdentadas –

Trata-se de um poema que exige do leitor, inicialmente, o conhecimento da obra de Man Ray, um *ready-made* composto por uma máquina de costura coberta por um tecido e amarrada com barbante (1920/1972, *Tate Gallery*, Londres) (Figura 3). De acordo com Man Ray, essa seria a tradução plástico-visual da conhecida metáfora construída por Lautréamont, no primeiro excerto do canto quinto de seus *Chants*. Para descrever Mervyn, o jovem transeunte-personagem, o poeta assegura que ele era belo “principalmente, como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!” (LAUTRÉAMONT, 1997, p. 228).

O poema de Jorge Lúcio Campos não se vale do procedimento da efrase, não apresenta a descrição da imagem tão cara aos surrealistas, mas toma a poética ducasseana como modelo de seu processo de criação. Como afirma Claudio Willer, na obra de Lautréamont, o poeta se apresenta “como *outro*, ser de exceção, criatura à parte (1997, p. 56)”. É com este **outro** que Campos dialoga o tempo todo. É a ele que deve “a alma mais do que a um vulto em becos que se agitam”. O poeta é o **outro** que não cansa de se tornar “o mais infame dos enigmas” equiparando-se a Man Ray, na medida em que o título do *ready-made* em questão usa explicitamente a palavra “enigma” e não “mistério” como no poema.

Os versos não apresentam uma cadência, ou, por outro, se ela existe, sua percepção é desconfortável, dura, acrescida dos *enjambements* violentamente interrompidos pelos dísticos e dos travessões que impedem a leitura corrida, tanto horizontal quanto verticalmente. A última explicação dada entre os travessões finais cria um novo e desconcertante enigma “– eis que me digo/e curvo sob um halo/de opalas desdentadas –”, que remete ao início do poema, uma vez que não há pontuação final. A agilidade com que o poeta utiliza os travessões concorre para um efeito de sobreposição de sentidos “enigmáticos”, tal como o primeiro, e que se encadeiam por meio de ponto e vírgula.

Assim, restam as perguntas: a quem mais o poeta deve sua alma além de ao mais infame dos enigmas? O que seria esse “halo de opalas desdentadas” diante do qual o poeta se cala e se rende? Apenas o fato de que quanto mais distintas forem as realidades apresentadas, mais surreal será a imagem? Nenhuma resposta poderia ser dada por uma reta razão. Resta uma tensão constante e em crescendo entre as imagens de Lautréamont, de Man Ray e do próprio poema. Não há, no entanto, hierarquia, mas uma fusão necessária que mantém todas as obras em suspenso ao mesmo tempo. Apropriando-se do *outro*, o poeta procura encontrar-se a si mesmo e à linguagem com que se estrutura e se manifesta.

Nessa mesma perspectiva pode ser lido o poema “Vaca negra sobre fundo rosa”, de Carlito Azevedo (DANIEL e BARBOSA, 2002, p.88). Também aqui, o poeta se vale do exercício intertextual como fonte para a construção do poema, flexionando-o, no entanto, pela paródia.

Até os cinco anos de idade jamais havia visto um trem de carga;
e até os oito anos jamais um meteorologista.

A garota com sombrinha chinesa
foi um dia a minha garota com sombrinha chinesa, e a este
que brinca na areia da praia chamamos nosso filho, pois

é o que é, como a bola azul em suas mãos é a bola azul
em suas mãos e o verão é outra bola azul em suas mãos.
As coisas são o que são e sei que antes de precisar
outra vez barbear-me já terão voltado para o frio
de seu novo país. E talvez em meus sonhos
voltem a fazer falta as três dimensões
desse mundo espesso como uma
vaca negra sobre fundo rosa.

A imagem plástica recuperada e parodiada desde o título, não é outra senão a do “Quadrado preto sobre fundo branco”, de Kasimir Malevich (Figura 4), pintado em 1915. Uma vez que o título do poema se repete no último verso, podemos compreender que há uma circunscrição da poética suprematista perpassando todos eles, resumida por Malevich como sendo “a supremacia do sentimento puro na arte plástica (1988, p. 345)”. O quadrado preto sobre fundo branco teria sido, segundo o artista, a primeira forma de expressão do sentimento não objetivo: “o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco o ‘Nada’ exterior a esse sentimento” (MALEVICH, 1988, p. 347). O que o artista havia exposto, então, não era o “quadrado vazio”, mas o sentimento da não objetividade. O quadrado preto está cheio da ausência do objeto. É pintura pura e não abstração de algo. Segundo Danto, “foi parte do propósito ambicioso do suprematismo que este devesse permanecer não abstrato, mas pictórico, descrevendo o que Malevich chama de ‘realidade não objetiva’”(2006, p. 185).

Ora, o quadro de Malevich sempre causou e causa perplexidade dada sua extrema clareza. É tautológico como tautológicas são as imagens utilizadas por Carlito Azevedo para compor suas memórias e sonhos: “As coisas são o que são”, diz a voz poética. Assim, a garota com sombrinha chinesa foi a sua garota com sombrinha chinesa; o menino que brinca na areia é seu filho porque é seu filho; a bola azul na mão do menino é uma bola azul na mão do menino. Tudo não passa de constatação reafirmada pela tautologia, à qual podemos acrescentar o título e o último verso, permitindo que afirmemos ser tautológica, no poema, toda relação da figura construída pela palavra e a imagem resultante dessa configuração.

Para Wittgenstein, a tautologia é uma das bases do pensamento lógico e a essência da verdade: “*Proof in logic is only a mechanical expedient to facilitate the recognition of tautology, where it is complicated*” (1922, 6.1262). No poema, o que ocorre em seguida à constatação de que “as coisas são o que são” já está no campo desta complexidade resultante dos versos anteriores. Por exemplo, nos dois primeiros versos, é impossível determinar a relação entre “um trem de carga” e um “meteorologista” e, mais ainda, de onde vem a imposição para um menino conhecer tais objetos em tais idades. Dessa forma o poeta constrói um universo situado entre realidade e sonho, transitando entre eles sem poder estabelecer seus limites, ainda que recorra a marcas do cotidiano para sua certificação: “[...] antes de precisar/outra vez barbear-me já terão voltado para o frio de seu novo país.” O ato de barbear pode representar o início de um novo dia, enquanto a volta da garota chinesa e do menino que segura uma bola azul para o frio de seu novo país, o início de uma nova fase, de uma nova vida. Todas estas possibilidades podem ser aventadas na relação com o “Quadrado negro sobre fundo branco”, de Malevich, porque, como disse, não se trata de abstração, mas de configuração da ausência. É assim que a frase final do poema, dividida em quatro versos-segmentos fala da imagem: “E talvez em meus sonhos/voltem a fazer falta as três dimensões/desse mundo espesso como uma/vaca negra sobre fundo rosa”. Ora, as três dimensões são próprias do mundo objetivo e só podem ser representadas por meio de recursos da perspectiva, gerando o efeito de *trompe l’oeil*. Na fotografia, as três dimensões são dadas

em função não do que vemos, mas do nosso conhecimento das coisas que vemos no mundo a partir do que está impresso no papel, que é bidimensional. Então, o que se pode deduzir é que tudo são imagens, fotográficas ou oníricas, que se guardam no silêncio desse “mundo espesso como uma/vaca negra sobre fundo rosa”, e recorrendo novamente a Wittgenstein, “*Whereof one cannot speak, thereof one must be silent*”(1922, 7).

Por outro lado, o poema de Carlito Azevedo pode também provocar a atualização de toda uma tradição de pintores monocromáticos e conceituais que utilizaram a tautologia como ponto de partida para a reflexão filosófica da arte sem, no entanto, reduzir uma à outra. Eles o fizeram na perspectiva anunciada no início de nosso ensaio a partir do pensamento de Arthur Danto e Hegel, buscando isentar a fruição da obra das questões do “gosto”. E é o mesmo Kosuth (2006), que mencionamos inicialmente, quem afirma:

A arte “sobrevive” influenciando outra arte, e não como resíduo físico das ideias de um artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são “trazidos à vida” novamente é que algum aspecto de sua obra se torna “utilizável” por artistas vivos. Parece que se reconhece o fato de não haver nenhuma “verdade” a respeito do que é arte.

Qual é a função da arte, ou a natureza da arte? [...] é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de *proposição* apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte. (p. 219).

Dessa maneira, Kosuth abre caminho para uma série de reflexões que devolvem à arte o estatuto de Arte, expressando **linguisticamente** suas proposições a respeito do que isso seja. A busca de relação entre as artes, mais do que um mero citacionismo ou intertextualismo, permite a superação de limites materiais impostos pelas diferentes linguagens e seus meios.

Começando agora o percurso inverso, proposto inicialmente, vou apresentar artistas contemporâneos brasileiros que se apropriam de poemas para a composição de suas obras, seja na forma do intertexto, seja na utilização do poema como objeto material, num intenso diálogo com a tradição literária. Para tanto, selecionamos duas obras exemplares: “A máquina do mundo”, de Laura Vinci, que tem como ponto de partida o poema de Carlos Drummond de Andrade, de mesmo nome, e a série “Autorretratos”, de Rosana Ricalde, cuja temática aponta para esses referenciais em vários poetas brasileiros.

A obra de Laura Vinci (Figura 5) tem como assuntos frequentes a passagem do tempo, bem como os estados e as transformações da matéria. “A máquina do mundo”, apresentada pela primeira vez em 2004, em Siena, na Itália, em particular, procura materializar a noção de tempo que perpassa o poema de Drummond e, nessa perspectiva, acaba por atualizar toda a tradição poética relacionada ao *topos*. Segundo Pires (2006), toda representação do *topos* da Máquina do Mundo traz as marcas de sua historicidade. Assim:

Em Dante Alighieri e Camões, por exemplo, é a representação alegórica de um mundo poeticamente idealizado e ideologicamente mantenedor de valores como a Igreja, a Monarquia, o expansionismo, o absolutismo e outras certezas absolutas (ainda que sempre abaladas pela racionalidade em crise). Moderna e contemporaneamente, é a constatação do esfacelamento de todas as certezas, a instauração da dúvida, a recusa de toda maravilha e de qualquer solução mágica e mítica (como em Drummond). (p. 113).

É, portanto, a recusa em aceitar o maravilhoso como solução para o desconcerto desse nosso moderno vasto mundo que impele o poeta a construir um poema de extremo rigor formal: são 32 tercetos de versos decassílabos brancos, com esquema rítmico na quarta, na sexta e na décima sílaba.

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Nesses quatro primeiros tercetos (ANDRADE, 1979, p. 303) é possível visualizar as qualidades materiais descritas anteriormente. É inegável que a ausência de rimas externas é superada pelas assonâncias e aliterações. No ensaio de Pires já citado (2006, p. 118-119), ao qual remeto o leitor, há um estudo minucioso dos recursos de versificação utilizados por Drummond na composição da “Máquina”, além de uma análise profunda dos implícitos, tornando desnecessário que façamos o mesmo exercício.

Para a compreensão da leitura que Laura Vinci faz do poema de Drummond, é preciso voltar a atenção para as últimas estrofes, nas quais o poeta se recusa em aceitar a máquina: “Mas, como eu relutasse em responder/a tal apelo assim maravilhoso,/pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,//a esperança mais mínima — esse anelo/de ver desvanecida a trevaespesa/que entre os raios do sol inda se filtra; [...] baixei os olhos, incurioso, lasso,/desdenhando colher a coisa oferta/que se abria gratuita a meu engenho” (ANDRADE, 1979, p. 305). Se o “mundo é talvez”, como diz o poeta em “Cantiga de enganar”, deve bastar o que ele é, sem a “ciência sublime e formidável” da máquina, dominando a tudo e a todos, deixando o poeta vazio, sem interrogações diante do futuro. “/A treva mais estrita já pousara/sobre a estrada de Minas, pedregosa,/e a máquina do mundo, repelida,/se foi miudamente recompondo,/enquanto eu, avaliando o que perdera,/seguia vagaroso, de mãos pensas”.

A “Máquina”, de Laura Vinci (2011), hoje pertencente ao acervo do Museu do Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, e é uma instalação que se modifica de acordo com a situação física do local em que é apresentada. No entanto mantém intacta a correia transportadora, por onde passa a matéria, pó de mármore ou areia, e a dosadora. O funcionamento da máquina é bastante simples: a dosadora é colocada em meio a uma grande quantidade de matéria que será enviada lentamente ao ponto extremo da correia transportadora, durante certo período de tempo, até que a matéria amontoadá alcance uma determinada altura. Neste momento, a máquina interrompe o funcionamento, muda de posição e começa novamente a enviar o pó, formando um outro monte. E assim, indefinidamente, trata do tempo. Na versão do Inhotim, transporta pó de mármore do nada para lugar nenhum e

representa o desejo da artista de falar sobre nossa permanência e passagem pelo mundo. Fala da transitoriedade do homem e sua constante mudança. Há um contraponto dado pelo uso do mármore que, de acordo com a artista, é o material mais imediato para pensar também a permanência da cultura ocidental, porque é a matéria mais frequente da escultura e da arquitetura clássicas. A máquina, no entanto, é a metáfora do mundo moderno e a esteira transportadora, usada também pelas mineradoras, mostra o caminho do homem em qualquer tempo: do pó ao pó, como também a ele reduz toda a nossa cultura. O contraste entre natureza e cultura na obra de Vinci é observado pelo crítico Rodrigo Naves (2001) ao afirmar que:

Laura Vinci tirou enorme proveito dessa nossa situação incompleta e desigual, na qual convivem, de maneira aflitiva e violenta, natureza e cultura, formas avançadas e primitivas de trabalho, cordialidade e cruel exploração. Suas instalações — que, da maneira como as entendo, devem ser vistas em conjunto — falam desse mundo em que a precariedade das normas sociais permite observar vínculos fluidos e transições frágeis, pois quase nada se opõe às dinâmicas que buscam dominar e, até mesmo, afeiçoar a vida. Simultaneamente vem à tona toda a crueldade dessa situação, sem que se perca de vista o que haveria de promissor em relações menos estanques e cristalizadas, em que a maior proximidade entre estratos sociais, indivíduos e natureza traria a possibilidade de uma existência melhor. Beleza e horror, atração e repulsa trocam incessantemente de posição nessas obras, e considero difícil conceber imagem mais realista dos dilemas que enfrentamos.

Por outro lado, a “máquina” também pode ser pensada como uma representação do mito de Sísifo e, por extensão, do trabalho do artista que, a rigor, recusa qualquer outra função para sua arte que não a de ser arte e, para isso, não mede esforços. Essa máquina, então, ironicamente trabalha em função do nada, e a artista, assim como o poeta, baixa “os olhos, incurios[a], lass[a]/desdenhando colher a coisa oferta/que se abria gratuita a [s]eu engenho”.

Laura Vinci propõe ao observador uma experiência comparável a do leitor da Máquina do Mundo drummondiana, uma vez que dela se serve para levantar questões próprias da arte alheias a julgamentos. Vemos, desse modo, juntamente com Pires, que “a máquina do poema, índice relevante de uma prática e de uma teoria poética da modernidade e da contemporaneidade, depende da perspectiva e da compreensão de cada poeta, mesmo porque não há receita manual que ensine a operar tal máquina” (2006, p. 133).

A série “Autorretratos”, de Rosana Ricalde, é composta de quadros realizados com poemas de autores brasileiros, tais como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Mário Quintana, Augusto Massi e Graciliano Ramos, entre outros, escritos em fitas rotuladoras coloridas, coladas sobre superfícies medindo 50 cm x 46 cm, emolduradas em branco. Segundo a artista, o interessante nesta prática “é pensar que, como os pintores pintam os seus autorretratos, alguns poetas também decidem se descrever, só que usando a palavra. E o resultado pode ser tanto ou mais rico em alguns aspectos do que as imagens desenhadas e pintadas que os artistas fazem de si: acho incrível como Manuel Bandeira é capaz de se descrever” (RICALDE, 2008). Vou, então, me valer da referência explícita a Manuel Bandeira e trazer seu poema para análise (Figura 6).

“Autorretrato” está incluído entre “Outros poemas”, do livro *Mafuá do Malungo*, editado pelo poeta João Cabral de Melo Neto em sua oficina particular, em Barcelona. Segundo a nota preliminar dada por Carlos Drummond de Andrade, publicada no

Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, em 03 de julho de 1948, sob o título: “O poeta se diverte”, trata-se de uma “aventura artesanal”, com folhas desencadernadas, em papel linho, com composição e impressão manuais. À parte essas questões formais e materiais, o livro traz uma série de poemas ligados ao cotidiano do poeta, divididos em quatro partes: “Jogos onomásticos”, “Lira do Brigadeiro”, “Outros poemas” e “À maneira de”. Fornece ao leitor uma imagem geral de seus amigos, suas leituras, crenças e práticas. O poema emoldurado por Ricalde abre a terceira parte e, ao contrário do que se poderia esperar de um autorretrato, constrói-se por negativas, por aquilo que o poeta não conseguiu, não pôde ou não quis ser:

Provinciano que nunca soube
Escolher bem uma gravata;
Pernambucano a quem repugna
A faca do pernambucano;
Poeta ruim que na arte da prosa
Envelheceu na infância da arte,
E até mesmo escrevendo crônicas
Ficou cronista de província;
Arquiteto falhado, músico
Falhado (engoliu um dia
Um piano, mas o teclado
Ficou de fora); sem família,
Religião ou filosofia;
Mal tendo a inquietação de espírito
Que vem do sobrenatural,
E em matéria de profissão
Um tísico profissional. (BANDEIRA, 1985, p. 394).

Um retrato que, ao invés de nos dar a fisionomia do poeta, tem a capacidade de sintetizar grande parte de sua poética, não apenas no que toca a seus assuntos como também na maestria com que trabalha a matéria, a linguagem. Recorde-se que Baudelaire, ao fazer a crítica ao retrato elaborado pelos grandes pintores de sua época, afirmava: “quando vejo um bom retrato, adivinho todos os esforços do artista, que inicialmente deve ter visto o que se dava a ver, mas também intuído o que se ocultava” (1995, p. 830). No autorretrato de Bandeira, o poeta sabe o que ver e o que dar a ver, o que intuir e o que dar a intuir. Desse modo, temos não o que ele é, mas o que pretende que o leitor pense que ele seja. Assim, um traço banal como saber escolher uma gravata é posto ao lado da avaliação que faz de sua arte, encontrando, ainda, espaço para ironizar com muito humor seu fracasso como arquiteto e como músico. Termina por aniquilar-se com a constatação de que “em matéria de profissão/é um tísico profissional”. O poeta se dá em forma de poesia.

No “Autorretrato” elaborado por Rosana Ricalde, há quatro repetições do poema, que perde assim sua forma poética composta de versos livres, que variam entre 8, 9 e 7 sílabas, e toma a forma de um texto em prosa. Repetir significa reiterar o que está posto, e o retrato cumpre esta determinação retórica desde pelo menos o século XV, quando será objeto de reflexão de Giorgio Vasari (cf. CASTELNUOVO, 2006, p.26), até os dias de hoje, comumente, por meio da fotografia. A moldura e o *passe-partout* brancos utilizados pela artista transformam o retrato numa réplica do “Quadrado preto sobre fundo branco” de Malevich, assim como o “Autorretrato de Augusto Massi” identifica-se com o “Quadrado vermelho” (Camponês), do mesmo artista. Essa aproximação, evidentemente, não é aleatória e poderíamos trazer de volta a leitura de Ricalde, do poema dentro da moldura, como uma tautologia.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

Voltando, então, à pergunta proposta no início deste artigo, se não é possível determinar uma forma para o contemporâneo, pode-se ao menos encontrar seus fragmentos nos recortes dados pelo exercício interartes, dominado, desde a antiguidade, pela discussão entre literatura e pintura. Hoje é um exercício comum de leitura que prescinde, como vimos, de qualquer *paragone*. No entanto exige do leitor a mesma disposição do artista e do poeta para dialogar com uma obra de arte, qualquer que seja sua linguagem ou meio, e compreender o nível de articulação poético que aí se estabelece. Demanda, sobretudo, dar visibilidade ao que está apenas insinuado, desde que assentado sobre um suporte material indiscutível. A base conceitual da qual se origina grande parte das vertentes mais radicais da arte contemporânea encontra nos estudos interartes um espaço de aprofundamento e ampliação das possibilidades de se pensar o exercício de criação artística para além das questões de gosto e, portanto, de subjetividade. A consciência histórica e metalinguística que anima a arte desde o modernismo assiste hoje, na articulação entre imagem e texto, a inúmeras possibilidades de concretização. Os exercícios de leitura aqui apresentados podem ir além de uma busca do sentido do texto, de sua interpretação e compreensão. Acima de tudo, eles representam um modo de percepção do momento contemporâneo em suas fraturas e fragilidades, tais como são propostas pela arte e pela literatura, ainda que por meio de tautologias.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Qu'est-ce que le contemporain?** Paris: Payot & Rivages, 2008.
- ANDRADE, C. D. de. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ARBEX, M. Poéticas do visível. Uma introdução. In: _____. (Org.). **Poéticas do visível**. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Trad. Alexei Bueno et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BEETHOVEN, L. Van. **Nona sinfonia**. Disponível em: <<http://pt.cantorian.org>>. Acesso: 29 jun. 2011.
- BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CABANE, P. **Van Gogh**. Trad. M. H. Bairrão Oleiro. Lisboa: Verbo, 1971.
- CASTELNUOVO, E. **Retrato e sociedade na arte italiana**. Trad. Flanklin de Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. Trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DANIEL, C & BARBOSA, F (Orgs.) **Na virada do século**. Poesia de invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2002.
- DANTO, A. **Após o fim da arte**. A arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FERREIRA, G. & COTRIM, C. (orgs.) **Escritos de artistas**. Anos 60/70. Trad. Pedro Sussekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KOSUTH, J. **A arte depois da filosofia**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

KUROSAWA, A & HONDA, I. **Corvos**. 1990. Disponível em: <<http://youtu.be/A-9MYU1tB E>. Acesso: 22.06.2011>.

LAUTRÉAMONT, C. de. **Os cantos de Maldoror**. Poesias. Cartas. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

MALEVICH, K. **Suprematismo**. In: CHIPPE, Herschel. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Editora, 1988.

MALPAS, J. **Realismo**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

MENEGAZZO, M. A. **Poéticas do recorte**. Estudo sobre literatura brasileira contemporânea. Campo Grande, MS: Edufms, 2004.

NAVES, R. **Mona Lisa no meio do redemoinho**. 2001. Disponível em: <http://www.lauravinci.com.br/html/txt_mona_lisa.htm>. Acesso: 31 mar.2010.

PIRES, A. D. A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In: FERNANDES, M. L. et al. (Orgs.) **Estrelas extremas**. Ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara, SP: Laboratório Editorial da FCL/UNESP; São Paulo: cultura Acadêmica, 2006. p.109-136.

RAY, M. **L'énigme de Isidore Ducasse**. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk>>. Acesso: 30 jun. 2011.

RICALDE, R. **Palavras compartilhadas**. Catálogo de exposição. Campo Grande, MS: SESC Horto. 05 a 25 ago. 2008. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/r/rosana_ricalde/rosana_ricalde.htm>.

VAN GOGH, V. **Cartas a Theo**. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 1986.

VINCI, L. Museu do Inhotim. Disponível em: <<http://youtu.be/IVJXF5e4dvO>>. Acesso em: 03 jul. 2011.

WILLER, C. Prefácio. O astro negro. In: LAUTRÉAMONT, C. de. **Os cantos de Maldoror**. Poesias. Cartas. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

WITTGENSTEIN, L. **Tractatus logico-philosophicus**. Trad. Inglesa. C.K. Ogden. Disponível em: <<http://www.kfc.org/~jonathan/witt/t61262en.html>>. Acesso: 02 jul. 2011.

Recebido em: 12.07.11
Aprovado em: 13.09.11

ANEXOS



Figura 1 - Van Gogh - Campo de trigo com corvos. 1890. Óleo sobre tela, 50,5 x 100,5cm. Museu Van Gogh, Amsterdam.



Figura 2 - Edward Hopper. *Gas*. 1940. Óleo sobre tela, 66.7 x 102.2 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.



Figura 3 - Man Ray. O Enigma de Isidore Ducasse. 1920. *Ready-made* refeito em 1972 – máquina de costura, tecido de lã e barbante. Tate Gallery, Londres.

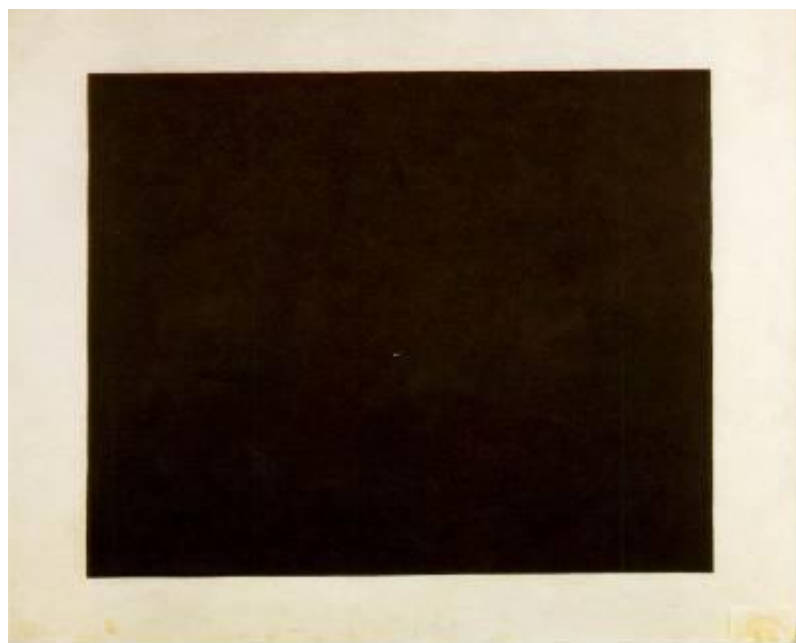


Figura 4 - Kasimir Malevich - Quadrado negro sobre fundo branco. Óleo sobre tela, 80x80cm. Galeria Tretyakov, Moscou.



Figura 5 - Laura Vinci - Máquina do Mundo, pó de mármore, correia transportadora, dosadora, 0,60 x 0,40 x 5,00 m e 0,70 x 0,70 x 2,00 m (aprox.), 2011. Museu do Inhotim, Brumadinho, MG.



Figura 6- Rosana Ricalde. Autorretrato de Manuel Bandeira. 2004. Poema escrito em fita rotuladora preta, 50x46cm.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>