

A LITERATURA E AS OUTRAS ARTES, HOJE: O TEXTO POP E A POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Solange Ribeiro de OLIVEIRA¹

- **RESUMO:** O texto explora a interface entre a literatura e as artes visuais, particularmente entre a poesia contemporânea e a arte pop. Partindo da poesia norte-americana, passa à criação do poeta brasileiro Felipe Fortuna. Na linha de análise intermediática proposta por Liliane Louvel, seus “Poemas para aula de ginástica” são analisados como iconotextos, saturados de impregnações picturais, sugestivas de aspectos dominantes da cultura contemporânea.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e as outras artes. Iconotexto. Felipe Fortuna.

My mistress, when she walks, treads on the ground
William Shakespeare, Sonnet 130

No número 130 da série de cento e cinquenta e quatro sonetos de Shakespeare (2002), a voz lírica rejeita espetacularmente o culto à amada convencional, herdado da tradição petrarquiana. Tímida, pudica, estática e misteriosa, insensível aos apelos de seu adorador, ela era infalivelmente bela, tinha olhos brilhantes como o sol (ou a lua, ou as estrelas), pele adamsada (branca como a neve), faces rubras (como rosas), cabelos dourados (como o trigo), ou negros (como a noite), voz de cristal, porte de deusa. O soneto famoso refuga essa fórmula mil vezes repetida. Os olhos da amada shakespeariana não brilham como o sol, seus lábios não emulam a cor do rubi, seu hálito, os perfumes. Não flutua como as deusas: integra a estirpe dos mortais, “pisa no chão”. Apesar disso (ou por isso mesmo) seu cantor a julga superior às musas convencionais, exaltadas com “falsas comparações”.

Com essa postura, o poema renascentista parece-me um ancestral literário da transfiguração do prosaico, do banal, do cotidiano, que, quatro séculos mais tarde, caracterizaria o pop. Nas artes visuais, destaco um exemplo antológico, as imagens

¹ UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil. 31.270-901 – solanger1@uol.com.br
Artigo recebido em 01.03.08 e aprovado em 12.05.08.

de Marilyn Monroe por Andy Warhol. O crítico de arte Arthur Danto lembra que, antes de Warhol, outros artistas haviam explorado figuras de estrelas do palco ou do cinema, inclusive da própria Marilyn. Warhol faz algo diferente. Ao incrustar a imagem da atriz em um fundo dourado, com uma luminescência especial, transfigura-a, transforma-a num objeto de adoração quase religiosa, um ícone, enfim – equivalente contemporâneo do procedimento shakespeariano, quando emoldura a figura de uma mulher comum na sofisticada construção do soneto. O Bardo antecipara a arte pop, que, na Literatura como em outros sistemas semióticos, iria eclodir nos Estados Unidos, por volta da mítica década de 60.

Para os especialistas, entre eles Maria do Carmo Veneroso (2001, 2006), artista e historiadora da arte, o elemento central do movimento é a tentativa de aproximação entre a arte e a vida, como na pintura de Robert Rauschenberg e Jasper Johns, na poesia *Beat*, no *zapping* literário de Burroughs, no *zapping* radiofônico de Cage, na dança de Merce Cunningham e nos *happenings* de Allan Kaprow. Batizada por Lawrence Alloway de *pop* (*popular art*) – nome irreverente, que sugere o súbito explodir de um balão – a nova arte é figurativa, adota os símbolos e estereótipos da comunicação de massa. A temática flui da sociedade de consumo, com sua sobrecarga de objetos, imagens e refugos. Apropriada pela nova arte, o comercial, com suas cores intensas, formas simples, contornos lustrosos e linguagem afinada a designers e fotógrafos, converte-se num estilo pictórico. Incorporando técnicas como a colagem, a serigrafia, a *assemblage*, o pop encontra suas fontes nas publicações populares, em revistas de moda, na fotografia, no cinema, no outdoor, em histórias em quadrinhos e na televisão. Desta toma emprestadas as torrentes de imagens, cujo excesso e rapidez, impossibilitando o escrutínio atento, geram um interesse passageiro e convidam à leitura superficial, descontínua, própria do *zapping*. Para seus adversários, o pop revela uma visão não-crítica da realidade, o culto do fragmento eletrônico, da gratificação instantânea, da banalidade, da mesmice. Circula entre mentes empanturradas do efêmero, do prosaico, do excesso. Max Kozloff (apud HUGHES, 1995, p. 351), um de seus críticos mais ácidos, chama os artistas pop de “*New Vulgarians*”, “[...] cultores da vulgaridade, inventores do estilo desprezível de mascadores de chiclete, ou, pior ainda, de delinqüentes.”² O acúmulo de imagens característico do pop associou-se também ao culto da celebridade. Diferentemente da fama, vista na Renascença como reconhecimento do mérito, da *virtu*, a celebridade é conferida a personagens que não se distinguem por qualquer tipo de realização. São famosas por serem famosas, por sua exposição na mídia, grande aliada do pop.

² “*New Vulgarians*”, inventors of “the... contemptible style of gum-chewers...and, worse, delinquents” (KOZLOFF apud HUGHES, 1995, p.351).

De qualquer forma, não há como desconsiderar a importância histórica dessa forma de arte, e sua ligação com o espírito da época. Arthur Danto (1997) julga-a um movimento crucial, verdadeira inauguração artística do século XX. Seu nascimento coincide com um momento chave, de decisivas mudanças políticas e culturais, sinalizadas, entre outras, pela publicação, em 1963, de *Feminine Mystique* de Betty Friedan, e, em 1964, pela primeira visita dos Beatles aos Estados Unidos. Na filosofia da arte, deflagra-se uma pergunta crucial, até hoje não respondida satisfatoriamente: qual a diferença entre uma obra de arte e um objeto comum, se, desde Duchamp, e como no pop (de certa forma seu herdeiro), têm às vezes a mesma aparência? Por que as *Brillo Boxes* de Andy Warhol constituiriam arte, se são idênticas a pacotes de bom-bril? As novas obras parecem feitas para proclamar que a arte não precisa sujeitar-se a normas especiais, pode ser qualquer coisa que o artista desejar, daí slogans como “Todo mundo é artista”, de Joseph Beuys. Contesta-se assim a aversão dos intelectuais à cultura comercial. Ela é aceita como um fato, discutida minuciosamente, entusiasticamente consumida. Resolutamente, o pop opõe-se ao expressionismo abstrato, estilo “politicamente correto” da época, cujos praticantes falavam como místicos que estivessem sintonizados com poderes transcendentais. No sentido inverso, subjaz ao novo estilo a idéia de que a filosofia tradicional, especialmente a metafísica, era falsa, porque radicalmente apartada da experiência ou da observação direta. Como resultado, alguns defendem o pop da acusação de escapismo, de pura diversão, e o apresentam como uma arte a ser levada a sério. Outros enfatizam seu valor, enquanto exploração daquilo que todos conhecem, os objetos e ícones da experiência cultural do homem comum.

Após a virada do século, continuam a surgir variações desse argumento. Em 2006, o controvertido norte-americano Jeff Koons, “rei do neopop”, cuja produção é muitas vezes apontada como o sumo do kitsch, afirma estar dando “continuidade subjetiva à arte do século 20”. Em entrevista a J. O Monachesi (2006) Koons proclama rejeitar aquilo que denomina de redução da arte a temas políticos específicos. Não aspira à arte que, no seu entender, “desestabiliza”. Busca, sim, atingir diretamente o espectador, “não importa a origem da pessoa”, apresentar seus valores “sobre a interação humana, a interação moral do dia-a-dia”. Para se ter uma idéia da produção assim descrita, cito a mostra retrospectiva do pintor, em 1992, no Stedelijk, em Amsterdam. Incluía uma escultura de Michael Jackson abraçado à Pantera Cor-de-Rosa e outra abraçando sua ex-mulher, a ex-deputada e estrela pornô Ilona Staller, a Cicciolina. Romero Britto tem uma postura semelhante. Aspira ao “Nirvana Pop” e afirma que “[...] as pessoas se beneficiam quando podem ver arte na TV, num outdoor, em produtos que circulam mais do que a arte, restrita a museus e galerias.” Na mesma ocasião, em defesa da representação de objetos de desejo da sociedade de

massa, afirma que “aquilo que as pessoas buscam na arte é a felicidade” – entendendo-se, acredito, como felicidade o consumo desses objetos³.

Entre 1962 e 1968, nenhum artista exemplificou melhor o então recém-nascido pop que Andy Warhol (1928-1987). Afinado com a banalidade e a uniformidade, a publicidade e a sociedade de consumo, explorou nesta as séries de produtos fabricados em massa (“Quero ser uma máquina, disse certa vez”). Daí a exploração de conjuntos de objetos idênticos: latas de sopa, garrafas de coca-cola, notas de dólar, Mona Lisas, a mesma foto de Marilyn Monroe, repetida incessantemente em *silkscreen* – arte para ser olhada de relance, como um espetáculo repetitivo, inspirando, finalmente, para alguns, indiferença e tédio. Na visão de Danto (2003), a obra de Warhol no futuro integrará, não a história, mas a sociologia, da arte.

O fato é que, na década de sessenta, Warhol não foi o único a se deixar fascinar pelo bombardeio de imagens da sociedade de consumo. Ao lado de traços pessoais, outros artistas conservaram muitas das marcas do pop. Robert Rauschenberg continuou a encontrar na TV uma fonte inesgotável, enquanto Roy Lichtenstein, considerado o mais formalista do movimento, explorou publicações populares, jornais, revistas, histórias em quadrinhos. Entre outros, há que lembrar ainda os outdoors de James Rosenquist: montagens de gigantescos fragmentos de imagens das ruas norte-americanas, em justaposições inusitadas, derivadas, em última análise, do Surrealismo.

A influência pop gerou uma descendência prolífica. No início dos anos 70, o foto-realismo, seu herdeiro direto, celebrava com entusiasmo vistas urbanas, instantâneos ampliados de vitrines e shopping centers, motocicletas e cavalos de rodeio, cuja popularidade parecia derivar da pura acumulação de dados. Numa linha semelhante, foi inaugurado em Filadélfia em 1976 o *Living History Center*: oferecia o que se batizou de experiência não elitista multidimensional: exibições de velhos passes de ônibus, rótulos de alimentos, trechos da declaração de independência americana gravados para serem ouvidos em telefones... Entre os parentes próximos do pop citam-se também o spray dos punks, *junkies* e *funkies* e os grafites, versão norte-americana do muralismo mexicano. A partir do final dos anos 70, eles vêm migrando da cidade – das estações de metrô, dos viadutos, muros e casas – para galerias de museus.

A Literatura não ficou indiferente a tudo isso. Por volta dos anos 1960, a presença do pop já se anuncia nos poetas da geração *beat*. Rejeitaram o ideal acadêmico e formalista, na busca de uma poesia ligada aos ritmos da vida, do cotidiano, do corpo, da livre improvisação, como no jazz. Na tentativa de formar uma nova platéia, difundiram sua obra em publicações fora do circuito comercial e através da leitura

³ Entrevista a L. Zappi (2006).

pública em pequenos teatros, casas de jazz ou residências particulares. Retomaram assim elementos perdidos da cultura oral. A poesia *beat* acerrou-se do fonógrafo, do rádio, do gravador, do cinema e da televisão, bem como da música popular, como nas canções de Bob Dylan.

Na literatura atual, não é difícil rastrear afinidades com a produção pop, especialmente na celebração de atividades e de linguagem afins à cultura de massa, e em imagens que evocam seus típicos contornos nítidos, suas cores brilhantes, e seus bombardeios de sensações .

Na poesia de expressão inglesa, o norte-americano David Trinidad exhibe muitos desses traços. Salta à vista sua íntima relação com a comunicação de massa, sobretudo a TV, e com objetos do cotidiano. Nos anos 1980, participou de sessões de leitura de poesia com um grupo de poetas do centro *Beyond Baroque*, na Califórnia. Duas quadras de seu poema “*Movin’ with Nancy*” bastam para ilustrar a exploração de imagens que parecem saltar diretamente da telinha:

Está quase na hora de crescer
Janto assistindo televisão
Vejo Nancy Sinatra em 66
De botas, espesso cabelo louro

Janto comida congelada e vejo
A filha de Frank Sinatra
De botas, espesso cabelo louro
No show de Ed Sullivan⁴

Outro poema de Trinidad, *Double Trouble*, flui como um catálogo de imagens rotineiras. Soa com a garrulice de fala adolescente, num contexto que lembra a literatura *pulp*, forma popular, geralmente sensacionalista, impressa em papel barato. Curiosamente, o poema consiste de duas colunas feitas para serem lidas como monólogos independentes e simultâneos, como numa confusa irradiação radiofônica – algo que pode ser lido como alusão à falta de comunicação, numa cultura paradoxalmente saturada pela mídia.

⁴ It is almost time to grow up
I eat my TV dinner and watch
Nancy Sinatra in 1966
All boots and thick blonde hair

I eat my TV dinner and watch
The daughter of Frank Sinatra
All boots and thick blonde hair
She appears on “The Ed Sullivan Show”(TRINIDAD, 1994, p.596-597, tradução nossa).

Na literatura contemporânea de língua portuguesa a atmosfera pop tem também deixado sua marca. No romance *Outro Agora*, do ficcionista português Augusto Abelaira (1996, p.229), a personagem Cristina, já com sessenta anos, deve às “terapêuticas hormonais, enganadoras das idades, à ginástica”, sua aparência jovem, cheia de saúde, como as mulheres de histórias em quadrinhos. Na poesia brasileira, também surgem figuras semelhantes às que povoam o cotidiano das grandes cidades. *Borzeguins ao Leito*, de Glauco Mattoso (1991), com sua cuidadosa apropriação da linguagem coloquial, celebra uma musa que bem poderia freqüentar as revistas populares, com traços que seduziriam um pintor pop: “Na boca da avenida, bem no centro da cidade”, ela desponta

Franjinha sobre o óculos, boquinha de chiclete
nariz arrebicado, saia acima doelho.
Deve ter mais de vinte e aparenta dezessete.
Se ela é coelhinha, eu queria ser coelho.
A cinturinha dela parece de tanajura,
de olhar já dá formigamento na musculatura.
Mas o que deixa ouriçadíssimo este magricela
é aquele tênis preto amarrado na canela. (MATTOSO, 1991, p.174).

O poema de Mattoso ilustra o quanto o texto contemporâneo atendeu ao apelo shakespeariano, na rejeição a fórmulas gastas. A fala irreverente, a profusão de detalhes realistas, de alusões à rotina das grandes cidades, situam-se a milhas de distância da linguagem e das imagens convencionais rejeitadas pelo soneto do Bardo. Em nossos dias, a amada – quando ainda é cantada, pois nem sempre o poeta se permite a efusão amorosa⁵ – desponta numa linguagem muito diversa do velho lirismo. É o que exemplarmente proclama a persona lírica na série de “Poemas para a aula de ginástica”, de Felipe Fortuna:

Perdi todas as comerações,
todos os elogios sobre a carne triste,
todas as róseas peles que respiram
e sobre as quais muitos escreveram (4)⁶. (FORTUNA, 1991a, p.135).

⁵ A respeito da resistência ao lirismo amoroso, encontrada em parte da poesia atual, Felipe Fortuna (1991b, p.126) informa que, em 1986, ao selecionar textos para o livro *Ou Vice-Versa*, eliminou os poemas de amor. Não para tentar ocultar a primeira pessoa, mas em razão de “[...] um princípio de organização que privilegiava a ironia, o ceticismo e a própria experiência literária.” O lirismo amoroso foi eliminado do livro por não atender a essas exigências.

⁶ Trata-se de uma série de 10 poemas, numerados de 1 a 10. Nas citações, mencionarei sempre o número do poema, como fiz acima.

Por seus próprios méritos, e também por representar exemplarmente a continuidade da tradição pop na poesia, quero deter-me nesta série. Nela, a amada não poderia ser mais diversa das antigas musas. Celebrada em termos só concebíveis após as revoluções culturais do século XX, ela forma, com seu cantor, um par típico. O conjunto de traços usados na descrição dos amorosos, bem como do cenário a sua volta, evoca a antológica colagem de Richard Hamilton, “*Just what Is It That Makes Today’s Homes So Different, So Appealing?*”⁷ (HUGHES, 1995, p.342). A obra foi exibida numa exposição pioneira, intitulada “*This is Tomorrow*”⁸, realizada em 1956 no *London Institute of Contemporary Art* (ICA). O trabalho revelou-se profético. Em seu pequeno espaço, condensou as principais espécies de imagens que, no início da época eletrônica, povoariam a arte pop: aparelho de TV e de som, gravador, aspirador de pó, uma cama de motel, um quadro tirado de uma história em quadrinhos, emoldurado, na parede, com o nome de Lichtenstein, um presunto em sua embalagem (este, com o nome de Rosenquist), marcas como o logotipo da *Ford* no abajur, um cartaz de cinema visto pela janela aberta... – verdadeiro mostruário daquilo que Hamilton viria a chamar de “uma nova paisagem de material secundário e filtrado”. A colagem integrava um inventário da vida contemporânea, do imenso shopping de desejos e ilusões da cultura de massa do século XX – congruente com a concepção da arte pop como “a transfiguração e adoração do prosaico”, desconstrução da distinção entre a grande arte e o banal (DANTO, 2003).

No conjunto atravancado de imagens arroladas na colagem de Hamilton, destacavam-se duas figuras humanas: um homem e uma mulher, de corpos esculturais, trajando vestuário ultra-reduzido. Em poses provocantes, estufam peitos e músculos, exibidos ao espectador como produtos de consumo, objetos de desejo. A figura masculina, um Adonis anabolizado, poderia personificar um Mister Universo das competições da época. Sua mão esquerda, colocada em posição estratégica, aproxima-se da direita, que segura uma raquete, de cabo sugestivamente fálico. Na raquete, um detalhe importante: a palavra “pop” aparece pela primeira vez na arte. Também de interesse histórico é o fato de que a colagem congrega vários atributos que, segundo seu autor, em declaração de 1957, quando o pop ainda não existia, a não ser como temas ainda não aglutinados, a nova arte deveria reunir: ser popular (isto é, dirigir-se a um público de massa), transitória (isto é, imediatamente reconhecível), descartável (rapidamente esquecida), barata, fabricada em série, dirigida aos jovens, espirituosa, sexy, espetacular, comercial (HUGHES, 1995).

Profética para a história da arte, o trabalho de Richard Hamilton parece feito para ilustrar a mudança que se operaria também na representação literária do

⁷ “O que é mesmo que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?”

⁸ “Isso é amanhã”.

par amoroso: o casal de atletas exibido na colagem apresenta afinidades com os namorados celebrados nos “Poemas para a aula de ginástica” de Felipe Fortuna, citados acima. Evidentemente, a seqüência não descreve, ainda que veladamente, a obra de Hamilton, nem alude a ela. Não se trata de poemas efrásticos tradicionais, com trechos claramente demarcados, descritivos de uma obra de arte real ou fictícia. Os poemas enquadram-se antes na categoria que Liliâne Louvel denomina “iconotexto”, isto é, descrição literária saturada de impregnações picturais, como indicações de espaço, enquadramentos, cores, volumes, movimentos, luminosidade, etc. Louvel (1997, p.490) aponta no iconotexto a “[...] presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não apenas a utilização de uma imagem visível como ilustração ou como ponto de partida criativo.” As imagens funcionam como “impulso gerador” do iconotexto⁹. Não remetem necessariamente a obras específicas, mas podem estabelecer relações *in absentia*¹⁰, alusões genéricas, indiretas, a algum tipo de produção artística, integrante da grade de associações culturais possuídas pelo leitor implícito. Inclui-se aí a criação pop, tipicamente contemporânea, capaz de atuar como matriz para a criação de um poeta atual como Felipe Fortuna. Seu texto é bastante claro. Como mostra a citação acima, chega a apontar indicações picturais refugadas, as representações idealizadas de damas que povoaram a literatura e as artes visuais do passado, “rôseas peles...sobre as quais muitos escreveram”. “Nada disso”, declara a voz poética. Por outro lado, o texto é intensamente pictural. Indica desde o contorno e o colorido de objetos, até o entrelaçamento temporal e espacial sugerido pela descrição de seus movimentos, além de sua cuidadosa inserção no espaço, e de uma proliferação de planos e perspectivas que orientam a construção das imagens pelo leitor. O efeito do conjunto lembra as observações de Barthes a respeito da descrição em Robbe Grillet. Nela, diferentemente da pintura clássica, em que “[...] o quadro sempre é espetáculo imóvel em torno do qual o olhar do espectador circula [...] a descrição [...] fixa o voyeur em seu lugar e desloca o espetáculo, ajusta-o em vários tempos à sua visão.” (BARTHES, 1964, p.63). Indubitavelmente, isso ocorre em “Poemas para aula de ginástica”. Extremamente dinâmica, a série movimentada os objetos e cenários descritos numa rápida seqüência de ambientes e perspectivas. Para acompanhá-la, o espectador vê-se forçado a utilizar com rapidez o conjunto de processos mentais que criam em sua imaginação efeitos visuais e cinéticos equivalentes aos da pintura, do cinema ou do vídeo.

Por outro lado, o cenário embutido no texto de Felipe Fortuna aproxima-se tanto do cotidiano do século XXI quanto a colagem de Hamilton dos anos sessenta no século que se findou. A afinidade com a arte pop salta aos olhos. “Poemas para

⁹ Devo a referência ao trabalho de Márcia Arbex, citado nas referências

¹⁰ A propósito, confira Vouilloux (apud ARBEX, 2006).

a aula de ginástica”¹¹ debuxam um equivalente verbal de seus contornos nítidos, contrastes fortes, cores cruas, revelados numa luz intensa e homogênea, ininterrupta, artificial. Repetem-se as figuras de atletas e de seu ambiente, numa rapidez difícil de acompanhar, como no *zapping* televisivo, ou na cultura de massa em geral. A repetição evoca as séries de latas de sopa ou as fotos idênticas de celebridades trabalhadas por Andy Warhol. Vívidas, banais, como na arte de Rauschenberg, as imagens sugerem um contorno nítido, coruscante, de cores chapadas, brilhantes, como figuras recortadas de histórias em quadrinhos, fotos, outdoors, magazines, ilustrações publicitárias ou da TV, com seu tremeluzir de luzes e movimentos. Homens e mulheres contorcem-se em exercícios quase circenses: saltam, torcem o pescoço, ofegantes (1), alçam as pernas, em “ginásticas de andaime”, espécie de “dança no arame farpado” (2). Além dos traços nítidos na descrição de corpos e do vestuário, fazem-se intensos apelos a outros sentidos, sobretudo à audição e ao tato, num envolvente conjunto sinestésico. Como queriam os poetas *beat*, esta é uma poesia do corpo:

[...] o barulho do velcro que se abre como a gaveta,
do tênis que a sola de borracha sanguessuga prende ao chão,
de tudo que parece gritar ao redor do corpo
como as sereias já fizeram.

[...]
Eles não querem somente a permanência do tronco definido,
da perna retesada, da perfeição
do bíceps, do músculo, do tórax:
eles querem mais do que o prazer
dos batimentos
do fôlego
do tiro. (8)

“Prisioneiro[s] de todos os músculos” e de “fibras esteróides anabolizantes”, a persona lírica e sua namorada praticam exercícios que são tanto os da academia de ginástica, quanto os de uma esgrima erótica. Com “as pernas cansadas de não ir”, fazem “dez abdominais em dez segundos”, pedalam “a bicicleta que não anda”, enquanto “o torpedo da música bate” (4). “Condenados a um breve inferno de velocidade”, precisam “correr, mais do que o sangue”, “mais do que o veloz registro de um cheiro no cérebro” “em volta da sala espelhada” (6). Em razão de inusitadas associações, detalhes realistas (malhas de látex, *plugs*, luzes em ziguezague, drive ins) adquirem tonalidades oníricas, surrealistas. Imagens incongruentes evocam furacões na América Central (7) geleiras eternas (10), maratonas, sereias, a Musa grega (3, 9,8), e Adonis pós-modernos (que usam *headphones* e suam sob o blazer, 10). Termos

¹¹ Cf. FORTUNA, 1991a, p.132-143.

científicos ou de linguagem acadêmica misturam-se com inesperados trocadilhos “bicicleta ergo/ sum e ergométrica” (10) – num culto amoroso que escandalizaria poetas e leitores de outras eras. Nestes versos, a persona lírica parece contemplar a amada do alto, de uma perspectiva nada convencional, herdeira de certas telas de Degas, com banhistas em posturas deselegantes e indiscretas para a época:

A mulher sobre o *nylon* do colchão
[...]
fica de quatro, levanta a perna
como a cadela a mijar (4)

Diferente das antigas amadas, recatadas e etéreas, essa nova musa flexiona elasticamente o corpo outrora imobilizado em pedestais simbólicos. Usa trajas esportivos, a que não falta a indicação de uma etiqueta da moda (*Avis Rara*), e que revelam, em contornos mais do que nunca nítidos, detalhes anatômicos ignorados na lírica convencional: a descrição amorosa roça o genital. A lira tradicional transpõe-se para a curva de uma perna da ginasta. A cadência melodiosa foge de suas cordas, para o banal acompanhamento que marca o ritmo do exercício. Como a amada shakespeariana, a musa “pisa no chão” de uma realidade banal transmutada em poesia:

A Musa de collant faz ginástica vamp,
Inteiramente pública, áspera, ofegante,
os olhos flamejantes, a boca free-lancer,
arde barroca e fere o sol, concomitante.

A sua nádega é uma dádiva em relax,
a sua práxis mostra lycra costurada;
amo essa roupa de avis-rara; amo demais
suas pernas compactas. Mulher vertebrada. (9)

[...]
Perna de pele esticada ao máximo,
perna arqueada, perna apontada,
o arco e a lira.

[...]
Ela pisa no caminho que faz
Toda definida, de traçados sem gelatina,
Deitada no ar nervoso da música (10)

[...]
A malha transparente, melhor que a pele,
te cobre onde te quero, e ficas mais linda
assim toda vestida de nua (2)

Por essa musa pop, parente próxima da mulher na colagem de Richard Hamilton, a persona poética submete-se também às contorções da ginástica, sonhando com a consumação erótica:

No espelho,
vou buscar minha imagem na tua,
na horizontal vertigem do corpo que sua. (2)

Do ponto de vista formal, “Poemas para a aula de ginástica” têm um interesse poético intrínseco, sobretudo pela variedade da versificação e pela apropriação poética de um vocabulário bastante diversificado. Um amálgama de coloquial e erudito, às vezes beirando o chulo, propicia inesperadas combinações e trocadilhos. Os ritmos são sugestivos, em sintonia com o tema da ginástica. O poema 9 consiste de quadras com rimas e silabação quase regulares, enquanto os demais constam de versos livres. O conjunto alcança um efeito dramático. Como os sonetos shakespearianos, que esboçam, entre outros temas, as vivências de um triângulo amoroso, os “Poemas” deixam entrever pistas para a elaboração de um enredo, com personagens em tensa interação. O eu lírico, afeito a latinismos e referências eruditas, sugere um *scholar*. Desgostam-no antigos amores, provavelmente suas colegas, mulheres do meio acadêmico, exímias em malabarismos intelectuais. Daí, talvez, o culto a uma nova musa, nada complicada, cheia de saúde, espécie de Diana pós-moderna, que troca o esporte da caça pela academia de ginástica:

Só quero desse jeito Nunca mais alguém
que filosofe em off pelos áridos campi,
que brinque de ping-pong, de anagrama e vaivém,
que se alongue em mentiras e me induza ao câncer.

Eu quero Você, Musa mignon, minha bela
de short e malha atlética e látex nas pernas,
totalmente post-mortem, totalmente bélica,
que agasalha o design das geleiras eternas. (10)

O eu lírico reconhece que vive num mundo bem diferente daquele freqüentado pela amada e seus outros admiradores. Para conquistá-la, entretanto, aceita, ou finge aceitar, o “mal necessário”: o “rigor do exercício”, “pesos”, “barras de ferro”, “caneleiras”, “halteres”, bem como “flexões”, “saltos” e “abdominais”. O sucesso do atleta relutante é, porém, relativo:

Você sempre mais forte que um porta-estandarte,
Eu sempre mártir. (9)

[...]

...não passo seus cremes, nem arfo nonsense
já me bastam meu sêmen, cuspe e trottoir
em que finjo o meu cooper sem qualquer suspense. (10)

Entretanto, persistente, a persona lírica finalmente encontra a amada “no aço atrás do espelho em risco silk-screen”:

O torpedo da música bate
enquanto te olho;
e de repente também me atinge
teu olho- que passa olímpico
pelos meus presos no espelho. (4)

Este breve passeio pelo texto pop em diferentes suportes – sobretudo na Literatura e nas Artes Visuais – permite lembrar algumas questões recorrentes em reflexões sobre a arte contemporânea.

Se o pop, como quer Arthur Danto (1997), consiste na transfiguração do prosaico, na aceitação entusiástica da sociedade de consumo e de suas imagens, isso implica ter renunciado à função – proclamada pelas vanguardas – de atuar como consciência da sociedade? Há quem responda afirmativamente. Segundo Danto, o público de hoje quer ser “deixado em paz”; não quer se sentir “desestabilizado” pelas inquietações inseparáveis do espírito crítico: procura na arte apenas a celebração das pequenas alegrias do homem comum, exatamente as proporcionadas pela cultura consumista. O argumento do crítico é repetido pelo neo-pop Jeff Koons. Seu objetivo declarado é proporcionar “felicidade” aos compradores de seus quadros. Assim sendo, não pode, argumenta, inquietá-los com questionamentos sobre a cultura onde buscam sua alegria. Com essa postura, o pop contribuiu para diluir o papel da arte enquanto arena para o exercício do livre pensamento e da sensibilidade descompromissada.

Pode-se, evidentemente, optar por outro raciocínio, e afirmar, como tantas vezes se faz em relação à arte contemporânea, que o pop apresenta um viés irônico, crítico do excesso e da repetição espelhada em sua produção. Em certos casos – como na antológica colagem de Hamilton – o argumento é defensável. É possível ler uma intenção irônica no absurdo acúmulo dos objetos representados. O mesmo acontece com a arte do canadense Philip Guston (1913-1980), que articula elementos neo-expressionista com os contornos rígidos dos *comics*, do *design* e de parte da pop dos anos 60. Em seus bonecos encapuzados, claramente sugestivos da Ku Klux Klan, lê-se uma referência à personalidade autoritária descrita por Adorno. Sua obra denuncia o *American way of life*, a cultura de massa, a “consciência coisificada”

de nossos dias. Não seria fácil, entretanto, encontrar sempre uma denúncia, ou marcadores de ironia, na produção pop como um todo. “*Girl with a Ball*”, de Roy Lichtenstein, por exemplo, parece-me pura celebração do cotidiano, apropriada para ilustrar “Poemas para aula de ginástica” de Felipe Fortuna.

Outro ponto polêmico é o suposto caráter popular do pop, sugerido pelo próprio nome. Apesar de suas dimensões e de seu tom petulante, muitas obras pop não sobreviveriam fora do museu: na rua, a verdadeira cultura de massa as esmagaria. A favor desse ponto de vista, lembro que, pelo menos na Inglaterra, o movimento não eclodiu como uma erupção espontânea de talentos populares. Seu principal impulso resultou de discussões iniciadas em 1952 entre os artistas Lawrence Alloway, John McHale, o crítico Reyner Banham e artistas como Eduardo Paolozzi e Richard Hamilton, autor da profética colagem que reuniu as principais imagens-fonte da nascente arte pop. Uma arte assim jamais seria popular. Embora visando uma audiência de massa, foi criada por sofisticados artistas profissionais, imbuídos do papel de espectadores distanciados, complacentes mas irônicos.

Finalmente, permanece no ar mais uma indagação: realizou-se efetivamente a proposta da geração *beat*, de preencher o hiato entre a arte e a vida? Não é verdade que, apesar da decantada tendência pós-moderna a eliminar as barreiras entre a cultura letrada e a popular, a produção pop preserva um ranço elitista, como, de resto, boa parte da arte contemporânea? Por instigar a formulação dessas perguntas e também por sua indubitável importância histórica, enquanto gesto inaugural do pós-moderno, o pop continua a instigar a nossa reflexão.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Literature and the Other Arts, nowadays: Pop Art, and Contemporary Brazilian poetry. **Revista de Letras**, São Paulo, v.48, n.1, p.101-115, 2008.

- **ABSTRACT:** *The text explores the interface between literature and the visual arts, particularly between contemporary poetry and pop art. Starting out from contemporary North-American poetry, the paper concentrates on the creation of the Brazilian poet Felipe Fortuna. In the line of Liliane Louvel's intermedial analysis, Fortuna's "Poemas para a aula de ginástica" ("Poems for classes in the gym") are analyzed as iconotexts, saturated with pictorial impregnations, suggestive of dominant aspects of contemporary culture.*
- **KEYWORDS:** *Literature and the Other Arts. Iconotext. Felipe Fortuna.*

Referências

- ABELAIRA, A. **Outro agora**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- ARBEX, M. A descrição pictural em *La chambre secrete* de Alain Robbe-Grillet. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Lugares dos Discursos, 10., 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. 01 CD ROM, p.1-9.
- BARTHES, Roland. **Essays critiques**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- DANTO, A. C. **The abuse of beauty**. Chicago: Open Court, 2003.
- _____. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton: University Press, 1997.
- FORTUNA, F. Poemas para a aula de ginástica. In: MASSI, A. (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991a. p.132-143.
- _____. Outro primeiro livro. In: MASSI, A. (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991b. p.126-131.
- HUGHES, R. Culture as nature. In: _____. **The shock of the new**. New York: A. A. Knopf, 1995. p.325-364.
- LOUVEL, L. La description picturale: pour une poétique de l'íconotexte. **Poétique**, Paris, n. 112, p 475-490, 1997.
- MATTOSO, G. Borzeguins ao leito. In: MASSI, A. (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p.174.
- MONACHESI, J. O nirvana pop. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 08 out. 2006. Mais!, p.6.
- SHAKESPEARE, William. Sonnets. In: BURROW, Colin. **The complete sonnets and poems**. Oxford: Oxford University Press, 2002. p.91-137.
- TRINIDAD, D. Movin' with Nancy: Doublé Trouble. In: HOOVER, P. (Ed.). **Postmodern american poetry: a norton anthology**. New York: W. W. Norton & Company, 1994. p.596-598.
- VENEROSO, M. do C. de F. Pedras que rolam não criam musgo: no intervalo entre a arte e a vida. CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Lugares dos Discursos, 10., 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. 1 CD-ROM.

_____. **Caligrafias e escrituras:** diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX. 2000. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000. v.1.

ZAPPI, L. O rei do neo-pop. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 jul. 2006. Ilustrada, p.4.