O pictórico e o poético diálogo apolíneo e dionisíaco do Esteticismo na contemporaneidade

Marleide Anchieta de Lima

A arte não é um elemento vital, mas um elemento da vida.

Mário de Andrade (Apud COLI, Jorge. *O que é arte*. 14 ed. São Paulo, p. Brasiliense, 1994)

Seduzidos pela beleza poética da década de 90, nosso trabalho objetiva apresentar os caminhos apolíneos e dionisíacos que se entrelaçam na trajetória estética da contemporaneidade. O apreço pela elaboração formal e o desconcerto na expressão dos poemas revelam o pluralismo de concepções que convivem no atual contexto, oscilando nas trilhas da tradição e da ruptura.

Numa miscelânea de imagens, deparamo-nos com Apolo (deus solar) e com Dioniso (deus da vinha) que, embora aparentemente opostos, complementam-se em suas funções poéticas. Desta forma, desde as origens, a poesia resulta de duas “pulsões artísticas da natureza” (BRUNEL, 1998, p. 69); a ordem, a forma e o sonho apolíneos entrelaçados ao êxtase e à realidade dionisíaca transfigurada. Neste sentido, encontramos as duas pulsões ao longo da história da poesia, uma vez que as palavras, simultaneamente, encobrem e revelam seus significados num jogo de luzes e sombras.

Diante desta complexidade poética, diferentes linguagens e formas circulam como se fossem “arcas” atravessando “o mar dos anos e dos séculos” (PAZ, 1993, p. 120). Neste encontro de épocas e

estilos, almejamos chegar ao universo poético de Lu Menezes, Felipe Nepomuceno e Claudia Roquette-Pinto, poetas marcados pela preciosidade estética, captando os diálogos com a subjetividade pictórica de Vermeer, El Greco e Frieda Kahlo. Deste modo, observamos os vestígios de uma tradição que renasce das cinzas com novas roupagens.

O diálogo alquímico de Vermeer e Lu Menezes

ALQUIMIA

Banhou-se de luz
de ouro de Vermeer a infinda vontade
de ver de verdade

A crosta do pão é de ouro
A palha do cesto é de ouro
O barro da jarra é de ouro

O tempo é um leite de ouro
fulgindo ao alcance da mão

(Lu Menezes, apud Hollanda, Heloísa B. Esses poetas, p. uma antologia dos anos 90. São Paulo: Aeroplano, 1998.)

Na poesia contemporânea, há uma diversidade de vozes que se encontram e se distanciam, pois não existe uma uniformidade estética no momento atual. Cada poeta possui um registro particular que o faz embarcar na aventura da palavra.

A geração dos anos 90 rejeita o “coloquial desleixado dos anos 70”, optando por um registro sutil e mais sofisticado. Assim, os

poetas dos 90 conduzem a poesia à uma seriedade literária, predominando “os projetos individualizados” e o valor poético subjetivo (HOLLANDA, 1998, p. 10).

Nesse universo contemporâneo, Lu Menezes, considerada a “ourivesaria do excesso”, trabalha o poema com grande esmero na escolha lexical, oferecendo às palavras sentidos áureos. Sua poesia aparentemente magra esconde uma silhueta apolínea, devido ao trabalho significativo com a forma, rica em influências do construtivismo cabralino e do laboratório concretista.

Além disso, a poesia de Lu Menezes dialoga com outras linguagens, articulando-se com as artes plásticas e com inúmeras referências textuais, o que exige do leitor um repertório artístico mais amplo. No poema “Alquimia”, a poeta resgata a produção pictórica “A Leiteira” do pintor holandês Johannes Vermeer, inserindo-a na pujança de seus versos.

Com todas as suas peculiaridades de perspectiva e luminosidade, o quadro “A Leiteira”, aparentemente realista, não pretende documentar cenas, mas expressar o processo subjetivo de construção artística. Há um colorido particular, fusões de azul e amarelo, além de objetos pontilhados de dourado (o pão, o cesto e o jarro). Notamos uma qualidade estética que não se reduz ao rigor da técnica e da elaboração, mas se expande na epifania de um mundo silencioso. A opção pelo instantâneo da vida doméstica exprime a essência de uma realidade que parece se revelar. Para Hegel, a pintura holandesa trazia a “serenidade do ideal”, pois permitia, através da lealdade e da

fidelidade, “a conciliação da alma consigo mesma” (HEGEL, 1964, p. 16).

Lu Menezes parece adentrar nesse idealismo e experimenta redigir seus versos com a mesma beleza da pintura de Vermeer. O título “Alquimia” remete-nos a arte de transmutação dos metais com vistas à obtenção de ouro. Entretanto, Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 38) apontam que se trata de uma “operação simbólica, cujo objetivo maior era atingir a imortalidade”.

É importante ressaltar nesta elaboração poética, o trabalho estético com a sonoridade. A presença da aliteração do fonema /v/ nos versos “Banhrou-se de luz/ de ouro de Vermeer a infinda vontade/ de ver de verdade” sugere o fluir alquímico dos efeitos visuais que a composição pictórica holandesa parece desvelar. Além disso, o jogo lingüístico com “de ver de verdade” lembra-nos da ressemantização contemporânea, atentando-nos para a percepção das singularidades luminosas de Vermeer que propõe ao olhar o conhecimento e a transcendência do real. De acordo com Chauí (Apud NOVAES, 1998, p. 39), “conhecer é clarear a vista, como se o saber permitisse, enfim, olhar. Clarear a vista é ensiná-la a ver os signos da escrita e da leitura”.

Nos versos “A crosta do pão é de ouro/ a palha do cesto é de ouro/ O barro da jarra é de ouro”, a poeta descreve os objetos iluminados pelos tons áureos no quadro “A Leiteira”. No entanto, ela desperta nossa atenção para os elementos do processo de composição do pão, do cesto e da jarra, atribuindo-lhes valor maior que o produto

final. Sendo assim, a repetição da expressão “é de ouro” confirma a preciosidade das substâncias que proporcionam a bela e a atrativa forma. Com isso, notamos a embriaguez poética pelo rigor formal e pela tarefa criadora.

Diante do niilismo contemporâneo, os horizontes temporais reduziram-se a um ponto em que só existe o presente. Nesses fragmentos do poema “O tempo é um leite de ouro/ fulgindo ao alcance da mão”, compreendemos o caráter valioso do tempo que resplandece nos instantes gigantes do eu-poético. Para Harvey (Apud HALL, 2001, p. 70), à medida que “os horizontes temporais se encurtam até ao ponto em que o presente é tudo o que existe, temos que aprender a lidar com o sentimento avassalador de compressão de nossos mundos espaciais e temporais”. Neste sentido, a imagem do leite assemelha-se a ampulheta alquímica, na qual a temporalidade rarefeita adquire uma dimensão essencial nas mãos daqueles que são alquimistas da beleza artística.

Como podemos notar, a poeta contemporânea visita a tradição pictórica holandesa para absorver, nas técnicas luminosas de Vermeer, a percepção dos tons áureos propiciadores do cintilar de seus versos, tornando grandiosos os eventos insignificantes e os objetos cotidianos nesta proposta idiossincrática de ourivesaria poética.

El Greco e Felipe Nepomuceno, p. o encontro na subjetividade

TOLEDO

Cercado de muralhas,
apóstolos de vidro
e mortes pintadas por El Greco,
o beco Rompecabezas se desintegra
nostálgico de um tempo quando poderia ser
não um museu de miniaturas.

(Felipe Nepomuceno, Apud HOLLANDA,
Heloísa B. Esses poetas: Uma antologia dos
anos 90. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1998)

A geração de 90 constrói os poemas através de um jogo de imagens, articulando a arte plástica, a fotografia, a música e inúmeras formas de expressões artísticas. Essa construção “caleidoscópica e polifônica”, de acordo com o pensamento bakhtiniano, cruza e neutraliza vozes num jogo dialógico que revitaliza o trabalho poético da contemporaneidade (CARVALHAL, 1986, p. 48).

Nesse contexto de relações intertextuais, o poeta Felipe Nepomuceno resgata nas pinturas de El Greco a própria subjetividade, criando uma poesia cuja intertextualidade com as artes plásticas permitem anotar a realidade. “Escapes da memória que vão para o papel” (SUSSEKIND, 1985, p. 75).

As célebres figuras alongadas dos quadros de El Greco e suas cenas religiosas revelam espiritualidade e domínio técnico. A vida interior das personagens retratadas, as composições assimétricas, a intensidade das cores e a manipulação dos contrastes apontam as

marcas maneiristas na produção artística do pintor grego. Segundo Sypher (1980, p. 126), o Maneirismo procurava “estranhos efeitos psicológicos através de desenhos arbitrários e perversões das figuras clássicas”. Para isso, os artistas afastavam-se do mundo exterior, exprimindo-o através de uma visão subjetiva, um “disegno interno”.

Assim, o quadro “Vista de Toledo sobre a cidade”, pintado por El Greco, apresenta a catedral gótica com aparência alongada e celestial. O pintor distingue claramente o Céu e a Terra. Na parte superior da tela, há uma atmosfera sombria sugerida pelas nuvens de formas abstratas e de tons escuros que parecem prenunciar as ruínas de Toledo. Na posição inferior, surgem a vegetação com oscilações do verde e as muralhas que inserem a cidade espanhola num grande labirinto espectral. Toda a paisagem é expressa pela sensibilidade do artista que a contempla com seu intelecto e com sua subjetividade.

No poema “Toledo”, compreendemos a postura atribuída a Felipe Nepomuceno como “globe-trotter” poético que registra “novos mapas urbanos”. Deste modo, o intelectualismo dos seus versos não é apontado pelo convencionalismo formal, mas através da polifonia artística que retrata a fotografia da cidade de Toledo realçada por certo caráter artificial e por um léxico decadentista, p. “nostálgico de um tempo quando poderia ser/ não um museu de miniaturas”.

O poema constrói a paisagem urbana, sob a erudição subjetiva do poeta que se vale das imagens inquietantes do pintor grego. Numa visão poética, a cidade é apresentada com suas muralhas, mortes e nostalgia, caracterizando a decadência de Toledo após a partida da

corte espanhola para Madri, p. “Cercada de muralhas/ apóstolos de vidro/ e mortes pintadas por El Greco”.

Nesta travessia filosófica pela pintura de El Greco, o poeta adentra nos muros de pedra e nas ruas estreitas e tortuosas de Toledo, perdendo-se numa imagem labiríntica de tempos gloriosos, cujas ruínas despertam a contemplação de relíquias artísticas e arquitetônicas, p. “O beco Rompecabezas se desintegra/ nostálgico de um tempo quando poderia ser/ não um museu de miniaturas”. Deste modo, observamos o mapa poético traçado por Felipe Nepomuceno, com sua marca pessoal, expressando a visão panorâmica desta cidade espanhola.

Sendo assim, El Greco com sua expressão maneirista e Felipe Nepomuceno por meio da cartografia literária estabelecem um diálogo entre a tradição e a ruptura, convidando-nos a olhar, a reparar e a auscultar a vasta beleza artística mapeada através do passeio pelas cores e pelas palavras.

A Natureza-morta de Frieda Kahlo e de Claudia Roquette-Pinto

OS FRUTOS DA TERRA
(FRIEDA KAHLO)

– as espigas estão fechadas
pendem do céu suas barbas
íntimas, como em mulheres

– a berinjela emborca negra
brilha o dorso o rabo negro
(brilho o rego)

– a goiaba foi aberta
mora um fogo dentro dela
“que me fere. envelheço.”

– fruta branca sem vergonha
parte os lábios feito uma dona
feito uma cona
instruída

– abóbora haste em riste
a raiz da mandioca
espeta tudo que assiste

– a pele a tela não importa
o que excita
nesta natureza morta

(Claudia Roquette-Pinto, apud HOLLANDA, Heloísa B. Esses poetas. Uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1998.)

No diálogo entre o pictórico e o poético, os poetas da década de 90 transitam pelos caminhos híbridos da contemporaneidade impulsionados a procurar, em meio as discrepantes linguagens, os ecos da própria voz.

Assim, Claudia Roquette-Pinto mergulha nas cores e nas formas da natureza-morta de Frieda Kahlo e absorve o que há de revitalizador, fazendo com que dos frutos nasça o corpo em sua plenitude. A poeta penetra na “substância secreta das palavras” e lança a semente poética, florescendo o poema com o seu jogo metafórico significativo.

O gênero pictórico natureza-morta preserva na sua denominação o significado de vida imóvel, vida em suspensão, pois desde a

Idade Média objetos inanimados eram representados através da pintura.

No século XVII, a opção por pintar espontaneamente as “coisas naturais” conduziu alguns artistas a expor em seus quadros imagens de mesas com comidas e bebidas, louças, flores, frutos, livros, entre outros objetos do âmbito privado e da esfera doméstica, figurados com riqueza de detalhes e com combinações cromáticas sutis. Muitos pintores tornaram-se conhecidos pelos traçados pormenorizados de suas naturezas-mortas, immortalizando-se pelas composições deste gênero.

Frieda Kahlo, consagrada pintora mexicana, expressiu sua sensibilidade artística através da reinvenção pictórica que transbordava seu corpo e atingia a transcendência da arte. Suas obras ressaltavam o inusitado da representação corpórea, fruto da percepção feminina que desafiou os tabus da época, irrompendo numa nova versão. No quadro “Natureza-morta”, os tons brancos do céu e as tonalidades da madeira na representação da mesa situam a imagem da cesta de frutos. As espigas, a berinjela, as goiabas e outros gêneros da terra carregam em suas cores e formas a força vital de uma beleza fecunda.

Através do diálogo intertextual, Claudia Roquette-Pinto revisita a natureza-morta de Frieda Kahlo, pensando a vida como a capacidade de “mover-se por si” (ABBAGNANO, 1998, p. 683) e repudiando toda a imobilidade que arrasta o ser para a morte. Além disso, a poeta elabora seus versos com rigor formal e com linguagem precioso-

sa observada pela precisão vocabular na construção de metáforas e pela musicalidade obtida na cadência poética.

No poema, “Os frutos da terra”, Roquette-Pinto aproxima-se do pictórico e se debruça sobre a imagem, investigando a vida que palpita infinitamente dentro dos frutos. Nesta relação natureza-corpo, a poeta penetra nos mistérios dionisíacos e percebe o caráter fértil e ctônico da “Tellus Mater”. Segundo Estés (1996, p. 251), a linguagem corpórea é rica em imagens e sentidos, pois “o corpo é um ser multilíngue. Ele fala através da cor e da temperatura, do rubor e do reconhecimento”.

Em “Os frutos da terra”, os versos “– as espigas estão fechadas/ pendem do céu suas barbas/ íntimas, como mulheres” trazem o trabalho sonoro das rimas que se entrelaçam aos simbolismos corpóreos. Desta forma, a descrição das espigas pictóricas aludem aos íntimos detalhes do corpo feminino. Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 397) comentam que “a espiga de milho ostenta simultaneamente a cor feminina da terra vermelha e a cor máscula do céu azul”, despertando para o crescimento e maturidade sexual.

O erotismo dos frutos compõe o cenário da escrita corporal que se traça no contato com o outro. A forma e a posição da berinjela sugestionam os movimentos de um corpo em toda sua sexualidade, p. “a berinjela emborca negra/ brilha o dorso o rabo negro/ (brilho o rego)”. Da mesma forma, a anatomia poética complementa-se na terceira estrofe, onde a goiaba, inundada pelas forças de Eros,

mobiliza-se com a efervescência ctônica dionisíaca, p. “– a goiaba foi aberta/ mora um fogo dentro dela/ “que me fere. envelheço.””

Neste percurso pela curva geográfica do corpo feminino, os frutos assumem uma postura antropomórfica, permitindo o movimento dos sentidos na produção poética da contemporaneidade. A “fruta branca sem vergonha” esgarça as fronteiras que impedem o contato erótico, “feito uma cona/ instruída”. Os versos “– a abóbora haste em riste/ a raiz da mandioca/ espeta tudo que assiste” apoiam-se na sensualidade dos contornos para insinuar a culminância dos desejos que se concretiza na complementação erótica do encontro físico.

Em “– a pele a tela não importa/ o que excita/ nesta natureza morta”, a poeta transcende os limites do gênero pictórico natureza-morta, revestindo-o da força vital dos apelos sensoriais revelados através do erotismo vocabular que atinge a epiderme do poema. Com efeito, a urdidura poética tecida pela harmonia sonora e pelo esmero formal comunicam-se com singularidade artística de Frieda Kahlo, ultrapassando as fronteiras apolíneas e dionisíacas na escrita bela e plena do corpo.

Considerações finais

A travessia pelos universos poéticos e pictóricos possibilitou-nos observar o pluralismo de concepções estéticas que abarcam a forma apolínea e a transfiguração dionisíaca. Deste modo, a contem-

poraneidade traz um entrelaçamento intertextual, no qual se procura, dissolve e embute um discurso em outro. Nestas trocas lingüísticas, o poeta busca a sua individualidade, visto que cada um expressa o seu estilo e segue o seu trajeto literário.

Sendo assim, os poetas contemporâneos revisitam o passado, envolvendo-se na polifonia artística dos estilos. Cada um, em suas particularidades, discerne “nas águas turbulentas da linguagem a fisionomia invisível de sua própria interioridade” (CAMARGO e PEDROSA, 2001, p. 13). Desta forma, mergulham em sua sensibilidade e investigam nas cinzas do tempo os versos originais sussurrados pela “outra voz” que é “sua e é alheia, é de ninguém e é de todos” (Op. cit., p. 140). Através da diversidade artística e da explosão subjetiva, a ordem e o desconcerto encontram-se, permitindo aos poetas contemporâneos o registro de mais um verso na atemporal literatura da vida.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Trad. Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BROWN, Jonathan. Pintura na Espanha, 1500-1700. São Paulo: Cosac & Narfry, 2001.
- BRUNEL, Pierre. Dicionário de Mitos Literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros e PEDROSA, Célia. Poesia e contemporaneidade: leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001.
- CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada. São Paulo: Ática, 1986.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COLI, Jorge. O que é arte. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéia Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HEGEL, Georg W. F. O belo artístico ou o ideal. Trad. Orlando Victorino. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1964.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. Esses poetas: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- KAHLO, Frieda. O diário de Frieda Kahlo: um auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

MORICONI, Ítalo. Como e por que ler a poesia brasileira do século XX. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

_____. Cultura brasileira. tradição/ contradição. Rio de Janeiro: Zahar, FUNARTE, 1987.

PAZ, Octavio. A outra voz. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

SUSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária. Polêmicas, diários, retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

SYPHER, Wylie. Do Rococó ao Cubismo. Trad. Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.