

POEMAS REAIS: CRIAÇÃO E TRANSBORDAMENTO NA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Diêgo Laurentino de Carvalho

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/3785971342930582>



RESUMO: O processo em que poemas são criados foi considerado de diferentes formas ao longo do tempo. Inspiração e trabalho foram duas noções importantes para os poetas modernistas, onde a primeira era vista como apenas um vislumbre e o segundo como o momento real em que poemas ganhavam vida. Essa noção deixou de ser adequada quando poetas começaram a escrever poemas a partir de outros textos, algumas vezes apenas montando ou colecionando frases que eles encontravam na sua vida cotidiana. Práticas como essas levantam questões sobre o que torna um texto qualquer um poema. Questões similares são apresentadas nos escritos de Arthur Danto sobre a arte e o que torna um objeto uma obra de arte. Suas conclusões sobre a função da teoria e do mundo da arte são as bases nas quais três poemas de poetas brasileiros contemporâneos são analisados: Sebastião Uchoa Leite, Angélica Freitas e Bruno Brum. A análise aponta como a importância do trabalho na avaliação da poesia na contemporaneidade mudou e sugere um conceito mais adequado: transbordamento, como o momento no qual toda a experiência acumulada pelo poeta finalmente dá à luz o texto.

Palavras chave: Poesia brasileira contemporânea; Sebastião Uchoa Leite; Angélica Freitas; Bruno Brum.

ABSTRACT: The process in which poems are created was considered in different ways over time. Inspiration and work were two important notions for Modernists poets, where the first was seen as just a glimpse and the second as the real moment when poems came alive. That notion lost its fitting when poets started writing poems from other texts, sometimes just assembling or collecting quotes that they found in their day-to-day lives. Practices like those raise questions about what makes some text a poem. Similar questions are presented by Arthur Danto's writings about art and what makes an object a work of art. His conclusions about the function of theory and the artworld are the basis on which three poems by contemporary Brazilian poets are analyzed: Sebastião Uchoa Leite, Angélica Freitas, and Bruno Brum. The analysis points how the importance of work in evaluating poetry in contemporaneity has changed and suggests a more fitted concept: overflow, as the moment in which all the experience gathered by the poet finally gives birth to a text.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry; Sebastião Uchoa Leite; Angélica Freitas; Bruno Brum.

INTRODUÇÃO

À medida que a poesia se modifica, as noções de como surge um poema também mudam. Se na Antiguidade o poeta era visto como inspirado por forças divinas e cantava as palavras dos deuses, na Modernidade, possivelmente atrelado ao progresso científico e a supremacia do raciocínio lógico, a criação poética passou a ser associada ao trabalho de quem escreve. A inspiração, o elemento inexplicável do processo criativo, passa a um posto secundário, sendo apenas um gatilho a partir do qual o poeta elaboraria sua obra. Essa noção, que pode ser exemplificada com os pensamentos do poeta francês Paul Valéry, foi muito influente no pensamento modernista brasileiro, como é possível notar nas ideias de João Cabral de Melo Neto.

Porém, com a chegada da contemporaneidade, essa perspectiva começa a perder sua capacidade de avaliação das obras. Poemas construídos a partir de outros textos, versos retirados de situações cotidianas e montagens com pouca ou quase nenhuma alteração passam a ganhar espaço nos livros e nas discussões sobre poesia, sem que seu *status* poético seja questionado. Nessa situação, em que a fronteira entre textos comuns e poemas parece cada vez menos definida, surge o questionamento do que faz com que um texto seja considerado poesia no contemporâneo. O que separa um texto cotidiano de um poema?

Questionamento semelhante motivou o filósofo e crítico de arte estadunidense Arthur Danto em seus escritos sobre a arte contemporânea. À medida que obras de arte se tornavam confundíveis com objetos comuns, Danto teoriza sobre o que, de fato, separa as duas classes de objetos. Chega a conclusões sobre o papel da teoria e do mundo da arte na classificação de objetos artísticos, que são férteis também para o estudo da poesia. As ideias de Danto são utilizadas neste trabalho para a observação do que é necessário para que um texto seja considerado um poema. Útil também é o conceito de *transbordamento*, no sentido de um acúmulo de experiências, saberes e pensamentos do poeta que transborda no momento da criação do poema.

A partir desses conceitos são analisados três poemas de três poetas contemporâneos brasileiros: Sebastião Uchoa Leite, Angélica Freitas e Bruno Brum. Com temas diferentes, os poemas escolhidos foram construídos com base em trechos de textos do dia a dia, como informativos científicos ou manchetes jornalísticas. Em seus processos de criação, cada um à sua maneira, esses poemas demonstram como novas técnicas compositivas forçam uma nova concepção do poético e do que faz de um texto poesia.

CRIAÇÃO POÉTICA: ENTRE A INSPIRAÇÃO E O TRABALHO

Diferentes concepções do processo de criação poética pesaram a importância da inspiração e do trabalho do escritor para produzir a obra. Se na Grécia Arcaica, o aedo, poeta arcaico, era alguém que cantava a palavra das Musas — “A palavra do poeta é como o canto das Sereias, irmãs das Musas (...)” (DETIENNE, 1988, p. 40) —, o poeta lírico, surgido na transição desse período para o Clássico, já é visto como criador de seus próprios versos. Concepções modernas do processo criativo combinam ideias de inspiração e esforço pessoal, com o primeiro legado a um *status* menor, um momento de *estranhamento* em relação ao mundo, sobre o qual o poeta trabalharia até obter o poema. A contemporaneidade, erguendo-se sobre as ruínas do moderno, tensiona essa síntese à medida que estrutura sua própria concepção de criação poética, ainda em construção.

Uma visão muito influente no modernismo brasileiro é a abordagem de Paul Valéry, que intencionava uma associação entre as ciências exatas e a escrita, enfatizando o aspecto racional da criação poética. Para ele, o poeta seria acometido por um tipo de espanto, a partir do qual trabalharia para construir o poema; não havendo obra sem a ação do poeta, o fazer poético seria assim o centro do processo (VALÉRY, 2007). Seduzido pela tarefa de construir na linguagem uma correspondência ao espanto que lhe acometera, o poeta produziria sua obra através da destruição do aspecto prático da linguagem, para, em seu lugar, fazer surgir a linguagem poética (VALÉRY, 1990).

João Cabral de Melo Neto também defende a importância do trabalho na criação poética, a qual dividia em dois âmbitos: a inspiração e o trabalho de arte. Parte dos poetas se ligariam a inspiração, assumindo uma postura passiva e subjetiva em relação ao objeto de sua escrita. Outra parte, porém, ao se colocar ao lado do trabalho de arte, assumindo racionalmente o seu processo de escrita, poderia “fornecer do homem que escreve uma imagem perfeitamente digna de ser que dirige sua obra e é senhor de seus gestos”. (MELO NETO, 1994, p. 733) Um exemplo dessa postura defendida por João Cabral pode ser observado no poema *O funcionário* (MELO NETO, 1994). Nele, o poeta é comparado a um funcionário, que em seu local de trabalho serve-se de seus instrumentos e de seu esforço para a criação poética, rejeitando a sua divinização e a sacralização do processo de escrita.

O funcionário

No papel de serviço
 escrevo teu nome
 (estranho à sala
 como qualquer flor)
 mas a borracha
 vem e apaga.
 Apaga as letras,
 o carvão do lápis,
 não o nome,
 vivo animal,
 planta viva
 a arfar no cimento.
 O macio monstro
 impõe enfim o vazio
 à página branca;
 calma à mesa,
 sono ao lápis,
 aos arquivos, poeira;
 fome à boca negra
 das gavetas, sede
 ao mata borrão;

a mim, a prosa
 procurada, o conforto
 da poesia ida.
 (MELO NETO, 1994, p. 76)

Por outro lado, Adélia Prado revaloriza a função da inspiração, que para ela é “(...) uma palavrinha castigada, judiada. Ninguém gosta de falar nisso. Mas, por exemplo, a inspiração é o que eu chamo dom. É uma coisa inexplicável. Não há como você explicar a produção de um poema.” (PRADO, 1993, p. 81) Distanciando-se do esforço de Valéry em racionalizar o processo de criação poética, aqui tem-se a aceitação da inspiração e do seu funcionamento indecifrável. Ainda assim, para Adélia (1997), a produção se dá por fases comparáveis às descritas por Valéry: surge a partir de um *estranhamento* sentido em uma situação cotidiana, que provoca no poeta o desejo de expressá-lo em palavras.

Nessas três noções da criação poética, é possível dividir o processo em duas fases, que podem ser nomeadas como a ideia e a sua execução, ou a inspiração e a produção. Cada um dos escritores deu diferentes pesos para cada uma das fases, mas tanto a inspiração (seja como o espanto valeryano ou como o estranhamento de Adélia Prado), quanto o trabalho de produção foram considerados. A partir dessas concepções, é possível ver o processo de criação poética dos modernos como constituído por duas etapas: a inspiração e o trabalho sobre ela para constituir o poema — a expressão verbal. Na contemporaneidade, essa perspectiva passa a ser problematizada em alguns poemas, onde os significados de inspiração e principalmente de trabalho ganham novos contornos. Três desses poemas, analisados na terceira parte deste texto, ajudam a vislumbrar uma nova dinâmica em ação na poesia brasileira.

A TEORIA DA ARTE DE ARTHUR DANTO

Aproximando a poesia de outras artes, observando as mudanças e provocações destas no decorrer do século passado é possível traçar alguns paralelos. Uma perspectiva interessante para analisar a criação de obras de arte surge nos escritos de Arthur Danto. O filósofo e crítico de arte estadunidense considera a relação entre a teoria e as obras de arte, onde a teoria funciona legitimando as obras existentes. Porém, o surgimento de novas obras que não podem ser enquadradas na teoria mais amplamente aceita, força a sua modificação e adaptação, até o ponto em que a hipótese perde totalmente a sua capacidade de convencimento e uma nova teoria a substitui (DANTO, 1964).

Segundo Danto (1964), uma teoria poderosa e de grande significância histórica seria a Teoria Imitativa da Arte (*Imitation Theory of Art*), que considerava as obras como reflexos do mundo real. Sob esse termo, o filósofo inclui as diversas teorias artísticas que baseiam o conceito de arte como mimese do mundo real. Como Hamlet e Sócrates, que “(...) falaram de arte como um espelho anteposto à natureza” (DANTO, 2006, p. 13), a Teoria da Imitação classifica como arte todos os reflexos da realidade, o que, obviamente, inclui diversos objetos que não são normalmente considerados como arte e exclui diversos outros que passariam a ser considerados posteriormente. Para Danto, a demora para que as falhas dessa teoria fossem percebidas se deve possivelmente à maioria dos artistas, tanto da época de Sócrates como nas seguintes, se dedicarem principalmente à imitação. Essa perspectiva só começa a ser questionada a partir da invenção da fotografia e do surgimento da pintura pós-impressionista.

A necessidade de uma teoria que considerasse objetos não-miméticos como obras de arte, forçou a substituição da Teoria da Imitação por uma concepção de objetos artísticos não como simples reflexos ou ilusões do real, mas como objetos reais em si mesmos. Essa nova teoria incluiria tudo que era considerado arte pela teoria anterior — “(...) um critério para a aceitação de uma nova teoria é que ela dê conta de qualquer coisa que a antiga dava (...)” (DANTO, 2006, p. 15) —, enquanto

não só incluiria os novos objetos como arte, como daria ênfase em suas características particulares. Danto afirma que como resultado dessa nova teoria, não só as novas obras foram incluídas como arte, mas também objetos como máscaras e armas, antes considerados do âmbito antropológico, também ganharam *status* de obras de arte. Assim, os objetos artísticos passaram a ocupar “(...) uma área recentemente aberta entre objetos reais e fac-símiles reais de objetos reais: ela é, se se requer uma palavra, um não-fac-símile e uma nova contribuição para o mundo.” (DANTO, 2006, p. 16)

Com o surgimento da arte pop em meados do século XX, a retratação de objetos comuns do dia a dia ganhou popularidade entre as obras de arte. Danto comenta como dois artistas, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg, produziram camas. Enquanto o primeiro criou uma cama presa a parede, salpicada com tinta, o segundo montou uma pequena cama mais estreita de um lado que do outro. Nos dois casos, as camas poderiam ser usadas para a mesma função de uma cama comum, ou seja, deitar. Caso alguém confundisse uma dessas obras com uma cama real, segundo Danto, seria difícil explicar a confusão: a pessoa não estaria confundindo a representação de uma cama com uma cama real, uma vez que os dois objetos, tanto a obra de arte em forma de cama, quanto uma cama comum, são, as vistas da nova teoria, objetos reais — camas reais. Essa situação traz problemas para a classificação de um objeto como artístico ou não. Se as duas camas são objetos reais, o que faz de uma arte e da outra um objeto comum?

Indo além, Andy Warhol, na obra *Brillo Boxes* (“Caixas Brillo”), construiu uma série de caixas de esponjas de aço da marca Brillo, com aparências idênticas às caixas encontradas nos supermercados. Diferente das camas de Rauschenberg e Oldenburg, quando alterações tornavam possível para conhecedores diferenciá-las de camas comuns, agora não há nenhuma diferença visual entre a obra de arte e o objeto que ela retrata. O que as diferencia são a teoria e o mundo da arte. Para Danto: “O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte

e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (...)” (DANTO, 2006, p. 22)

Assim, o que tornaria o objeto arte não seria o objeto em si, muito menos o trabalho do artista na sua construção, mas o fato dele ser parte do “mundo da arte” (*artworld*): a contextualização da obra enquanto produzida por um artista, exposta em uma galeria, envolta por uma teoria e como uma peça da história da arte. Sem esses elementos, seria improvável que esses objetos fossem vistos como artísticos, afirma Danto (1964). Esse raciocínio ajuda a pensar o que faz certos textos serem considerados poemas, na poesia contemporânea brasileira, quando suas características estéticas e de criação são próximas (ou até indiferenciáveis) de textos não-poéticos. Os três poemas comentados a seguir são exemplos que, assim como as obras de arte citadas anteriormente, tencionam a linha que separa a poesia de outros tipos de texto.

TRÊS POEMAS CONTEMPORÂNEOS

Sebastião Uchoa Leite, em poema de 1991, realiza o que, segundo ele, “é uma redução, montagem e leve reescrita de um texto de divulgação científica do biólogo Stephen Jay Gould sobre o ornitorrinco” (LEITE, 2015, p. 335). Tem-se em *As categorias límpidas*:

Constroem tocas em margens de córregos e riachos, e passam quase toda a vida na água em busca de larvas e insetos e cutucam sedimentos de aluvião com os bicos. Os machos têm espora afiada e oca nos calcanhares, que se liga a uma glândula venenosa na coxa. Os organismos ovíparos formam ovos no corpo e óvulos muito protoplasmáticos onde o plano de clivagem não consegue penetrar e dividir a extremidade vegetativa, ou seja, a clivagem meroblástica caracteriza vertebrados terrestres répteis ou pássaros. Caldwell enfatizou o caráter reptiliano desses mamíferos paradoxais, mas navegadores europeus

por muito tempo foram ludibriados por taxidermistas chineses e por costuras de cabeças e troncos de macacos às partes traseiras de peixes. Porém não se conseguiu achar emendas ou costuras. O enigma interno sendo ainda maior, contudo, os primeiros evolucionistas franceses insistiram em que a anatomia não podia mentir: os ovos, eles bradavam, acabarão por serem encontrados um dia (naquele tempo ainda não se encontrara glândulas mamárias). Saint-Hilaire manteve acesa a chama da oviparidade. Caldwell solucionou um mistério específico, intensificando, porém, o problema geral. A natureza clamava pelas categorias límpidas, pois é impossível vencer num mundo assim: ou se é um primitivo *prima facie* ou especializado por uma simplicidade implícita e oculta. (LEITE, 2015, p. 306)

Como comenta Alencar (2010), o texto causa certa perturbação pela dificuldade de classificá-lo entre poema, poema em prosa ou resenha, mas o ponto a ser destacado aqui é a declarada “leve reescrita” da qual resulta o poema. O poeta não só declara que o poema se baseia em um outro texto, mas que sua intervenção se deu apenas de maneira leve, sem grande transformação do texto fonte. O poema então parece significar não só pelo texto em si, mas também pelo seu processo de construção, provocando questionamentos sobre autoria e também sobre trabalho na criação poética, afinal, como questiona Alencar (2010, p. 179): “se já existe um texto-fonte, a ‘leve reescrita’ é suficiente para atribuir autoria a quem a reescreveu?” O que diferencia o texto científico em que se baseia o poeta e o poema *As categorias límpidas*?

Em *Um útero é do tamanho de um punho* (2017), de Angélica Freitas, há uma seção chamada “3 poemas com o auxílio do google”, onde a poeta cria poemas utilizando o mecanismo de sugestões do buscador Google — ou pelo menos é o que fica implícito pelo título da seção e pelo formato dos poemas, que se estruturam do seguinte modo:

a mulher vai

a mulher vai ao cinema
a mulher vai aprontar
a mulher vai ovular
a mulher vai sentir prazer
a mulher vai implorar por mais
a mulher vai ficar louca por você
a mulher vai dormir
a mulher vai ao médico e se queixa
a mulher vai notando o crescimento do seu ventre
a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga
a mulher vai realizar o primeiro ultrassom
a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe a anestesia
a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças
a mulher vai a um curandeiro com um grave problema de hemorroidas
a mulher vai se sentindo abandonada
a mulher vai gastando seus folículos primários
a mulher vai se arrepender até a última lágrima
a mulher vai ao canil disposta a comprar um cachorro
a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se choramingando
a mulher vai colocar ordem na casa
a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário
a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa
a mulher vai desistir de tentar mudar um homem
a mulher vai mais cedo para a agência
a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha
a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos
a mulher vai no fim sair com outro
a mulher vai ganhar um lugar ao sol
a mulher vai poder dirigir no afeganistão
(FREITAS, 2017, p. 69)

Os outros dois poemas da seção, *a mulher pensa* e *a mulher quer*, têm formatos similares. Aqui a poeta monta o texto com frases sugeridas pelo Google ao inserir os termos iniciais da busca. O termo “auxílio” no título da seção indica que as sugestões não foram automaticamente copiadas e coladas no texto, ou seja, a poeta utiliza o buscador como auxiliar na formação do seu texto, de modo que fica incerto quais frases foram realmente sugeridas, quais foram editadas e quais foram criadas totalmente por ela. Mas essa incerteza parece contribuir para o efeito do poema: de transmitir detalhes do modo como a sociedade concebe as mulheres. Assim, a não interferência da poeta nas frases reforça a proposta de não só refletir a realidade, mas de retirar frases dessa realidade para, a partir delas, criar o texto poético.

O poema *Sobrevalorização do real*, do livro *Tudo pronto para o fim do mundo* (2019) de Bruno Brum, é uma combinação de aparentes manchetes de jornal, à primeira vista dissociadas:

Nova forma de escrita primitiva pode ter sido criada há
5 mil anos no Oriente.
Holograma de Elke Maravilha vai conversar com o
público
em exposição.
Falso intérprete da cerimônia de Mandela afirma ser
esquizofrênico.
Ken humano retira costelas e mostra ossos na tevê.
Carlos Imperial, “Cansei de mentiras”.
“Toda minha vida é uma mentira”, Norma Bengell.
China inaugura maior prédio do mundo, com praia e sol
artificiais.
Índice Big Mac aponta para a sobrevalorização do real.
(BRUM, 2019, p. 19)

O poema parece se sustentar na suposição da realidade das manchetes, que seriam casos de aparente “sobrevalorização do real”, como é sugerido pelo título e pelo último verso — onde “real” surge ambigualmente, como referência a moeda e a própria realidade. Essa aparente não interferência do poeta nas frases, como

nos poemas de Angélica Freitas, eleva o nível de factualidade do texto poético, como uma obra não de interpretação da realidade, mas uma amostra de frases não-ficcionais reunidas pelo poeta com um propósito. O poeta nesses casos parece trabalhar não mais criando as frases, mas realizando um tipo de curadoria de “objetos verbais” reais.

Considerando os três poemas apresentados e os seus processos de criação (mais ou menos) aparentes, chega-se a uma dúvida semelhante à de Danto em relação a capacidade do Warhol em transformar objetos comuns em arte: “Esse homem é uma espécie de Midas, transformando tudo em que ele toca no ouro da pura arte?” (DANTO, 2006, p. 21) O poeta nesses textos aparece em um posto semelhante, retirando “objetos” do mundo real e, através de leves ou até nenhuma alteração, transforma-os em poesia. Afinal, textos de divulgação científica são reescritos e reduzidos em artigos e ensaios frequentemente, imagens com sugestões do Google são comuns em redes sociais e até já foram usadas em um anúncio das Nações Unidas em 2013 de forma semelhante aos poemas de Angélica Freitas (UN WOMEN, 2013) e manchetes de notícias são igualmente combinadas por diversos propósitos; porém, esses textos não são considerados poesia. O que diferencia os poemas mostrados? O que torna-os textos poéticos?

Replicando a conclusão de Danto em relação ao mundo da arte, pode-se considerar que esses textos são poemas por se relacionarem com o todo da poesia, sua teoria e história; eles existem dentro de um “mundo literário”, sendo compostos por poetas e incluídos em livros de poesia. O poema de Uchoa Leite problematiza questões de autoria e classificações textuais, mas para funcionar enquanto provocação necessita do conhecimento do leitor de que, usualmente, poemas tem sua autoria e classificação facilmente constatáveis. Angélica Freitas e Bruno Brum sugerem uma ligação direta com a realidade fora dos poemas através do uso de frases do “mundo real”, nisso contrastam com poemas cujos versos são de criação própria de poetas.

Nesse contexto, onde qualquer construção textual pode ser considerada poesia desde que articulada como tal, como fica o trabalho do poeta? Se, por um lado, ele parece cair em um posto secundário, ao se comparar, por exemplo, com a visão

de Valéry, onde o trabalho de elaboração dos versos era a parte mais importante do processo — “é a execução do poema que é o poema.” (VALÉRY, 2007, p. 185); por outro, ele adquire um novo significado, o de um trabalho de refinamento do olhar para enxergar certos “sintomas” da realidade (social, psicológica, literária etc.) e expressá-los da forma mais fértil possível, mesmo que isso signifique um poema resultante apenas de recortes de frases preexistentes. Esse trabalho frutifica em um *transbordamento*, que o poeta Roberto Pontes define como:

a eclosão das percepções acumuladas no ânimo do poeta. Contrapõe-se ao conceito assente de inspiração, termo este vago, pouco científico, não convindo seu emprego num trabalho técnico. Já *transbordamento* contém em si a ideia de acúmulo e arrebentação de experiências sensíveis, parecendo assim mais adequado para designar o fenômeno da criação em ambas essas fases. Portanto, usa-se o termo aqui como o fez Pablo Neruda, que, considerando o esplendor do idioma espanhol, aurífero após Cervantes, atribuiu tal fato a um manancial poético anterior que “tinha que ver com o homem inteiro, com sua grandeza, sua riqueza e seu transbordamento”. (PONTES, 1999, p. 24)

Assim, o trabalho do poeta surge como um labor contínuo, diário e ininterrupto, do qual o poema é um resultado. Mesmo que não possa ser medido pela quantidade de horas sentado à mesa do escritório, tal qual o funcionário de João Cabral, o trabalho poético estende-se indefinidamente, sendo apenas vislumbrado pelo leitor através da capacidade do poeta em provocar reflexões, sensações e impressões. Não se trata mais de um esforço de escrita e reescrita, mas ainda há, mesmos nos casos comentados, a necessidade de busca pelas unidades textuais ideais para a expressão que se intenciona, mesmo que os sentidos finais sejam ambíguos — aliás, especialmente quando se intenciona a ambiguidade. O percurso até esse ponto, até o *transbordamento*,

é composto pelo acúmulo de experiências pessoais, estudos e leituras do poeta, resultantes de um esforço incomensurável.

Em comparação a concepção comentada no início, onde a criação divide-se entre o momento em que se tem a ideia e o trabalho para sua expressão em palavras, é aparente uma certa inversão. O poeta continua trabalhando tanto quanto antes, porém o trabalho, que na visão moderna dava-se apenas após ser atingido pelo *insight*, passa a ser visto também como anterior à própria ideia, como seu motor e propulsor. Deste modo, o esforço despendido na elaboração dos versos em si acaba sendo um tópico menos relevante na avaliação de um poema do que a sua capacidade de provocação; capacidade esta que está intimamente ligada ao acúmulo por parte do poeta, porque só assim lhe é possível transbordar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção de poesia, assim como a de arte, muda com o tempo. Se para os poetas modernos o poema era o produto do trabalho de quem escrevia, mesmo que partindo de uma inspiração (ou estranhamento), na poesia contemporânea brasileira essa perspectiva parece perder tração. Com poemas produzidos por leve reescrita, com o auxílio do Google ou com recortes de manchetes jornalísticas, os poetas da contemporaneidade mostram que as antigas noções não são mais suficientes para dar conta da qualidade de sua produção. Assim como os artistas da arte pop, que utilizando objetos comuns do dia a dia forçaram questionamentos sobre o *status* de obra de arte, os poetas comentados neste trabalho utilizaram textos comuns para elaborar os seus poemas. E, assim como a teoria e o mundo da arte impede as *Brillo Boxes* do Warhol de colapsarem nos objetos reais que são, é uma certa teoria e um certo mundo literário que faz com que, mesmo sendo “textos reais”, os poemas comentados não deixem de ser poemas.

Nesse contexto, a ação do poeta ocorre no *transbordamento*: de suas ideias, suas experiências, suas leituras e vivências. O trabalho, antes visto como fator essencial para criação

poética, passa agora a um papel de coadjuvante. A capacidade do poema em provocar a reflexão sobre a realidade, a vida e sobre a própria poesia ganha proeminência, não importando o quão trabalhadas tenham sido as frases ou nem sequer se foram cunhadas pelo próprio poeta. É um novo paradigma em ação, já visível na poesia brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Rosana Nunes. A poética de Sebastião Uchoa Leite: impurezas e desdobramentos, in: *Revista Ecos*, v. 9, n. 03, p. 169–182, 2010.
- BRUM, Bruno. *Tudo pronto para o fim do mundo*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- DANTO, Arthur. The artworld, in: *The Journal of Philosophy*, Washington, DC, v. 61, n. 19, p. 571–584, 1964.
- _____. O mundo da arte (Tradução de Rodrigo Duarte), in: *Artefilosofia*. Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.
- DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Poesia completa: Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afro-brasilusa*. Fortaleza: Edições UFC, 1999.
- PRADO, Adélia. Adélia Prado: penso em sexo, morte, Deus e poesia todo santo dia. Entrevistadora: Maria José Somerlate Barbosa, in: *Revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto; EDIPUCRS, nº 9, ano 6, p. 75-105, 1993.
- _____. PRADO, Adélia. Com o coração disparado. Entrevistador: José Carlos Fernandes. Curitiba: *Gazeta do Povo*, 15 set. 1997.
- UN WOMEN. *UN Women ad series reveals widespread sexism*. UN Women, 21 out. 2013. Disponível em: <<https://www.unwomen.org/en/news/stories/2013/10/>

women-should-ads>. Acesso em: 27 out. 2020.

VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética* (Tradução de Carmen Santos). Madrid: Visor, 1990.

_____. *Variedades* (Tradução de Maiza Martins de Siqueira e João Alexandre Barbosa). 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.