



Poesia e cultura pop: uma leitura de *Eletroencefalodrama e Animal anônimo*, de Joca Reiners Terron

Antonio Eduardo Soares Laranjeira*

Em estudo sobre a lírica moderna, Hugo Friedrich afirma que “a lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de uma produtividade surpreendente” (1978, 15). A incompreensibilidade, associada à fascinação, resulta em um dos seus principais aspectos – a *dissonância* ou *tensão dissonante*, responsável pela sensação de inquietude produzida pela poesia na modernidade, ao mesmo tempo em que reporta ao retorno da linguagem sobre si mesma.

A perspectiva de Friedrich estabelece um corte em relação às concepções habituais sobre o texto lírico. Emil Staiger demonstra ser necessário refletir acerca da aplicabilidade dos preceitos encontrados na poética clássica. A poética – enquanto conjunto de ensinamentos práticos para a escrita de textos líricos, épicos ou dramáticos – é considerada problemática, pois nela a categorização em gêneros literários se apresenta como uma tentativa de desenvolver conceitos cuja validade possa ser generalizada. A proposta de Staiger é renunciar à poética clássica, abdicando da pretensão de “determinar a essência da poesia lírica, da composição épica ou do drama” (1997, 14), sem descartar, entretanto, a necessidade de

* Doutor em Letras (UFBA).

definir os termos lírico, épico ou dramático. Como consequência, compreende-se que os textos literários relacionam-se com os três gêneros de diferentes modos, o que justificaria a multiplicidade de formas possíveis em literatura.

Embora mais flexível do que a poética clássica e a despeito dos pontos de tangência com o texto de Friedrich, sua teoria apresenta uma definição do lírico que abarca aspectos que não correspondem ao que se considera lirismo na poesia moderna. O que dizer então da poesia lírica na pós-modernidade? É possível valer-se ainda das poéticas tradicionais para sua abordagem? E até que ponto é plausível recorrer aos estudos de Friedrich acerca da lírica moderna?

A partir da leitura de *Eletroencefalodrama* e *Animal anônimo*, é possível refletir a respeito das relações entre cultura pop e lírica contemporânea. Ao se penetrar o universo de Joca Reiners Terron, as relações entre cultura pop, vida urbana e pós-modernidade tornam-se mais nítidas. Com base nos estudos de Evelina Hoisel (1980) e Décio Torres (2003) sobre o que se denomina discurso literário pop, é necessário explorar as imagens oriundas da cultura pop e urbana presentes na lírica de Terron. Aproximações e distanciamentos são constatados no que se refere à lírica moderna: os poemas de Terron, ao mesmo tempo em que configuram uma poética eminentemente urbana e pós-moderna, não parecem estabelecer uma ruptura com a poética da modernidade. Assim, a relação com a tradição não se insere numa “tradição de ruptura”.

A tensão dissonante mencionada por Friedrich conduz o leitor a um estado de inquietude que constitui o objetivo das artes modernas em geral. Tais tensões são, por um lado, formais e assim pretendem-se. Contudo, é possível observá-las também no conte-

údo, o que sustenta a ideia de que talvez seja melhor o caminho de compreender forma e conteúdo como duas esferas inextrincáveis. Sob esse prisma, fazer-se compreensível parece ser uma meta periférica do texto lírico na modernidade. O que se almeja é a lírica como criação autossuficiente, pluriforme em sua significação. Não raro, esse caráter assumido pela lírica cria uma atmosfera de **absurdidade**:

a alma esconde-se
no intestino grosso, inquieta
na manhã fria de inverno.
o frio, fino desestímulo
aos sonhos, toma de assalto
o fígado enregelado
de sua coragem, escorrendo
ao ralo, onde detritos –
cabelos, honra, dentes
o rg rasgado –
entopem tudo.

(2002, 19)

O poema anterior, publicado em *Animal anônimo*, remete a muitos dos aspectos apresentados por Friedrich. Em primeiro lugar, é preciso destacar a inquietação que se produz ao final dos versos, o mal-estar provocado pelas imagens viscerais que se sucedem, como o próprio sujeito lírico afirma: “a alma esconde-se / no intestino grosso, inquieta / na manhã fria de inverno”. Um movimento de retração, como se fosse uma reação ao frio da cidade, é sugerido; a alma se encolhe para dentro do intestino grosso, órgão em que as fezes tomam a sua forma mais ressecada. A inquietude

é um atributo dessa alma, assim como o é do indivíduo urbano em um sentido mais amplo. O fígado enregelado é uma imagem que reforça a ideia de contração ou de encolhimento que, em um plano mais amplo, refere-se a todo o indivíduo e, possivelmente, a toda a cidade.

Merece destaque, sobretudo, a presença do que Friedrich denomina *categorias negativas*. Antes da modernidade, atributos como continuidade, significância das palavras, aprazimento, alegria e plenitude harmônica eram considerados parâmetros para o julgamento e a composição de textos líricos. Para o fazer poético moderno, aparecem outras categorias, de acordo com o teórico, quase todas negativas e concernentes sobretudo ao aspecto formal. Intestino grosso, fígado enregelado, coragem escorrendo ao ralo e detritos compõem o rol de imagens simultaneamente envolventes e negativas. A tensão dissonante, a inquietude, é uma consequência que, ao invés de depreciar o texto poético, assume *status* de elemento definidor.

É dessa maneira que a *dramaticidade agressiva* sobressai nos versos de Terron, gerando um efeito de choque sobre o leitor. Friedrich utiliza a palavra “vítima” para designar o leitor. E isso parece apropriado, pois “o vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente” (Friedrich: 1978, 18). Para o leitor, fica a impressão de uma anormalidade, algo que seja capaz de suscitar estranheza. As categorias negativas preenchem essa necessidade de causar estranheza ou surpresa: “Suas caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao

Nada” (Friedrich: 1978, 21). Evidentemente, não se trata aqui de demonstrar que a lírica de Terron apresenta todas essas categorias negativas. Trata-se, antes, de compreendê-la como uma expressão pós-moderna e, como tal, dotada de signos que se reportam à modernidade, embora instaurando um deslocamento frente a essa tradição:

Obsoleto

Olha

o Sol

se pôs

(Coisa mais

antiga).

(1998, 34)

O poema “Obsoleto”, ainda que obliquamente, apresenta de forma lírica uma relação com a tradição poética sem o ímpeto de ruptura que caracteriza a poesia moderna. O pôr do sol pode ser compreendido como um signo referente ao que no passado se tomava como literário. Pode-se dizer que se trata de uma materialização das categorias positivas. Mas o título do poema instala uma tensão no que poderia ser compreendido como um momento aprazível de contemplação: o pôr do sol é obsoleto. A leitura oscila, então, entre a beleza lírica do poente e sua obsolescência enquanto motivo de poesia. Entretanto, o que poderia conferir ao poema uma aura de seriedade, apontando para uma contestação de valores estéticos *obsoletos* e consequente necessidade de substituí-los, é deslocado pelos versos finais: “(Coisa mais / antiga)”. À primeira vista, os versos poderiam ser interpretados como uma reiteração do ideal de ruptura. Contu-

do, o efeito produzido ao final do poema é outro, e uma atmosfera de ambiguidade se instaura: ao lado da austera seriedade, emerge o *sorriso irônico*. “[...] arre novos nomes / para descrever / a paisagem [...]” (2002, 11), como afirma Terron noutro poema sem título; a necessidade de outras soluções para a poesia não é descartada pelo sujeito lírico, mas não se trata de uma busca quase obsessiva por uma ruptura destrutiva. Ao incorporar o motivo tradicional – o pôr do sol, que é também o mote do poema de Terron –, o texto desencadeia uma pluralidade de sentidos, proporcionada sobretudo pela capacidade que tem a literatura pós-moderna de simultaneamente se apropriar e questionar elementos da modernidade.

O poema “*Sub nocte per umbram*”, apesar e por causa do latim, mostra-se tão pós-moderno quanto “*Obsoleto*”. O título se refere ao canto VI da *Eneida*, quando Virgílio narra a descida de Eneias ao inferno:

Sub nocte per umbram

postes são árvores
sem vida
:
:
hidrantes,
bebedouros pro fogo
:
:
semáforos
têm três olhos
mas só abrem um
de cada vez
:
:

não existem
placas de trânsito
em braile
:
:
avenidas são
serpentes
saracoteando
luzes
:
:
e tudo é
o que parece
ser (e
é).

(1998, 17)

Por meio de remissões ao ambiente urbano e à sua cultura, encontra-se a nova forma de nomear a paisagem almejada no poema: os postes são também árvores, as luzes do semáforo são olhos. O olhar do sujeito lírico transforma o contexto urbano, deforma-o, produzindo serpentes saracoteando luzes por onde trafegam carros dentro da noite veloz da metrópole, em que tudo é o que parece ser. O jogo entre o que é e o que aparenta ser é traduzido nas aproximações entre o vivo e o não-vivo, entre o que é de carne e o que é de pedra.

O texto se refere claramente à realidade urbana, mas, a partir das aproximações de elementos bastante díspares, cria um ambiente em que a fronteira entre fantasia e realidade deixa de existir. A cidade ressurgue, assim, como uma deformidade engendrada pelo olhar do sujeito lírico. A deformidade que se produz é um aspecto recorrente

dessa perspectiva da cidade, presente na poética de Terron. A cidade grande, mais especificamente São Paulo, é a paisagem recorrente que se pode encontrar nos versos de *Animal anônimo* e *Eletroencefalodrama*. No poema “Passagem”, a cidade tem matizes “de cinza invadidos / por grafitti”, o túnel desponta como uma “garganta a exalar algo de estranho”. Em outro poema, sem título (2002, 29), a estátua na praça figura corroída pelo ácido. Uma paisagem inalterável surge, com um “não-céu sem pássaros”, túneis-cólons, elevados semelhantes a enormes intestinos serpentiformes.

O feio, o incompleto e o desarmônico parecem predominar nessa lírica. O grotesco, de acordo com Friedrich, aparece na obra de arte como imagem de incompletude e fragmentaridade. O papel dessa desarmonia de fragmentos corresponde ao alívio da beleza, afastando a sua monotonia. O todo é percebido apenas como fragmento. Eis a maneira de apreensão da vida urbana: um todo vasto que só pode ser acessível através de seus fragmentos múltiplos, não raro desarmônicos.

rasgo negro
de margem
a margem

no centro
marcas do
desabamento

acima,
o Elevado leva
restos a reboque

e encobre
escravos tangidos
pelo trator

por que, apesar
de asfalto, erosão
e motor

tudo permanece
imóvel, a mesma
paisagem estática?

(2002, 15)

Assim apresenta-se a cidade de São Paulo no texto de Terron: uma cidade em que tudo permanece estático, “[...] apesar / de asfalto, erosão / e motor”. Asfalto, trator, erosão, motor: uma cidade em que o movimento é ininterrupto e as modificações, intensas. Mas, paradoxalmente, a paisagem é estática, como um infinito bloco de concreto e asfalto, cuja opressão é um obstáculo quase intransponível.

Com todas essas imagens dissonantes, fragmentadas e cortantes, é possível afirmar a predominância de um *antilirismo* na poesia de Terron. Todavia, propõe-se aqui a presença em sua poesia de um *outro lirismo*: um lirismo a partir do qual surgem alternativas para as dicotomias redutoras com que foi pensada a poesia moderna.

É preciso notar que as reflexões desenvolvidas em *Estrutura da lírica moderna* não podem se vincular à poética de Terron de maneira irrestrita. Linda Hutcheon (1991), ao definir o termo *pós-moderno*, afirma que seu significado não aponta para uma ruptura e posterior substituição de uma ordem por outra. Ao contrário, o *pós* seria melhor compreendido como *um mais além*. O *pós-moderno* corresponde, em sua acepção, a um fenômeno contraditório que “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”. Nesse sentido, a poesia *pós-moderna* de Terron traduz liricamente essa contradição mencionada por Hutcheon: apro-

priando-se e deslocando os artifícios da lírica moderna, o poeta consegue configurar um outro lirismo, que se poderia denominar pós-moderno ou, ainda, *pop*:

Sex horror show

Se Godzilla goza
Tóquio em polvorosa

cai uma chuva viscosa
como manga com leite

O Drácula ejacula
e o seu dia encurta

King Kong esporra, range
esfrega no Empire State

e mostra a língua hirsuta
A noite se alonga, larga

pra Kong e Jéssica Lange
que tira a tanga e sonha

ser mulher-macaco, a Monga
que sacode a grade, a luz apaga

e a noite segue, de encontro
em encontro, numa suruba monstro

(2002, 45)

“Sex horror show”, publicado em *Animal anônimo*, é o poema que condensa mais intensamente os elementos pop da lírica de Terron. De acordo com Evelina Hoisel, em estudo sobre José Agrippino de Paula, o discurso literário pop pode ser compreendido a partir de “uma sintonia com outras produções artísticas, inclusive

de movimentos internacionais, como a *pop art*” (1980, 134). É com bastante nitidez que se observa na poética de Terron a presença de um repertório de imagens compartilhado com aquele referente ao da arte pop: imagens populares, da publicidade, televisão, cinema, fotonovela ou das histórias em quadrinhos. A arte pop, conforme Hoisel, está assim baseada nos aspectos mais cotidianos da sociedade de consumo. Esse repertório de imagens corresponde ao repertório icônico de uma cultura que se desenvolve nas cidades grandes e sob o modelo da sociedade pós-moderna de consumo.

Em um poema curto, sucedem-se as imagens relativas à cultura urbana de massa: como em um filme B, o sexo e a agressividade marcam presença sob a forma de ícones do cinema e da televisão, enfim, da cultura de massa. O próprio título do poema alude ao conhecido filme *The Rocky Horror Picture Show* e a um filme pornográfico homônimo, dos anos 80. O Godzilla que goza em Tóquio retoma as imagens de destruição dos seriados japoneses, que aqui ressurgem acrescidas do sexo, mote do poema. Drácula entra em cena, com sua tradicional aversão ao dia e com o elemento sexual acoplado à sua imagem. Outra cena que poderia ser considerada como parte da mitologia dessa cultura urbana de massa é a do King Kong montado no Empire State Building, segurando Jéssica Lange, em uma relação amorosa que tende ao bizarro. Em sequência, a imagem é *colada* a outra, da Monga, personagem de espetáculos populares cujo auge é atingido sobretudo durante a década de 1980. Trazendo os ícones da cultura pop, mesclando seu discurso literário ao de outras formas de arte, Terron lança mão de procedimentos caros à literatura pop: a apropriação de elementos díspares e a colagem. Se as sociedades pré-modernas buscavam nos deuses, em esferas transcendentais, os parâmetros para suas vidas

terrenas, percebe-se que na literatura pop os deuses são outros. Os parâmetros se multiplicam e têm sua origem nos meios de comunicação de massa, como ocorre no poema “Sex horror show”, passível de ser compreendido como alusão à líquida vida urbana noturna que “segue, de encontro / em encontro, numa suruba monstro”.

As imagens da cultura de massa reaparecem como uma espécie de mitologia pop no poema “Futblues” (1998, 81). O texto corresponde a um exercício metalinguístico, metapoético, através do qual o sujeito lírico deflagra uma reflexão simultânea sobre o fazer poético e sobre a inserção do poeta em um mercado. A princípio, duas referências à cultura pop assomam no título: ao futebol e à música, mais especificamente ao blues. Em seguida, o poema apresenta dois tipos de poetas, recorrendo à imagem de dois jogadores de futebol – Pelé e Garrincha: “se têm / cartolas espertos [...] / são pelé / com coroas, lauréis / bolso cheio / de merréis”; “sem um bom cartola / o poeta é garrincha”. Os dois jogadores de futebol são considerados “gênios da bola”, mas os perfis são praticamente opostos: algo como o apolíneo e o dionisiaco. Ao passo que Pelé tem carreira e imagem bem gerenciadas, Garrincha possui um perfil que tende para o maldito. É precisamente com o poeta maldito que o sujeito lírico-Terron se identifica: “Sou Garrincha / jogando dores / por aí”. A filiação aos malditos é observada por Sandro Ornellas, em seu artigo “Um eletro da poesia contemporânea”, sobre o livro *Eletroencefalodrama*:

Assim, podemos vincular ELETRO... a uma filiação poética que passa por Rimbaud, Corbière e Villon, Oswald de Andrade, Gregório de Matos e os marginais dos 70's, principalmente Chacal; enfim, uma ramificação da poesia moderna que assumiu o verbo como maldito, código impuro achado no meio da rua, fio desencapado pronto para o choque (1998).

Além da alusão ao futebol, o poema “Futblues” faz referência à televisão. Comparando o poeta com Pelé, construindo um perfil de escritor que conquista “coroas, lauréis” e tem o “bolso cheio de merreís”, reforça a imagem com os versos: “a cara na televisão / dizendo todo dia / comprem nas casas / bahia”. Aparecer na televisão, fazer parte de uma propaganda são meios através dos quais é possível construir um ícone na sociedade de consumo. As Casas Bahia surgem, então, como um signo que remete à fama, à popularidade, que na sociedade contemporânea estão intimamente ligadas ao consumo.

“O pop, americano e inglês, é considerado o ponto de encontro modelar entre a arte culta e a comunicação de massa, ao promover a substituição de temas nobres da arte tradicional por imagens da vida urbana moderna”, afirma Evelina Hoisel (1980, 134). “Futblues” promove esse encontro, ao trazer a poesia, o futebol, o blues, a televisão e a propaganda para o mesmo espaço: o texto lírico. De certa forma, o que se pretende com essa *dessacralização* é promover a arte – nesse caso, a literatura – como um produto da sociedade urbana industrial. Isto é, a arte pop é compreendida como um objeto que envolve a participação e o divertimento. A estética do sublime parece ser deslocada pela *estética da consumibilidade*:

Se a *pop art* se associa à cultura urbana e industrial é porque entre massa e sociedade existe uma relação proveniente do fato de que as novas relações e condições de produção industrial do sistema capitalista criaram novos grupos sociais. Ou seja, as condições de produção das massas, sua origem se identifica com as condições gerais da produção (Hoisel: 1980, 135).

A identificação com as condições de produção retira da obra de arte a sua unicidade, dessacralizando-a. Como objeto a ser

consumido, como um divertimento na sociedade contemporânea, a obra de arte perde sua aura e ingressa na *era da reprodutibilidade técnica*. É aqui que se pode estabelecer a diferença entre o pop e o popular: de acordo com Evelina Hoisel, o pop tem do popular apenas a temática, ao passo que os níveis de produção, difusão e consumo são típicos das sociedades capitalistas mais desenvolvidas.

Outro aspecto da literatura pop bastante recorrente diz respeito ao *cotidiano da sociedade de consumo*, o cotidiano urbano. A atmosfera urbana perpassa praticamente todos os poemas citados. As imagens poéticas são extraídas quase sempre do cotidiano do habitante das metrópoles capitalistas, como se pode observar em “Poema chinês”:

No centro
da cidade
em frente à vitrine
esfumaçada sob
o letreiro a palavra
PASTEL
tem cheiro.

(1998, 84)

Intensamente sinestésico e imagético, o poema se sustenta exclusivamente em uma experiência banal: uma breve mirada ao letreiro de uma pastelaria chinesa no centro de uma metrópole. O poema poderia ser considerado fotográfico, mas o movimento parece ser mais adequado para designá-lo: caminhando ou de dentro de um veículo motorizado, é como se o sujeito lírico captasse, no ritmo do centro da cidade, o momento fugidio daquele letreiro, perdido em meio a uma infinidade de estímulos visuais. A fugacida-

de é traduzida pelo efeito sinestésico ao final do poema: “a palavra / PASTEL / tem cheiro”. O cheiro, apesar de incrustado no letreiro (e, possivelmente, nas pessoas que frequentam o lugar), é captado muito rapidamente pelo olhar do sujeito lírico passante.

Contrastando com os poemas anteriores, violência e brutalidade não aparecem nos versos de “Futblues” e “Poema chinês”. É possível afirmar, então, que há dois trilhos percorridos pela poética de Terron: uma em que a cultura pop urbana sobressai, acompanhada de imagens cortantes e violentas, em que o sexo é um mote recorrente; e outra a partir da qual a cultura pop urbana expõe seu lado mais irônico e gozativo. Evidentemente, não se trata de afirmar a existência de duas fases ou de duas faces distintas de Terron. Esses dois trilhos se entrecruzam, constituindo uma poética em que a pluralidade de vias e significados é a marca registrada.

A poética de Terron traz em seu corpo o repertório iconográfico do pop, que, segundo Evelina Hoisel, está inserido em um sistema de temas convencionais e circula através dos meios de comunicação de massa. Os símbolos de *status*, a publicidade, os mitos do *mass media*, a simbologia sexual, os aspectos míticos do terror, da dor, da brutalidade, de todas as formas de violência próprias à cultura contemporânea passeiam pelos versos de Terron, sem que configurem uma postura de deslumbramento frente ao universo pop. Fazendo uso de técnicas variadas, flertando com outras formas de arte, a lírica de *Animal anônimo* e *Eletroencefalodrama* apresenta uma linguagem múltipla em suas origens: fotografia, quadrinhos, cinema e publicidade se entrelaçam em uma construção marcada pela intertextualidade.

Abrindo-se ao mundo contemporâneo, sem deixar de se voltar para si, a linguagem da lírica pop pós-moderna se encontra

nos interstícios. Não é a mimese do mundo pós-moderno, mas não se trata do puro exercício formal; não é uma ruptura com a lírica moderna, tampouco uma linguagem que a endosse. O pós do pop pós-moderno é, antes de tudo, uma maneira de escapar dos ardis propostos pelas dicotomias excludentes. É o situar-se no entrelugar.

Referências

- CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MENDES, Ana Paula Coutinho. “Da referência em alguma poesia contemporânea: estrutura de horizonte e identidade relacional”. *Cadernos de Literatura Comparada 5: contextos de modernidade*. Porto: Granito/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2002, pp. 9-39.
- ORNELLAS, Sandro. “Um eletro da poesia contemporânea”. *Revista Verbo 21*. Disponível em <www.verbo21.com.br>.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TERRON, Joca Reiners. *Animal anônimo*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2002.
- _____. *Eletroencefalodrama*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1998.

