



Dois tipos de fotografia para ler a poesia de Adriano Espínola

Filipe Manzoni*

Entre meados de 1990 e início dos anos 2000, a poesia de Adriano Espínola passa por uma espécie de mudança radical. Não é difícil levantar pontos de contraste entre sua empreitada épico-urbana, consolidada nos dois longos poemas *Táxi* e *Metrô* (lançados originalmente em 1986 e 1993 e posteriormente reunidos em *Em trânsito: Táxi/Metrô* em 1996), e o recolhimento intimista de *Beira-sol* (2001) e *Praia provisória* (2006): a forma extensa e caótica da epopeia se converte em poemas breves, ocasionalmente com métrica e estrofação regulares; a obsessão pelo urbano e fugaz dá lugar à predominância do *locus amoenus* de uma paisagem litorânea.

Tal contraste fica especialmente evidente na recente antologia do poeta, *Escritos ao sol* (2015), que dá a ler uma espécie de corte entre os primeiros três blocos do livro (que incorpora poemas de *Praia provisória*, *Beira-sol* e *Trapézio*) e a segunda, dedicada inteiramente a uma nova edição de *Táxi*. Os temas, a dicção e mesmo as escolhas formais da antologia do poeta parecem se situar como que polarizadas por essa divisão.

De fato, caberia observar que esse corte ainda é reafirmado por um desrespeito à ordem cronológica que a antologia segue. Adriano dispõe seus livros em sequência contrária à data em que foram lançados (começando pelo último e retrocedendo suces-

* Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

sivamente), com a única exceção de *Trapézio*, lançado em 1985, portanto antes de *Táxi*, de 1986. Essa inversão parece, ao mesmo tempo, distanciar os haicais de *Trapézio* da proximidade cronológica que possuem com a epopeia urbana, *Táxi*, e aproximá-los do momento posterior da poesia de Adriano – marcado por *Beira-sol* e *Praia provisória*. Não deixa de ser curioso ainda que *Trapézio* seja um livro de haicais, precisamente a forma clássica da poesia japonesa para a qual Roland Barthes se voltou repetidas vezes como analogia para uma teoria da fotografia, ponto central da presente argumentação. Tudo se passa, nesse sentido, como se o deslocamento de *Trapézio* pudesse ser lido como um indício, na própria organização da antologia de Adriano, de uma mudança na relação com a visualidade que está na base desta proposta de leitura de dois paradigmas fotográficos.

Interessa-nos, porém, identificar nessa guinada, mais do que uma mudança radical, a reconfiguração de certos elementos-chave que se mantêm centrais para a poesia de Adriano. Mais especificamente, nos voltaremos para a íntima relação entre o trauma e a visualidade na leitura de dois poemas de *Praia provisória*, evidenciando como uma questão trazida em termos de esquecimento/exposição em *Táxi/Metrô* converte-se em um novo problema da ordem da incapacidade da representação.

Por conta da extensão de *Táxi* e *Metrô* (ambos com mais de novecentos versos cada), nos deteremos em uma breve apresentação, em linhas gerais, dos pontos que entrarão em consonância com nossa leitura de *Praia provisória*. Não buscamos, de forma alguma, dar conta de todo o projeto empreendido por Adriano em sua obra épico-urbana, mas sim sinalizar alguns marcos principais que serão retomados em nosso exercício de leitura.

A poesia épico-urbana de Adriano Espínola constitui-se de longos poemas com um claro flerte com a epopeia, narrados do interior de um veículo cruzando a cidade em alta velocidade e buscando, por meio do contato hipersensível, uma experiência mais autêntica do urbano. Podemos claramente flagrar em sua proposta um intuito conciliador entre o que Italo Moriconi situou como “dois cânones rivais: o panteão modernista e o paradigma cabralino concretista” (1998, 18), na medida em que o projeto de uma poesia colada com a experiência urbana é acompanhado da incorporação dos experimentalismos dos poetas concretistas. Diversos motivos da vanguarda futurista – tais como a louvação do automóvel e da velocidade – completam o panorama dessa espécie de paradoxal “grande obra do efêmero”, que mantém em si uma tensão entre a linearidade narrativa própria à épica e a incorporação das diversas modulações e microacidentes que perpassam a cidade.

Dois pontos nos interessam especificamente, no que diz respeito à articulação entre a experiência urbana e o trauma: primeiramente, a relação entre a hipertrofia da visualidade e o choque; em segundo lugar, o que identificamos como o “problema das lentes”, uma espécie de limite residual para a tentativa de contato imediato do sujeito com a cidade.

É preciso ressaltar que quando falamos sobre a estratégia de hipersensibilidade presente na poesia épica de Adriano Espínola, esse processo, de forma geral, se limita ao aspecto visual. É o olhar acostumado que Adriano busca subverter em seu poema, assim como é uma espécie de cegueira que o poeta tenta redimir pela busca de um contato mais direto com a cidade. Nesse sentido, se nos voltamos para a concepção que está na base dessa cegueira usual do olhar, reconhecemos uma concepção da vivência diária do

urbano como previamente dessensibilizada, saturada pelo excesso de estímulos.

Essa concepção da experiência urbana como intrinsecamente anestesiada, isto é, acostumada com o choque, foi problematizada por Walter Benjamin em seus estudos sobre Baudelaire e a Paris do século XIX (1989). Em sua releitura do poeta francês (e em direta retomada dos textos de Sigmund Freud), Benjamin apresenta o trauma como uma consequência da incapacidade do sistema consciente de reter memórias que afetem sua constituição – esta atividade caberia a um sistema distinto. A consciência seria assim um eficiente mecanismo de esquecimento de seus choques formadores como medida de proteção contra o excesso de estímulos. Decorre daí que a cidade moderna seria mais ignorada do que percebida e caberia à poesia, tomada enquanto possibilidade de deslocamento da experiência costumeira, contornar (ou redimir) a experiência traumatizada através da profusão de imagens efêmeras que, numa percepção cotidiana, resultariam ignoradas.

Trauma e visualidade se relacionam, assim, sobre um pano de fundo que parece falar diretamente à poesia épico-urbana de Adriano Espínola, enquanto esquecimento e redenção. O fluxo de imagens sobrepostas caoticamente figura como uma forma de retomar um contato perdido com a cidade, na medida em que traz para o poema elementos que de outra maneira seriam barrados pela percepção.

O segundo ponto que gostaríamos de ressaltar neste primeiro retrato da poesia de Adriano é também uma consequência da predominância visual da experiência da cidade. Apesar de buscar um contato mais direto com o caos urbano, Adriano ainda mantém, entre seu olhar e a cidade, a janela do *Táxi* ou do

Metrô. Há um vidro que o separa da cidade e deixa muito claro o que é interior e o que é exterior, mesmo quando o poema parece buscar o contato enquanto uma espécie de dispersão dos limites entre sujeito e cidade.

O vidro da janela – semelhante à lente de uma máquina fotográfica – constitui um limite inalienável que projeta, mesmo nos excessos de um retrato distorcido, um enquadramento preciso, uma moldura e um limite constituidor de um dentro e um fora. Diversas ocorrências, em especial em *Táxi*, dão a ler essa oposição entre interior/exterior, principalmente a partir de um esforço declarado de trazer os elementos e as imagens para dentro do táxi, simultaneamente veículo e poema.

Lida nesse paralelo fotográfico, a poesia urbana de Adriano Espínola figura como uma fotografia de longa exposição que preza não pela forma precisa das imagens, mas pela impressão que estas causam quando “riscam” o campo de visão. Fotografia que esbarra, porém, sempre no geometrismo inexpugnável das lentes: por mais caótico que seja seu retrato urbano, ele ainda traz as marcas constituintes de sua lente “objetiva”, bem como uma incapacidade de contato enquanto dissolução dos limites entre sujeito e cidade.

O trauma e o corte de uma cebola

Conforme adiantamos, ao nos voltarmos para *Praia provisória* encontramos um profundo enxugamento da grandiloquência de *Táxi/Metrô*. Adriano abandona o encadeamento horizontal e vertiginoso de fragmentos urbanos e, não raro, se detém em uma única imagem trabalhada desde o título do poema, conforme observamos em “A cebola”:

A cebola

cortá-la camada
por camada
até chegar

ao centro.

(ao bulbo do nada
do eu mais
dentro.)

Não chorar.

(2006, 35)

Se em *Táxi/Metrô* podemos situar o trauma como marca de uma vivência urbana dessensibilizada, a banalidade da experiência cotidiana de cortar uma cebola é de natureza semelhante. Ao nos apresentar, porém, uma atenção religiosa à cena culinária e prosaica do processo de corte de uma cebola, as implicações do traumático parecem ir mais fundo na medida em que apontam para uma ferida que não é verbalizada.

Cabe ressaltar que o corte – palavra central para nossa leitura – tem dezenas de acepções, das quais ressaltaremos quatro que parecem mais presentes no poema de Adriano, seja textual ou formalmente. Primeiramente nos referimos ao corte em seu sentido mais prosaico, isto é, ao talho que desnuda, camada a camada, a cebola. Em segundo lugar, cabe ressaltar que “corte” também é utilizado enquanto corte do verso, isto é, os *enjambements* utilizados

exaustivamente por Adriano. Numa terceira possibilidade, desdobramento por derivação de sentido da primeira, o corte é também o nome dado às representações pictóricas de incisões com o fim específico de facilitar a visualização. Finalmente, o corte carrega a acepção possível de interrupção de uma atividade, de fechamento, em especial no “corte” final do poema, seu fim abrupto.

Nesse sentido, o corte opera a exposição de um desnudamento, trespassando as camadas em direção a um centro, mas ao mesmo tempo o limite desse desnudamento, isto é, a interrupção abrupta que impede a verbalização da dor, que apenas aparece de relance, ponto ao qual voltaremos em seguida. O corte como operação que aponta – ao mesmo tempo que resguarda de um desnudamento completo – parece colocar, assim, o trauma em um limiar diferente daquele pautado pelo esquecimento/redenção. O poema de Adriano parece flagrar o traumático desde a própria incapacidade de uma traduzibilidade em um código simbólico, o que claramente nos leva a um cenário de leitura do traumático marcado pelas contribuições de Jacques Lacan.

Referimo-nos principalmente a “O inconsciente e a repetição” (Lacan: 1996, 23-65), texto no qual Lacan se propõe a reler o conceito freudiano de inconsciente, definindo-o precisamente a partir da noção central do traumático. Cabe ressaltar que Lacan recorre basicamente a dois campos semânticos quando nos apresenta a noção de inconsciente e trauma. Primeiramente, há uma certa insistência em imagens de corte: hiância, fenda, cicatriz – “Antes de mais nada, a questão está sempre aberta. Só que a neurose se torna outra coisa, às vezes simples enfermidade, cicatriz, como diz Freud” (1996, 27). Em segundo lugar, quando se volta para as irrupções do inconsciente, o autor utiliza imagens de tropeço, ato falho e chiste.

Se o paralelo com o poema de Adriano é óbvio pela noção de corte, podemos ler também o segundo campo semântico característico do traumático na forma pela qual a dor aparece no poema, isto é, no jogo paranomástico “do eu” no sexto verso.

O que está no centro da concepção lacaniana de trauma, e que se torna importante para lermos a poesia de Adriano, é sua dimensão de ser *inassimilável*, de consistir um encontro faltoso com o real, definido por Lacan como *tiquê*. Diferentemente da concepção que podemos ver em operação em *Táxi/Metrô*, o trauma se torna problemático porque não pode ser simbolizado, isto é, posto em discurso. Com efeito, o que define o real enquanto experiência traumática para Lacan é o fato de estar para além da possibilidade de codificação em signos, isto é, para além do retorno insistente dos signos (que não seriam da ordem da *tiquê*, mas do *autômaton*).

Se nos atemos, dentro de nossas quatro acepções principais do “corte”, àquelas que se aproximam da materialidade da versificação – o corte do verso e o corte enquanto interrupção do poema –, podemos criar uma ponte interessante entre essa noção do traumático lacaniano e alguns apontamentos de Giorgio Agamben.

Em suas investigações a respeito da importância da possibilidade do *enjambement* para o poema – único critério que permitiria distinguir a poesia da prosa –, Agamben caracteriza a não coincidência entre métrica e semântica como a própria oscilação entre som e sentido que seria o núcleo constitutivo do verso. Em outras palavras, o verso surgiria de uma “íntima discórdia”, de uma “desconexão” ou de um “abismo do sentido” (Agamben: 2012, 31), que se opera precisamente em sua interrupção, em seu corte.

Agamben reconhece ainda um problema muito particular que concerne ao fim do poema: o último verso, por sua impossibilidade

de produzir um *enjambement*, se descaracterizaria enquanto verso. Para o filósofo, é “como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido” (2012, 31).

Lido segundo a proposição de Agamben, o poema de Adriano operaria uma espécie de negação de seu próprio fim, na medida em que, apontada para uma coincidência final entre som e sentido, este só pode ser concebido como “encontro enquanto que podendo faltar, enquanto que essencialmente é encontro faltoso” (Lacan: 1996, 57), isto é, enquanto trauma. Em outras palavras, o discurso não apenas é interrompido porque é traumático, mas principalmente é traumático porque foi/é interrompido. É por sinalizar uma resistência à significação não resolvida que o poema, mesmo quando frente à possibilidade de uma coincidência entre som e sentido, aponta antes para uma prevalência da interrupção, do abismo ou do corte.

A forma-prego e a imagem

Se a partir de “A cebola” podemos identificar uma mudança da concepção do trauma na poesia de Adriano Espínola (tomada em contraste com sua produção épica-urbana), é necessário ressaltar o quanto essa mudança é acompanhada por uma guinada na forma escolhida para seus poemas: versos curtos, centralizados na página, se detendo em uma única imagem que vai ser ressignificada e tensionada até um fim abrupto. Levando em conta a sintomática persistência dessa “forma” praticada por Adriano – na qual se enquadrariam diversos outros poemas –, cabe voltar a um exemplo paradigmático, “O prego”:

O prego

o que mais dói
não é o retrato
na parede

mas o prego ali
cravado
persistente

no centro da
mancha
do quadro au-
sente

(2006, 21)

Em estreito diálogo com Carlos Drummond de Andrade em “Confidência do itabirano” (Andrade: 2010, 66), Adriano opera uma reorganização dos elementos presentes nos dois últimos versos do poema drummondiano – a dor e a imagem na parede –, para problematizar a questão do trauma a partir de um negativo da imagem. Se em Drummond podemos identificar um trauma enquanto perduração da decadência aristocrática mineira simbolizada na fotografia de Itabira pendurada na parede, o que está em jogo em Adriano é uma concepção de trauma a partir da incapacidade de simbolização. O que dói não é o retrato (enquanto imagem emoldurada, circunscrita), mas a marca da ausência dele.

Nesse sentido, o prego se apresenta como elemento ambíguo na medida em que é o rastro presente da ausência de uma imagem

emoldurada que simbolize o trauma. Este dado de rastro ou vestígio, compartilhado ainda pela mancha na parede, é tão mais pungente quanto menos explica sobre a dor que insinua. Prego e mancha nos reinserem, assim, na noção lacaniana de um encontro faltoso, enquanto rastros “persistentes” do caráter inassimilável do trauma.

Vimos abordando uma guinada na relação entre o trauma e a visualidade na poesia de Adriano Espínola através das proposições teóricas de Lacan e Agamben. Caberia agora observar o quanto “O prego”, ao se voltar especificamente para a marca de um retrato ausente, permite abordar essa guinada a partir dos estudos sobre a fotografia de Roland Barthes (Barthes: 1984), em especial a partir de sua noção (já clássica) de um elemento-chave do fotográfico, o *punctum*.

O paralelo entre Barthes e Lacan já se encontra em *O retorno do real* (2014), de Hal Foster, que aproxima a *tiquê* lacaniana – que se traduziria, conforme adiantamos, como um encontro faltoso com o real, um encontro enquanto golpe traumático – precisamente ao conceito barthesiano de *punctum*. Este é introduzido por Barthes em *A câmara clara* como parte de uma polarização entre dois elementos a serem discriminados na fotografia: sua referencialidade, isto é, a descrição dos elementos materialmente retratados – o *studium* –, e um elemento que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”, proposto por Barthes como o *punctum*, “esse acaso que, nela [na foto], me *punge*” (1984, 46).

Para além dos paralelos imagéticos entre “a ferida de uma agulha” de Barthes, a “ferida aberta” de Lacan e o prego propriamente dito de Adriano, cabe ressaltar que Barthes caracteriza o *punctum* como elemento não descritivo, que “me retém, mas não chego a dizer porquê [...] não encontra seu signo, seu nome” (Barthes: 1984,

83), isto é, trata-se de uma ferida que se articula intimamente com a não-realização simbólica.

O prego de Adriano seria, em uma certa ousadia com os termos barthesianos, uma fotografia só *punctum* na medida em que é a negação absoluta da referencialidade da imagem, ou ainda, na medida em que é a perduração da impossibilidade de reduzir a ferida aos seus elementos pictográficos referenciais. Trata-se de uma fotografia traumática por excelência (a negação absoluta de um *studium*), na qual o que nos pune é a marca que evidencia sua própria ausência.

Cabe, finalmente, nos determos no fim do poema de Adriano, o que coloca um problema imediato: a mudança pela qual o fim do poema passa de *Praia provisória* para a antologia *Escritos ao sol*. Se em *Praia provisória* (versão que transcrevemos acima) o corte se produz no interior da palavra “au / sente”, desnudando uma microestrutura morfêmica-etimológica de presença/ausência do prego enquanto rastro, a edição de *Escritos ao sol* encobre um pouco esses mesmos rastros. Onde líamos, em *Praia provisória*, “no centro da / mancha / do quadro au- / sente”, encontramos, em *Escritos ao sol*: “no centro da mancha / do quadro / ausente” (Espínola: 2015, 42). Uma segunda diferença entre as duas edições é que em *Praia provisória* “O prego” aparece dentro do primeiro bloco de poemas “Maramar”, ao passo que em *Escritos ao sol* o poema, juntamente com “Sede”, constitui um bloco intitulado “ausência”. Cabe ressaltar que Adriano faz ainda algumas pequenas alterações de pontuação no poema, mas nenhuma tão drástica (ao menos para nossa leitura) quanto a mudança da quebra no interior da última palavra de seu poema

Portanto, a primeira versão de “O prego” joga com uma espécie de redundância morfológica, destacando o antepositivo de negação “au” (derivado do *ab-* latino) do núcleo “sente”, como que

para chamar a atenção para a perduração da presença enquanto rastro no interior da ausência, ao mesmo tempo que ressoando, por meio da paronomásia, o verbo “sentir” como uma irrupção do real traumático a partir do chiste. Nesse sentido, trata-se de um mecanismo semelhante ao que líamos em “A cebola”: o *enjambement* produz um corte que permite ler, no encadeamento semântico, um novo signo verbal que parece apontar para o traumático: no caso de “A cebola”, o verbo “doer”; no caso de “O prego”, “sentir”.

Em resposta à supressão dessa redundância morfêmica, possivelmente por uma priorização do aspecto rítmico sonoro do poema, a segunda versão destaca duplamente o “ausente”: mantém a palavra sozinha como verso final e faz da “ausência” também um título, de maneira que a ausência não aparece apenas no fim do poema, mas se coloca como chave de leitura do poema como um todo. A “ausência” deixa de ser um fechamento ou um “fim do poema” (agora no sentido agambeniano do termo) para se tornar uma espécie de rastro ou espectro que estava, desde antes do primeiro verso, fantasmaticamente presente.

Estenopeia e *pin-hole*

Quando situamos a poesia de Adriano Espínola da década de 90, ressaltamos o quanto *Táxi* e *Metrô* partem de uma noção de trauma tomado como esquecimento para empreender uma hipersensibilização, uma tentativa de contato mais direto com a cidade que esbarra, porém, na impossibilidade de ir além de uma objetivação inerente ao olhar. Essa barreira aparece simbolizada pela janela do táxi (ou do metrô) como limite ou moldura nunca subvertida que, em nossa analogia fotográfica, aproximamos das lentes de uma câmera.

A busca por um contato mais autêntico com a cidade luta, portanto, contra sua própria incapacidade de dissolver certos limites. Podemos ainda ler esse embate como um questionamento da ordem do “como retratar diretamente”, visto que todo retrato fotográfico pressupõe uma lente objetiva, e, logo, a orientação de uma paisagem que está necessariamente “do lado de fora”, numa imagem planejada recebida por um aparato sensível que está “do lado de dentro”.

Porém, ao nos voltarmos para os poemas de *Praia provisória* encontramos, em lugar da lente, a insistência da marca de uma ferida (seja a *tiquê* lacaniana, o *punctum* barthesiano, o corte da cebola ou o prego na parede) como rastro de um trauma que resiste à significação. Essa nova imagem – ou esse conjunto de imagens – se oferece como uma alternativa que joga com um novo conceito de trauma e parece ameaçar, de forma muito mais pungente, a estabilidade do sujeito.

Curiosamente – lembremos que Barthes define o *punctum* como “a ferida de uma agulha” –, há um tipo específico de câmera fotográfica que dispensa a utilização de lentes objetivas, tendo em seu lugar um pequeno orifício, normalmente feito com prego ou agulha: as câmeras *pin-hole*. Pouco mais avançadas do que uma câmera escura, as câmeras *pin-hole*, ou estenopeicas, captam a imagem literalmente através de um pequeno furo de agulha que concentra os raios luminosos e os projeta, invertidos, num papel fotográfico em seu fundo. Por recorrer a um processo ótico mais próximo da projeção do que da focagem das lentes objetivas, a fotografia estenopeica dispensa ainda a distância focal fixa da lente de uma câmara fotográfica comum, fazendo com que a imagem formada não tenha um enquadramento preciso ou delimitado: o tamanho da imagem resultante depende apenas da distância a que se encontra o papel fotográfico.

Se em nossa analogia fotográfica a persistência paradigmática da lente objetiva se mostrava aliada a um problema de “como retratar”, sem insistir em uma separação prévia entre sujeito e mundo, quando Adriano substitui a objetiva pela picada de uma agulha sintomaticamente o retrato desaparece – como pudemos discutir mais claramente em “O prego” –, restando apenas seus vestígios resistentes à significação. As imagens se formam na poesia de Adriano Espínola, tal qual em uma *pin-hole*, através de uma ferida traumática (ou *troumática*, como bem se aplica a expressão de Lacan) que não projeta um dentro e um fora, mas, pelo contrário, constitui a própria violação do limite preciso entre essas instâncias.

Para além da busca do contato, a poesia de Adriano se reveste, assim, do signo da violação traumática, isto é, que traz “na pele a sede dos punhais” (Espínola: 2006, 102), para retomarmos outro verso de *Praia provisória*. A abreviação da grandiloquência e da profusão de imagens visuais se dá, assim, na justa medida de um recolhimento do *studium*, próprio a uma concepção de poemas que se pretendam, o quanto possível, só *punctum*.

A “poesia-prego”, ou *pin-hole*, de Adriano é fotográfica, na medida em que luta contra o retrato, isto é, não se propõe a circunscrever uma imagem que dê sentido a um trauma. Trata-se de uma maneira de descolar para o centro da questão o próprio mecanismo de corte, de interrupção abrupta do discurso, que traz à tona a permanência fantasmática do trauma resistente à significação. A ferida traumática não se coloca na origem ou na motivação do poema – essa leitura poderia ser feita em *Táxi/Metrô*, não em *Praia provisória* –, mas se dá através dele e nele *perdura* enquanto vestígio.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. *Cacto*. Tradução de Sérgio Alcides. Agosto de 2002, pp. 142-9.
- _____. “Ideia da prosa”. In: _____. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ESPÍNOLA, Adriano. *Em trânsito: Táxi/Metrô*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- _____. *Beira-sol*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- _____. *Praia provisória*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- _____. *Escritos ao sol*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- MORICONI, Italo. “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”. In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia & NASCIMENTO, Evando (orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

Resumo

Nosso trabalho se propõe a uma análise de duas figurações para a relação entre visualidade e trauma na produção poética de Adriano Espínola, observadas a partir de uma analogia com a fotografia. A poesia de Adriano se pautaria, em um primeiro contexto, por uma tentativa de redimir uma experiência urbana anestesiada pelo excesso de estímulos visuais (isto é, buscaria gerar imagens “mais genuínas” da cidade). Em contrapartida, em seus últimos volumes a produção do poeta se voltaria para um conceito de trauma que aponta para (mas também que esbarra em) um limite intransponível para a simbolização, jogando, portanto, com a própria irrepresentabilidade das imagens. Essa dupla articulação nos levará, assim, a um percurso teórico que, partindo de um contexto benjaminiano-baudelairiano do trauma, se direcionará para alguns conceitos de estudiosos como Giorgio Agamben, Jacques Lacan e Roland Barthes, na medida em que a questão central se desloca da produção de imagens para a sinalização de um limite para estas.

Palavras-chave: Adriano Espínola; fotografia; trauma.

Abstract

The main goal of this research is to analyze two different configurations of both the visual elements and the trauma concept in the poems by Adriano Espínola, through an analogy with photography. In this way, Espínola's poems would be structured, in his early production, as an attempt to redeem the numbed modern urban experience via a more authentic representation of the city impressions. On the other hand, Espínola's latter poems point to a concept of trauma that presents a limit to visual representation itself. Considering this double structure, this investigation will make its way through a critical scenario based, initially, on a Benjamin-Baudelaire's concept of the trauma, and then on the works of Giorgio Agamben, Jacques Lacan and Roland Barthes, in so

far as the production of images becomes less important, in the poems of Adriano Espínola, than the manifestation of a limit to them.

Keywords: Adriano Espínola; photography; trauma.