

## A técnica da montagem cinematográfica na poesia de Sérgio Rubens Sossélla

The film montage technique in  
Sergio Rubens Sossélla's poetry

Marcelo Fernando de Lima (UTFPR)  
Márcio Matiassi Cantarin (UTFPR)  
Rogério Caetano de Almeida (UTFPR)

### Resumo

Neste artigo, nosso objetivo é estudar o uso de princípios da técnica da montagem cinematográfica em textos do poeta paranaense Sérgio Rubens Sossélla (1942-2003), além de relacionar sua obra à produção brasileira e paranaense recentes. Por meio do estudo de teorias modernas da poesia e do cinema, busca-se uma aproximação entre essas artes. No estudo, concluímos que a obra de Sossélla apresenta uma utilização inovadora de elementos da montagem e que o autor desponta como um dos principais poetas da literatura paranaense recente.

**Palavras-Chave:** poesia, mídia, montagem

### Abstract

In this paper we aim at studying the use of principles of film montage technique in some poems by Sergio Rubens Sossélla (1942-2003), a poet from the state of Paraná (Brazil). Besides, we compare his work to the poetry recently produced in Brazil and in Paraná. By using the theories of modern poetry and cinema, we seek a comparison between these two arts. In the study, we conclude that the work by Sossélla presents an innovative use of montage and that he stands out as one of the leading poets of recent literature in Paraná.

**Keywords:** poetry, media, montage

## Introdução

A obra do paranaense Sérgio Rubens Sossélla (1942-2003) envolve cerca de 300 títulos de poesia, entre livros, poemas-volantes, coletâneas, publicados com recursos próprios e de maneira artesanal. Apesar de dois livros seus terem ultrapassado a tiragem de mil exemplares — as coletâneas *Tatuagens de Nathannaël* (1981) e *A linguagem Prometida* (2000), a primeira editada pela Fundação Cultural de Curitiba e a segunda, pela Secretaria da Cultura do Paraná —, a maior parte de seus trabalhos teve tiragem de até 100 unidades, distribuídas a um círculo restrito de escritores, jornalistas e amigos.

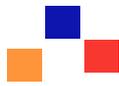
Nascido em Curitiba, onde se formou em Direito, mas morando desde a década de 1970 no interior, onde atuou até 1987 como juiz, Sossélla deu pouca atenção à divulgação de seus livros ao longo de três décadas de produção. Hoje, o público geral só pode ter acesso a seu trabalho por meio de coletâneas. Na década de 1980, Sossélla foi colaborador dos periódicos culturais *Fundação*, mantido pela Prefeitura de Curitiba, e *Nicolau*, criado pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná e distribuído em todo o país, com tiragem que chegou a 500 mil exemplares. Ao lado de outros paranaenses companheiros de geração, como Valêncio Xavier, Sylvio Back, Paulo Leminski, Jacques Brand e Domingos Pellegrini, foi um destacado colaborador do jornalismo cultural de Curitiba, integrante de uma geração de escritores que formou a literatura paranaense contemporânea.

A geração de Sossélla, que cresceu sob forte influência do cinema como veículo de comunicação de massa e foi público de uma de suas melhores fases, foi a primeira no Paraná a buscar diálogo mais evidente com os meios audiovisuais. O cinema, cuja experimentação encontrava seu auge nos anos 1960 com a *Nouvelle Vague*, o *Cinema Novo* e o *Neorealismo*, foi o meio mais recorrente, tanto que alguns escritores de sua geração chegaram a atuar diretamente na produção de filmes, como Valêncio Xavier e Sylvio Back.

Há muitas referências ao cinema na obra de Sossélla. O poeta fala do cinema como um referente externo e experiência vivida transformada em matéria poética, mas esse meio tecnológico é também uma *forma* de pensar a poesia, uma *forma* de composição e maneira pela qual o poeta pretende que seu texto seja lido, como se estivesse educando o olhar do leitor.

Tomando como base teorias sobre a linguagem poética e sobre a forma cinematográfica, o objetivo deste texto é relacionar a poesia de Sossélla com a linguagem do cinema, analisando especificamente seu uso da técnica da montagem. Essa aproximação não é um fato isolado na poesia paranaense praticada a partir dos anos 1970: o diálogo entre o poema e outras mídias aparece de forma constante na produção local. Sossélla é, na verdade, uma espécie de “irmão mais velho” dos poetas que apostam no diálogo entre a poesia e os outros meios, como o que ocorre na obra de poetas como Josely Vianna Baptista e Ricardo Corona.

Este artigo está dividido em três partes. Na primeira, expomos as características mais constantes da poesia de Sossélla e tentamos relacioná-las ao contexto da poesia brasileira



e à produção paranaense; na segunda, discutimos a apropriação de Sossélla em relação a procedimentos da linguagem cinematográfica, como a montagem; no último segmento, mostramos o uso da montagem e do diálogo com o universo do cinema em trechos de um poema longo de Sossélla.

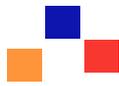
## Entre o conservadorismo e a experimentação

Sérgio Rubens Sossélla faz parte de uma geração que renovou a produção artística paranaense da década de 1970 em diante, quando Curitiba deixava de ser um burgo provinciano para adquirir ares de capital moderna. Sua poesia foi realizada num momento em que a produção local, até então muito dependente dos grandes centros, passou a ter maior autonomia e originalidade.

O desenvolvimento da produção artística foi beneficiado, em certa medida, pelo próprio crescimento da capital do estado. Na década de 1970, era inaugurada a Cidade Industrial de Curitiba (CIC), responsável por impulsionar a industrialização e incentivar migrações. Isso contribuiu para o aumento populacional, o fortalecimento dos estratos médios da população e a ampliação do mercado de bens culturais. A criação de empreendimentos culturais e espaços de sociabilidade geraram uma atmosfera propícia à criação artística. A cidade passou a contar com um número expressivo de teatros, casas de show, clubes de poesia, cineclubes, editoras, publicações especializadas, eventos, exposições, além do apoio do setor público à área cultural, com a criação da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e dos Centros de Criatividade.

Tal atmosfera propiciou o surgimento de coletivos artísticos, que se reuniam em torno de editoras, eventos, bares, jornais e na imprensa nanica. A profusão de eventos na cidade, envolvendo uma diversidade de meios, ajudou a forjar uma mentalidade aberta a inovações. Curitiba gerou movimentos que contemplaram artes plásticas, cinema, literatura e teatro. Essas práticas emergentes problematizaram as transformações históricas pelas quais o país passava, num discurso de flagrante oposição à Ditadura Militar, promoveram o diálogo com as novas mídias e diferentes materiais; contribuíram para a ampliação da oferta de bens culturais (FREITAS, 2013, p. 25). Com a modernização dos padrões artísticos, a própria poesia se renovou, ampliando o diálogo com as artes “tradicionais”, como o teatro e as artes plásticas, mas se apropriando também de procedimentos utilizados no cinema, no vídeo e na propaganda.

A produção de poesia do período pode ser resumida, para efeitos didáticos, em duas tendências: uma vertente mais conservadora e residual e uma tendência emergente e atualizada em relação aos movimentos contemporâneos e às mídias eletrônicas (ATEM, 1990, p. 105). No primeiro caso, prevaleceu uma dicção poética pré-modernista, marcada por uma seleção tradicional de temas e de formas. Nessa tendência, é possível observar a influência tardia do Parnasianismo e da poesia Simbolista. Esta última floresceu em Curitiba entre o final do século XIX e início da década de 1910.



A segunda tendência abrigou autores que fizeram da poesia um exercício de pesquisa de linguagem e buscaram a renovação de seu sistema simbólico. Trata-se de uma poesia que resultava do diálogo com o Modernismo, o experimentalismo da Poesia Concreta, a liberdade temática da Poesia Marginal, a influência das teorias formalistas (sobretudo o conceito de literariedade e de função poética), além de influências estrangeiras, por meio do exercício da tradução/transcrição. A poesia não é entendida apenas como “inspiração”, mas como construção consciente e como uma forma inventiva, a partir do diálogo com linguagens de outras artes e dos meios massivos. Os representantes mais significativos dessa poesia foram Paulo Leminski e Sérgio Rubens Sossélla.

A poesia dos dois autores conta com alguns pontos em comum, como a predominância, em suas obras, de textos curtos e a consciência da materialidade do signo poético. A diferença está no fato de a poesia de Leminski buscar uma comunicação direta com o leitor; tratava-se de uma *one-way poetry*, com características da comunicação publicitária, uma poesia para ser consumida de forma rápida. Já a poesia de Sossélla apresenta uma série de “estranhamentos”, tencionando a expectativa do leitor.

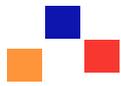
Podemos resumir a matriz poética de Sossélla a partir de três pequenos textos de *Tatuagens de Nathannaël* (1981), antologia organizada pelo autor e que teve maior circulação entre os leitores até então. Os textos abaixo apresentam uma espécie de DNA poético, que resume o projeto de escritura de Sossélla. Entender esses poemas como matrizes da obra não caracteriza uma visão simplista: “Discernir no objeto de arte o que está nele determinado não é negar suas propriedades de expansão, bem pelo contrário: é compreendê-las em seu preciso triunfo” (VILLAÇA, 1996, p. 143). O “código genético” da poesia de Sossélla (1981, p. 11-13) está nos seguintes poemas:

câmera cinematográfica  
com que filmo meus sonhos  
**poesia (i)**

meu código decifrador  
da linguagem esquecida  
**poesia (ii)**

o que recolho nas andanças  
nas praias de ninguém  
**poesia (iii)**

O primeiro poema sugere a articulação entre o cinema e o universo onírico na linguagem da poesia. Para Sossélla, o poema se transforma no instrumento técnico que é a câmera cinematográfica, responsável por captar os sonhos. O poeta apropria-se da técnica cinematográfica, com seus movimentos de câmera, *travellings*, *close-ups* e efeito de montagem para a composição de seu texto-filme. O sonho, tema e motivo do registro cinematográfico, “está” na frente das câmeras. Pode-se justificar essa relação por meio da ideia de que o sonho é “projetado” na mente das pessoas na forma de narrativa e com imagens e fragmentos, como



se fosse um filme. Essa relação ocorre porque a parte mais ativa do cérebro durante o sonho é também responsável pelas sensações visuais (ALVAREZ, 1996, p. 97). O sonho é o filtro pelo qual os olhos do poeta realizam sua obra. A poesia é uma arte que conta com elementos comuns ao sonho e ao cinema. Esse aspecto será abordado mais adiante.

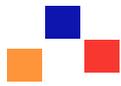
Já os limites estabelecidos no texto *poesia (ii)* (meu código decifrador/ da linguagem esquecida) se coadunam com o projeto da lírica moderna, em que o poema expressa a complexidade da linguagem. Por influência do desenvolvimento da reprodutibilidade técnica, a poesia moderna não é infensa às novas formas de linguagem, ao cinema, ao inconsciente, à música, à pintura. Cria-se um discurso da obscuridade, dissonante; apresentam-se temas e “mitologias” irregulares e força-se o divórcio com o público leitor. Libertado do grande público, da crítica e do mercado, o artista tem liberdade para novas experiências estéticas: “Cada um designa seus deuses e seus ideais; cada um pode levar ao extremo suas teorias ou suas fantasias”, proclamava Paul Valéry (1991, p. 67) sobre a poesia feita depois do Simbolismo.

O poeta inventa seu “próprio” idioma e universo. Isso se manifesta na obra de Sossélla a partir de algumas características de sua poesia, tais como: o tom intensamente subjetivo, com a criação de referências próprias; o uso do universo infantil e primitivista; o diálogo com outras formas de arte e mídias; a utilização da ironia e do riso. Uma dessas características pode ser notada no poema *bichos*:

lygia clark  
autora de superfícies moduladas  
manifestações  
e bichos dobradiços e desmontáveis  
viu nos estados unidos  
um homem comendo hamburger  
enquanto o hamburger o devorava  
**bichos**

Na produção de seus textos, Sossélla comporta-se de maneira análoga a uma inteligência infantil. Seu poema é sucessivamente montado e desmontado, apresentando-se ao leitor sempre de forma renovada. Homenagem a Lygia Clark, o poema *bichos* assume o *modus operandi* dos objetos da artista plástica concretista, que adquirem formas diferentes à medida que são manipulados pelo espectador.

Em *poesia (iii)* (o que recolho das andanças/ nas praias do ninguém), o poeta defende a criação como um ato solitário e faz referência à própria condição da poesia na modernidade, tida como uma expressão artística solitária, que expressa tensões do artista com o seu meio social. Ao mesmo tempo, a poesia representa uma busca, uma espécie de utopia. Centrada no próprio umbigo, ou nas vizinhanças corpóreas do poeta (a biblioteca, a casa, os filhos, os livros e filmes), essa concepção de poesia destaca uma atitude individualista. A poesia de Sossélla expressa o mundo a partir de uma visão desiludida, que se expressa no contrassenso de combinar elementos tão díspares quanto o universo intelectualizado da alta cultura e o grotesco do cotidiano e da cultura de massa:



por causa de  
o mundo novo, dvorák  
preferi olhar  
mais tarde: o interior de um kinder ovo (SOSSÉLLA, 1997, p. 21)

e

conheci  
van gogh  
lendo x-9 (SOSSÉLLA, 1981, p. 6)

Os dois poemas têm efeitos de comicidade parecidos, em virtude da subversão da rima semântica, em que a semelhança de sons de uma palavra em relação à outra interfere e potencializa o significado. Sossélla adota esse tipo de recurso, que gera estranhamento, em parte da sua obra. É a chamada rima equívoca, em que ocorre rima entre duas palavras escritas de forma semelhante, mas com conteúdo semântico diverso: “Trata-se de tomar o paralelismo fonético-semântico a contrapelo, colocando em jogo as semelhanças no oposto de seu significado habitual” (COHEN, 1966, p. 83, tradução nossa). Para Cohen (p. 82), geralmente espera-se que palavras que mantenham rima semântica apresentem significados parecidos. Quando esta expectativa é contrariada, são produzidos o estranhamento e a surpresa. Podemos interpretar a postura do poeta, ao subverter a rima semântica, como a adoção de uma postura irônica, em que a comicidade representa subversão da linguagem; tal subversão é um ritual que purifica o sentido de seu dogmatismo e de seu caráter unilateral (BAKHTIN, 1983). A observação do seu contrário atribui um sentido ambivalente às coisas.

Corroborando essa ideia, no segundo poema, o pintor Van Gogh tem sua aura despida e maculada ao ser descoberto pelo poeta numa revista popular dos anos 1950 chamada X-9. Trata-se de um símbolo da alta cultura sendo confundido, pela sonoridade e sentido, com um objeto da indústria cultural. Relação semelhante existe no primeiro poema, que contém “mundo novo/kinder ovo”. Além da identificação sonora (as duas expressões têm o mesmo número de sílabas e sonoridades análogas), há certa correlação no sentido. A palavra “ovo”, contida em “novo”, tem o significado de nascimento e de novidade. Ao entrar em choque, é como se uma expressão fosse o avesso da outra, revelando o que existe de contraditório na composição.

---

1 No original: “Il s’agit en fait de prendre à rebours le parallélisme phono-sémantique en faisant jouer les ressemblances à contre-pied de leur signification habituelle”.

## Imagens em movimento

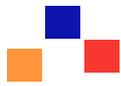
Retomemos a discussão sobre a relação entre a poesia do autor paranaense e o cinema. A leitura da poesia de Sossélla mostra que a utilização de procedimentos relacionados ao universo do cinema é bastante variada e estabelece significados diversos, que aparecem de forma difusa em seus poemas. Podemos identificar duas tendências dessa utilização: uma tendência que o toma como técnica e outra que entende o cinema como tema da poesia. Sossélla apropria-se de princípios da técnica da montagem cinematográfica.

Para Sergei Eisenstein (1999, p. 14), “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova realidade, que surge da justaposição”. Ao discutir criticamente a teoria da montagem, Eisenstein tentou defini-la como um procedimento artístico/técnico usado em diversas modalidades, até mesmo antes da existência do cinema. O que o diferencia dos processos tradicionais de composição é sua descontinuidade, que exige a interferência do espectador para construir o significado dos elementos justapostos.

Entre os exemplos de criações artísticas que utilizam a montagem, Eisenstein (1999) cita os haicais, alguns contos de Guy de Maupassant e textos de Leonardo da Vinci, considerados pelo diretor russo verdadeiros “roteiros cinematográficos”. Apesar de a montagem estar presente mesmo antes do cinema, sua associação com a poesia é recente. Ela ocorre com a modernização dos meios de produção artísticos. Para Eisenstein, com a montagem, o “[...] espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor” (1999, p. 29). Para o cineasta soviético, essa é a melhor forma de transmitir as impressões visuais do artista, com “a força da tangibilidade física” (p.29). Eisenstein afirma ainda que o espectador é levado, com a montagem, a uma atitude mais participativa na construção do sentido, num processo de “fusão com a individualidade do autor” (p. 29).

Ademais, as inovações trazidas pelas modernas técnicas de reprodução, além do desenvolvimento de novas mídias, possibilitaram a observação de objetos em ângulos e velocidades não vislumbradas antes pelo olho humano, introduzindo uma nova sensibilidade, que interfere inclusive na produção e na percepção de formas artísticas “tradicionais”. Conforme Walter Benjamin (1993, p. 169), “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”. Para o crítico alemão, o filme excita o espectador “[...] nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (p. 174). Dessa forma, a “invenção” da linguagem cinematográfica, ao suscitar novas formas de percepção, afeta a discursividade e a linearidade do texto escrito. Com isso, há maior aproximação entre palavra e imagem, como ocorre de forma mais evidente na poesia moderna.

Nos poemas de Sossélla, a assimilação das convenções cinematográficas por meio da montagem é uma mimese do próprio processo fílmico; nela identificam-se muitos



procedimentos que Eisenstein definiu como sendo relacionados à montagem. São poemas em que cada verso ou unidade podem ser entendidos como fotogramas que se justapõem, sugerindo cenas e situações. A tradição da palavra escrita, interface que dominou a produção cultural do Ocidente até as grandes transformações técnicas do século XIX, tornou-se menos importante no século XX. Trata-se, no dizer de George Steiner (1988), do “declínio da palavra”, em que muitas verdades, revestidas de forte conteúdo técnico-científico, “[...] deixaram de ser acessíveis através da palavra” (1988, p. 36); já a utilização de elementos visuais como a linguagem cinematográfica aumentou de maneira expressiva. Há uma tendência geral de as informações serem apresentadas cada vez mais sob a forma de imagens em movimento, organizadas a partir da divisão do tempo (MANOVICH, 2001, p. 78).

O poema sem título, a seguir, foi publicado em *Sobrepoemas* (1966, p. 5), livro de estreia de Sossélla:

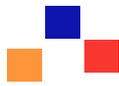
volume vermes, mesa-redonda  
verruma redoma, greve.

Lá fora mãos, pés, punhos, pernas, braços  
— relógio-ponto marcando greve,  
metralhando.

outubro, o povo canta outubro  
no centro do olho, a praça.

Aqui há uma alusão ao filme *Outubro*, de Sergei Eisenstein. Artista da primeira fase da Revolução Russa, o cineasta compôs os seus filmes a partir da técnica de montagem para exaltar o feito do povo, que tomou o poder do regime autoritário do czar. Sossélla evidencia no poema a frieza do momento e a reificação do homem. Ao mesmo tempo, revela a necessidade de transformação, mesmo que ela fosse feita através de meios coletivos e impessoais. O poeta procura elaborar efeitos semelhantes aos da montagem cinematográfica, passando para a materialidade do texto a linguagem das imagens. As palavras e versos são articulados como se fossem fotogramas independentes que, ligados ao resto do conjunto, contribuem para a formação do significado. É um processo que consiste na justaposição de fragmentos sem explicitar, por meio de conectivos ou de outras partículas de coesão, a relação de dependência entre as unidades.

A matéria do poema acomoda-se numa “estrutura” do cinema: a sequência e o ritmo das imagens, a composição do som, a sugestão das cores, os movimentos de “câmera”. Essa ideia pode ser corroborada com as observações de Roman Jakobson (1970) sobre a significação no cinema. Diz ele que, ao lado dos signos, que têm por função significar, “[...] existem os objetos, que podem ser usados com função de signos. O objeto (óptico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema” (1970, p. 154-5). Dessa forma, no cinema o objeto (*res*) funciona como signo.



Em um texto que visa aproximar-se da linguagem cinematográfica, sua própria materialidade tem importância destacada na construção do sentido. A linguagem cinematográfica não apenas representa um referente externo, mas a si mesma. Na modernidade, sobretudo com as teorias formalistas, têm-se dado grande importância às relações entre som, sentido e visualidade na poesia. Por exemplo, desde o início do século XIX, a incorporação da paginação no sistema do poema corresponde a uma integração sobre as relações entre a tipografia e a dimensão oral da poesia: “A dimensão visual do poema se impôs como representação da oralidade de linguagem, figurando na escrita o dinamismo da palavra falada” (DESSONS, 1996, p. 55, tradução nossa). No caso particular da associação poesia-cinema, essas características são amplificadas.

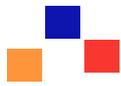
O poema acima funciona quase como a apreensão “fria” da realidade exterior, de forma objetiva. O texto é uma representação metonímica da realidade, em que as partes de determinados objetos representam o todo: mãos, pés, relógio-ponto, olho etc., evoluindo para uma dimensão final. Todos esses procedimentos reforçam a ideia de luta e transformação. O *close-up* utilizado pelo poeta destaca a função instrumental das partes envolvidas, promovendo uma transformação de membros humanos em máquinas de guerra, leitura que encontra eco no corpo do poema. A primeira estrofe é marcada por um ritmo lento e uma ambientação fechada, significado obtido graças ao arranjo visual e sonoro da montagem. A junção das palavras “volume vermes, mesa-redonda/ verruma redoma, greve”, e a forma lenta de sua leitura, sugerem o fechamento do ambiente devido ao *close-up* a que foram submetidos os objetos — e também à oposição da estrofe seguinte, iniciada pela expressão “lá fora”.

A primeira palavra-fotograma “volume” soma-se a “vermes”, resultando num ritmo lento, com palavras quase coincidentes. O efeito obtido pelo poeta faz pensar na coincidência entre as formas e, conseqüentemente, os significados dessas duas palavras. É como se ele estivesse fazendo dois registros, um depois do outro, num curto espaço de tempo, do mesmo objeto. No primeiro registro, o objeto estaria disposto de tal maneira que formaria a palavra “volume”; no segundo, de uma forma que teria como resultado a palavra “vermes”. O mesmo acontece com as palavras “verruma” e “redoma”, com quatro fonemas coincidentes.

A segunda estrofe é substancialmente diferente e dá um ritmo mais intenso ao poema. Os fonemas bilabiais (“mãos, **p**és, **p**unhos, **p**ernas, **b**raços”) com palavras mais curtas, instauram um ritmo fragmentado e forte, evidenciando a ideia de confronto, confirmando-se no verso seguinte (— relógio-ponto marcando greve,/ metralhando). O poema se fecha com: “outubro, o povo canta outubro/ no centro do olho, a praça.” Trata-se da evolução de um plano fechado, do início do texto, todo ele desenvolvido a partir de metonímias, para um plano amplo.

---

2 No original: “La dimension visuelle du poème allait s’imposer comme représentation de l’oralité du langage, figurant dans l’écriture le dynamisme de la parole”.



## Imagens no fluxo do rio

Nos livros de Sossélla da década de 1990, observa-se consciência da técnica cinematográfica até mesmo na paginação dos volumes. São livros que contêm apenas um ou dois poemas longos. Cada fragmento, por menor que seja, corresponde a uma página/fotograma. Ao editar os versos e estrofes e separá-los por páginas, Sossélla está interferindo no tempo de leitura do texto, provocando uma sensação de descontinuidade e de movimento.

É como se um fotograma-verso não fizesse parte de um conjunto linear, mas fosse uma imagem em contraposição à seguinte. Essa técnica de composição descontínua é praticada, por exemplo, no livro-poema "*o rio no passeio público*" (1996). Reproduzimos a seguir alguns trechos desse poema. Optamos por transcrever alguns trechos desse poema por motivo de espaço e de forma sequencial, *id est*, sem a separação de cada segmento por página, conforme o livro original. Para marcar essa mudança de página, utilizamos o sinal —:

### **o rio no passeio público**

um rio  
imita  
o reino

—

você tem que encontrar  
bert haastra

—

passeio público de curitiba  
em curitiba  
(algumas ilhas)  
o rio quase  
rodas & arames

—

você tem que encontrar  
o rio certo num rio quase submerso  
de águas falsas e enganadoras

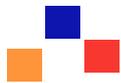
—

[...]  
desventrado  
vocábulo em curso  
no rio do passeio público  
aqui inaugurado

um poema também necessita de enigma  
ou de enigmas:

assim ele foi  
assim ele vem

—



[...]  
neste sonho  
a enorme e fina casca muito branca  
quebrada se acrescenta  
de quebras à esquerda  
um círculo no escuro no fundo  
um texto se anuncia:  
ao ver uma gema de ovo  
hieronimus bosch começou a acreditar em deus  
de novo:  
: o que mora dentro  
habita lá fora  
na clara madrugada do ser

—  
[...]  
duas coisas se encontram  
com duas coisas já encontradas:  
rodas & arames  
recôncavo externo & o concavado dentro

—  
\* ninguém repara nos bichinhos

—  
\* a folha da árvore folheia na grade de arame

—  
\* a folha despenca o primeiro movimento

—  
\* a pesada areia do passeio público nas rodas

—  
o passeio público é interiorano  
o passeio público é municipal  
principalmente

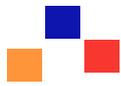
—  
\* viviane no carrinho de bebê:

—  
bert haanstra  
filmou o passeio público de Curitiba

—  
[...]  
o rio quoise  
não tem margens

—  
umas partes de mar  
ainda que sob pontes  
ainda que sobre pontes  
nas águas fundas e carbonadas

—



o rio no passeio público  
mancha preta de folhas mortas  
apodrece e se desmancha

—

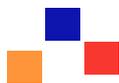
o rio oise  
é quase  
o rio do passeio público  
e foi embora pra casa

O poema *o rio no passeio público* carrega as marcas típicas da poesia de Sossélla. Quem o submete a uma primeira leitura visualiza uma aparente falta de lógica causal imediata, resultado de sua organização interna baseada em fragmentos. O poema exige grande mobilidade do leitor, pois se trata, também, de um texto em movimento. Numa primeira leitura, sabe-se que a matéria em questão é um rio que corta o Passeio Público, tradicional parque do centro de Curitiba. Percebem-se, além do rio, elementos submersos no poema que aos poucos vão-se chocando, gerando diferentes associações: o cineasta holandês Bert Haanstra, o pintor Hieronymus Bosch, o sonho, o passeio da menina Viviane no carrinho de bebê, o rio francês Oise, o ovo, a grade de arame, a roda e uma voz ao fundo, que se repete, dizendo: “Você tem que encontrar”, como se algo estivesse por ser revelado.

O poema tem ainda uma característica peculiar: as unidades são repetidas e desmontadas sucessivamente. À primeira vista, partes do texto do autor parecem despregar-se das páginas e misturar-se de forma aleatória. Um verso que está numa estrofe passa a integrar, poucas páginas a seguir, o segmento da outra, e assim por diante. A impressão de desarticulação deve-se também ao fato de que o texto não está aparentemente estruturado sobre um movimento principal, como é o caso dos poemas narrativos. A opção feita por Sossélla destaca o lirismo; o olhar não se fixa a uma linha que organiza as superfícies de forma estratificada, mas a vários núcleos simultâneos, que se misturam e se mostram com a mesma intensidade aos olhos do observador.

Embora não haja um movimento central no sentido estrito, os fragmentos fazem-nos pensar em acontecimentos que estão velados (sob as águas do texto), dos quais se veem apenas detalhes e que contêm em si germes de movimentos em realização, mas interrompidos pelo recorte imposto pelo poema. É como se movimentos simultâneos estivessem ocorrendo: a criança que é conduzida num carrinho de bebê, a conversão de Hieronymus Bosch, a folha que se desprende da árvore, a areia envolvendo as rodas do carrinho. É provável que esses movimentos tenham durado menos de um minuto (quanto tempo leva para uma folha cair ao chão?), ou seja, tempo necessário para que o instante fosse registrado pelo poeta e transformado em poesia. Tudo isso mostra a ligação do poema com a ideia de passagem do tempo.

Se fizermos uma comparação com a linguagem cinematográfica, pensando na própria sugestão do poeta (bert haanstra/ filmou o passeio público de curitiba), o poema é um filme editado a partir de imagens gravadas em separado para depois serem coladas umas às outras. O rio aparece primeiro, seguido de Bert Haanstra, Curitiba, Hieronymus Bosch,



o ovo, a folha, a grade de arame, a areia nas rodas, Viviane, tudo isso sem que façam parte de um grande plano, em que todos formassem uma sequência. O poeta mostra, em seu “filme”, recortes de várias tomadas que se somam e se misturam ao longo da leitura.

Um dos objetivos poéticos de Sossélla é usar as palavras de uma forma bastante particular, tentando criar um mundo independente do trânsito social da linguagem. O poeta faz uso de um sistema de comunicação que utiliza as convenções artísticas do cinema, diferenciando sua criação do uso comum da linguagem verbal. A vida criada na poesia é uma experiência que pertence apenas ao poeta. Ao nomear e ordenar as coisas em seu texto, o autor está dando origem a um novo universo, que (ainda) não pertence ao leitor. Para penetrá-lo e conhecê-lo, o leitor deverá descobrir o funcionamento dessa nomeação e suas marcas específicas.

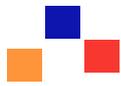
## Considerações finais

A obra de Sérgio Rubens Sossélla surgiu numa época em que a poesia paranaense absorvia uma série de inovações estéticas, sobretudo quanto à pesquisa de novas linguagens. Os poetas que lançavam livros e produziam poemas a partir dos anos 1970 vivenciaram a retomada de conquistas da poesia moderna e o debate entre ideias poéticas, trazidas à luz pela Poesia Concreta, o movimento neoconcreto, a literatura engajada e a Poesia Marginal, centrada no despojamento do eu-lírico e no prazer quase ingênuo da produção textual.

Uma das características importantes do movimento de autores paranaenses dessa época foi o diálogo com outras formas de linguagem, o que é possível verificar na obra de Paulo Leminski, Valêncio Xavier, Sylvio Back, entre outros. Em meio a um conjunto de poéticas que defendiam pontos de vista distintos, os autores dos anos 1970 e 1980 abriram-se a uma poesia experimental, que buscou na pesquisa da linguagem a realização dos textos. Exemplo disso foi a poesia de Sossélla, em permanente diálogo com sua época, que retoma elementos técnicos das vanguardas estéticas e consegue fazer uma síntese criativa e original dessas informações. Embora dialogue com o cinema, o sonho, a fragmentação e a busca de uma linguagem ideal, como alguns grandes poetas brasileiros, sua obra cria um mundo coerente e próprio.

Influenciado ainda pela “destruição criativa” da modernidade, a obra de Sossélla procurou se apoiar principalmente no uso de imagens e de analogias, evitando a discursividade da poesia tradicional, sobretudo se vislumbrarmos a poesia paranaense da primeira metade do século XX, bastante influenciada pelo Parnasianismo e pelo Simbolismo. Para Sossélla, o diálogo com a técnica da montagem cinematográfica é uma forma de trabalhar a poesia de uma maneira mais aberta e sugestiva, permitindo que seus poemas sejam concisos e prenhes de significados, com um alto nível de informação no mínimo espaço de texto.

Em seus ensaios sobre o sentido do filme, Eisesntein (1990) procura relacionar a montagem como uma técnica essencial na arte moderna. Para o cineasta soviético, ela



representa a agitação e a profusão de signos da sociedade urbana moderna e por isso mesmo está presente em manifestações tão díspares quanto o jazz, a poesia, as artes plásticas. Na poesia de Sossélla, a montagem cinematográfica revela também um poeta que tem a alma saturada de referências culturais da alta cultura, mas também da indústria cultural, que se manifestam em forma de fragmentos em sua obra, evitando muitas vezes o nexo de causalidade.

Dessa forma, Sossélla sempre manteve uma relação de tensão com o público leitor ou, na falta deste, com um interlocutor imaginário: utiliza-se de uma mitologia pessoal que envolve heróis da comunicação de massa, figuras consagradas do mundo das artes e pessoas de carne e osso; usa temas recorrentes, mas que aparecem aos estilhaços ao longo de seus 300 livros de poesia, tudo isso utilizando uma linguagem fragmentada, inspirada na montagem cinematográfica.

Essas características que definem uma poética manifestam-se através de alguns princípios essenciais. Na sua poesia, Sossélla busca uma forma de expressão que fuja ao trânsito social e ideológico da linguagem. O desejo do poeta não é cantar uma realidade coletiva e épica, mas buscar um idioma particular. A procura por um idioleto — idioma impossível, falado por apenas uma pessoa, e por isso mesmo despido de ideologia — leva o poeta à incorporação de outras linguagens ao discurso verbal.

Sua lírica é marcada, dessa forma, pela surpresa e pelo estranhamento, tão característicos na poesia moderna, e a utilização da montagem cinematográfica como elemento de estruturação de seus textos contribui para isso. Evidentemente, não se trata de repetir os mesmos traços distintivos da lírica dos movimentos de vanguarda ou dos fundadores da poesia moderna; na verdade, o poeta quer reinventar e retomar formas importantes dessa tradição. No contexto da literatura paranaense, em que há uma forte tendência ao conservadorismo, sua obra é bastante diferenciada.

## Referências

ALVAREZ, A. **Noite**: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos. Tradução de Luiz Bernardo Pericás e Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

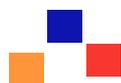
ATEM, R. **Panorama da poesia contemporânea em Curitiba**. 1990, 276f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1990.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo/ Brasília: Hucitec/Editora UnB, 1983.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COHEN, J. **Structure du langage poétique**. Paris: Flammarion, 1966.

DESSONS, G. **Introduction à l'analyse du poème**. Paris: Dunod, 1996.



- EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FREITAS, A. **Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo**. Curitiba: Medusa, 2013.
- JAKOBSON, R. **Lingüística**. Poética. Cinema. Tradução de Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- MANOVICH, L. **The language of new media**. Massachusetts: MIT, 2001.
- SOSSÉLLA, S.R. **Sobrepoemas**. Curitiba: Do autor, 1966.
- \_\_\_\_\_. **Tatuagens de Nathannaël**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1981.
- \_\_\_\_\_. **O rio no Passeio Público**. Paranavaí: Do autor, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A linguagem prometida**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.
- STEINER, G. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VILLAÇA, A. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

Recebido em 28/02/2015

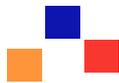
Aceito em 13/07/2015

## Marcelo Fernando de Lima

Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo (1992, PUC-PR), mestrado (1998) e doutorado (2010) em Letras (UFPR). Atualmente, é professor adjunto II da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) - Câmpus Curitiba, com dedicação exclusiva, atuando no Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação (DALIC), na graduação em Comunicação Organizacional/Institucional e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL). Além da experiência como professor universitário, trabalhou por uma década como repórter e assessor de comunicação. É autor dos livros *Sobre galhos, esqueletos: a poesia de Sérgio Rubens Sossélla (Aos Quatro Ventos, 1999)*, *Nas trilhas de Saint-Hilaire (FCU, 2002)* e *Jornalismo cultural e crítica (Editora UFPR/Argos, 2013)*. Organizou, editou e revisou diversos livros sobre comunicação. Atualmente, é editor-chefe da revista acadêmica *Dito Efeito* e professor-orientador da agência de notícias online *AG Comunique*. Mantém os projetos de pesquisa *Memória do Jornalismo Gráfico Paranaense* e *Comunicação e Recepção*. E-mail: marcelolima@utfpr.edu.br.

## Márcio Matiassi Cantarin

Possui Graduação em Letras/Literatura pela Faculdade Estadual de Filosofia Ciências e Letras de Jacarezinho (2000), Mestrado em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (2003) e Doutorado em Letras/Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista Júlio de



Mesquita Filho/Assis (2011), tendo gozado de bolsa CAPES sandwich junto a Universidade de Coimbra - Portugal, sob co-orientação do Prof. Dr. José Luis Pires Laranjeira. Já trabalhou em diversas instituições públicas e particulares de Ensino Fundamental, Médio e Superior. Atualmente é professor Adjunto nível II na graduação em Letras e cursos tecnológicos da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR (câmpus Curitiba). Também leciona em cursos lato sensu presenciais e à distância e no Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens, na mesma instituição. Tem mais de treze anos de experiência no ensino superior em diversos cursos, nomeadamente na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria Literária. E-mail: cantarin@gmail.com

### Rogério Caetano de Almeida

Professor Doutor de Literatura Brasileira da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), vinculado ao Departamento de Linguagem e Comunicação (DALIC). Graduação em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Ibirapuera (2000). Especialização em Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP - (2002). Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV/ FFLCH-USP como bolsista do CNPQ (2007). Doutor na área de Literatura Portuguesa pelo DLCV/ FFLCH-USP como bolsista CAPES (2012). Tese concorrente ao Prêmio CAPES de tese (2012). Atualmente, é líder do Grupo de Pesquisa (*Des*)caminhos da modernidade ao contemporâneo: estudos em literatura e outras linguagens, e coordena o Grupo de Estudos Estranho, Fantástico e Grotesco: da Modernidade ao Contemporâneo em Literatura e outras linguagens. Atua como professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UTFPR, na área de Linguagem e Tecnologia. Desenvolve atividades de pesquisa em Poética; Estética da poesia; Relações do Cânone com o Grotesco; Relações entre o Fantástico e o Grotesco e Intersecção entre poesia, narrativa e outras manifestações artísticas. É professor de Literaturas Brasileira e Portuguesa e Teoria Literária. Trabalhou como editor da Revista Desassossego e revisor na Revista Crioula e em escolas e universidades como professor dos Ensinos Fundamental, Médio e Superior. Coordena o subprojeto do PIBID Interdisciplinar, da UTFPR Curitiba. E-mail: rogerioalmeida@utfpr.edu.br