



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GIOVANA CAIRES MOTTA

**A POESIA PARA ALÉM DA PRÓPRIA PALAVRA:
O ENCONTRO DA VISUALIDADE E DA VERBALIDADE**

Londrina
2011

GIOVANA CAIRES MOTTA

**A POESIA PARA ALÉM DA PRÓPRIA PALAVRA:
O ENCONTRO DA VISUALIDADE E DA VERBALIDADE**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, para a obtenção do título de Mestre em Letras.
(Área de concentração: Estudos Literários)

Orientador(a): Marta Dantas da Silva

Londrina
2011

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M921p Motta, Giovana Caires.

A poesia para além da própria palavra : o encontro da
visualidade e da verbalidade / Giovana Caires Motta. –
Londrina, 2011.
111 f. : il.

Orientador: Marta Dantas da Silva.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Letras, 2011.

Inclui bibliografia.

1. Poesia – História e crítica – Teses. 2. Linguagem poética –
Teses. 3. Poesia visual – Teses. 4. Comunicação – Inovações tecno-
lógicas – Teses. I. Silva, Marta Dantas da. II. Universidade Estadual
de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de
Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82-1.09

GIOVANA CAIRES MOTTA

**A POESIA PARA ALÉM DA PRÓPRIA PALAVRA:
O ENCONTRO DA VISUALIDADE E DA VERBALIDADE**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, para a obtenção do título de Mestre em Letras.
(Área de concentração: Estudos Literários)

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo
UFSC – Florianópolis - SC

Londrina, 11 de março de 2011.

Dedico esse trabalho a pessoas elementares:

Aos meus pais pela compreensão e incentivo em todos os momentos e em todas as minhas escolhas. Nos ensinamentos, mostraram-me a importância de persistir, de defender as próprias ideias e de buscar os próprios objetivos. Sou muito grata a vocês por tudo.

À minha querida irmã que acompanhou toda a trajetória dessa pesquisa e que entre muitas conversas me orientou e esteve sempre vigilante em me ajudar.

AGRADECIMENTOS

Há pessoas que nos falam e nem as escutamos, há pessoas que nos ferem e nem cicatrizes deixam, mas há pessoas que simplesmente aparecem em nossas vidas e nos marcam para sempre.

Cecília Meireles

Agradeço a todos que, de alguma maneira, contribuíram para a realização dessa pesquisa, principalmente:

À prof. Dra. Marta Dantas pela orientação e pela dedicação a esse trabalho; uma pessoa especial que me acompanha há muito tempo. Desde o ensino fundamental, passando pela graduação e, posteriormente, o ingresso no mestrado me instigou a investigar e me ensinou a pesquisar. Nas ideias, nas discussões e nas dificuldades me deu liberdade para estruturar e refletir sobre o próprio trabalho.

À banca examinadora pelas contribuições dadas a dissertação.

À minha família que sempre me apoiou e me aconselhou durante todo esse processo.

À amiga Leidiany da Silva que compartilhou dos momentos iniciais desse trabalho e mesmo distante geograficamente torce por mim.

Ao querido Enrique Molina por sua amizade e por seu constante interesse na concretização da pesquisa.

Às amigas Renata Peres e Francieli Araújo que me acompanham desde a graduação e que entre risos, dúvidas e preocupações partilhamos de vários momentos juntas.

Aos amigos Silvia e Celso que acompanharam toda essa trajetória.

Aos amigos da Pós-graduação, com os quais convivi durante dois anos, particularmente, Cíntia Gatto e Nilce Camila.

Ao CNPq pelo financiamento dessa pesquisa.

Enfim,

a todos aqui citados, manifesto o meu muito obrigada.

MOTTA, Giovana Caires. **A poesia para além da própria palavra:** o encontro da visualidade e da verbalidade. 2011. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

RESUMO

A presente pesquisa investiga como o ler e o ver, com a palavra e a visualidade, configuram-se na produção poética em um processo de unidade, de ruptura e de reconciliação, ao longo dos tempos. O objetivo geral deste trabalho foi o de delinear a permanência “atualizada” entre o que é visto e o que é lido, dentro do contexto poético, a partir de um movimento histórico diacrônico. Desde a Antiguidade Clássica até o advento das tecnologias eletrônicas, o aspecto visual é explorado na poesia. Todavia, tomou-se como ponto de partida, na modernidade, a ruptura poética de Mallarmé, em *Um lance de dados*. Sendo assim, a diluição dos limites entre o elemento semântico e o imagético abre um novo espaço de integrações, experimentações e criações; o campo poético encontra novas possibilidades, ganha formas e características diversas. O que era proposto no suporte impresso consegue, de fato, se concretizar no meio eletrônico, considerando a era digital como uma ferramenta capaz de recriar e potencializar a forma poética. A análise e o confronto entre poemas tornaram-se aqui relevantes, na medida em que permitiram desvelar as peculiaridades da interligação entre os signos, bem como ultrapassar a similaridade formal. Por fim, um diálogo não só entre visualidade, verbalidade e, por vezes, sonoridade, como também poeticidade e plasticidade, se ordena nesse percurso, que se consolida de maneira híbrida.

Palavras-chave: Ler-ver. Produção poética. Re-criação. Re-união de diferentes linguagens.

MOTTA, Giovana Caires. **The poetry beyond the word itself: the encounter of visuality and verbality.** 2011. 111 p. Dissertation (Master's degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

ABSTRACT

This research investigates how the read and see, by word and visual quality, set themselves in poetry in a process of unity, reconciliation and break over time. The aim of this study was to delineate the stay "updated" between what is seen and what is read within the context of poetry, from a diachronic historical movement. From Classical Antiquity until the advent of electronic technologies, the visual aspect is explored in poetry. However, as a starting point, in modernity, the breaking poetry of Mallarme, in *Um lance de dados* was taken as a starting point. Thus, the dilution of the boundaries between the semantic element and imagery opens a new area of integration, experimentation and creation, the poetic field is finding new opportunities, acquire forms and different characteristics. What was proposed in paper form can indeed be realized in the electronic medium, considering the digital age as a tool to recreate and enhance the poetic form. The analysis and comparison between poems become relevant here, as it helped to uncover the peculiarities of the interconnection between the signs, as well as overcoming the formal similarity. Finally, a dialogue not only between visual, verbal and sometimes sound, but also poetic and plasticity, is ordered in this route, which consolidates in a hybrid way.

Keywords: Read-see. Poetry. Re-creation. Re-union of different languages.

LISTA DE OBRAS/FONTES

Obra/Fonte	Página
<i>O Ovo</i> , século III a.C, Símiás de Rodes. Fonte: FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Antiguidade Clássica: a história e a cultura a partir dos documentos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.	18
Iluminura , século XIII. Fonte: http://iluminura.blogs.sapo.pt/516.html	19
Soneto <i>Per Eccos</i> , 1601, Bento Teixeira. Fonte: ÁVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.	23
As altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila, século XVII, Gregório de Matos. Fonte: ÁVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.	24
Capa do livro Zang Tumb Tumb , 1914, F. T. Marinetti. Fonte: http://futurismo.rg3.net/	31
Zang Tumb Tum , F. T. Marinetti. Fonte: http://transcriptions.english.ucsb.edu/archive/courses/liu/english25/materials/class20notes.html	31
Capa de Parole in liberta , 1914, F. T. Marinetti. Fonte: CHIPPE, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.	32
Manifesto Intervencionista, 1914, Carlo Carrà. Fonte: HUMPHREYS, Richard. Futurismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.	33
Copo e garrafa de Suze , 1912, Pablo Picasso Fonte: http://picasaweb.google.com/lh/photo/W_A5fXya4i36KIG5CKKvFQ	34
O bandolim, a violeta e o bambu, 1913, Guillaume Apollinaire. Fonte: CHIPPE, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.	36
Karawane , 1917, Hugo Ball. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hugo_ball_karawane.png	37
Poema optofonético , 1918, Raoul Hausmann. Fonte: http://www.artpool.hu/Poetry/soundimage/Hausmann.html	38
Poema Óptico , 1924, Man Ray. Fonte: http://radicalart.info/nothing/text/index.html	40

Espaço , Pierre Reverdy. Fonte: CHÉNIEUX-GENDRON, Jaqueline. <i>O surrealismo</i> . São Paulo: Martins Fontes, 1992.	42
Poème-objet , 1935, André Breton. Fonte: Le surréalisme. Beaux-Arts Magazine. Paris: Centre Georges Pompidou, 1991.	43
Eis os amantes, da série Poetamenos , 1953, Augusto de Campos. Fonte: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm	46
Velocidade , 1958, Ronaldo Azeredo. Fonte: http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/VanguardasPoeticas/Ronaldo_Azeredo_poesia.htm	48
Pluvial/fluviial , 1954-1960, Augusto de Campos. Fonte: CAMPOS, Augusto de. <i>Viva vaia</i> . São Paulo: Ateliê, 2007.	49
Tensão , 1956, Augusto de Campos. Fonte: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm	49
O Formigueiro , Ferreira Gullar. Fonte: http://www.antoniomiranda.com.br/poesiavisual/ferreira_gullar2_formigueiro.html	51
Labirinto , Pedro Xisto. Fonte: MENEZES, Philadelpho. <i>Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea</i> . Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.	52
Pelé , 1964, Décio Pignatari. Fonte: MENEZES, Philadelpho. Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea . Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.	53
Poema-processo , 1967, Álvaro de Sá. Fonte: http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/VanguardasPoeticas/Alvaro_de_Sa_poesia.htm	54
Koito , 1971, Villari Herrmann. Fonte: MENEZES, Philadelpho. Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea . Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.	56
Clichetes , Philadelpho Menezes. Fonte: http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/VanguardasPoeticas/Philadelpho_Menezes_poesia.htm	57
Holo-olho , 1983, Eduardo Kac e de Fernando Catta-Preta. Fonte: http://www.ekac.org/allholopoems.html	60

Luzmentemudacor , 1985, Augusto de Campos e Julio Plaza. Fonte: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm	61
Tributo a Cesário Verde , 1999, Jorge Luiz Antonio. Fonte: http://www.ociocriativo.com.br/poesiadigital/mostra/index.htm	69
Primeira versão do <i>Poema Bomba</i> , 1986, Augusto de Campos. Fonte: ARAÚJO, Ricardo. Poesia visual, vídeo poesia . Perspectiva: São Paulo, 1999.	71
Versão impressa do Poema <i>Greve</i> , 1961, Augusto de Campos. Fonte: CAMPOS, Augusto de. Viva vaia . São Paulo: Ateliê, 2007.	73
Paralelas , 1998, Avelino de Araújo. Fonte: http://www.avelinodearaujo.hpg.ig.com.br/FLASHS/paralela.htm	74
<i>Page objet</i> , 1934, André Breton. Fonte: Le surréalisme. Beaux-Arts Magazine . Paris: Centre Georges Pompidou, 1991.	79
<i>Lembra</i> , 1959, Ferreira Gullar. Fonte: BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro . São Paulo: Cosac & Naify, 2002.	83
<i>Labirinto cúbico</i> , século XVIII, Anastácio Ayres de Penhafiel. Fonte: ÁVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco . São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.	87
Terra , 1956, Décio Pignatari. Fonte: http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet096.htm	91
<i>Um lance de dados</i> , 1897, Stéphane Mallarmé. Fonte: CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. Mallarmé . São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – DA ESCRITA MATERIAL DAS COISAS AO CARÁTER ARBITRÁRIO DA LINGUAGEM	13
1.1 UNIDADE LER-VER.....	13
1.2 RUPTURA E REORDENAÇÃO.....	16
CAPÍTULO II – A RE-UNIÃO DO LER E DO VER NO CAMPO PÓETICO	24
2.1 MALLARMÉ EM <i>UM LANCE DE DADOS</i>	24
2.2 O VISUAL E O VERBAL: O DIÁLOGO PROPOSTO PELAS VANGUARDAS HISTÓRICAS EUROPÉIAS	27
2.3 O ENCONTRO DOS SIGNOS NA POESIA EXPERIMENTAL BRASILEIRA.....	41
2.3.1 Uma Estrutura “Verbivocovisual”.....	41
2.3.2 A Renúncia da Verbalidade.....	48
2.3.3 A Linguagem da Visualidade	52
2.3.4 A Sonoridade em Debate.....	54
2.3.5 Três Dimensões	57
CAPÍTULO III – QUANDO A POESIA ENCONTRA OS SUPORTES ELETRÔNICOS	59
3.1 HIPERPOESIA.COM.....	59
3.2 (TRANS)CRIAÇÃO DA FORMA POÉTICA.....	67
CAPÍTULO IV – A BUSCA PELA VISUALIDADE POÉTICA: OBRAS EM ANÁLISE	73
4.1 UM NOVO “OBJETO”, UMA NOVA REALIDADE.....	73
4.2 UM “JOGO” DE RE-COMBINAÇÕES.....	82
4.3 A INQUIETUDE MALLARMEANA E O CONTEXTO (CIBER) ESPACIAL.....	88
4.4 UM ESPETÁCULO PARA SE VER E OUVIR.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

A graduação em Artes Plásticas e, posteriormente, o ingresso no programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – propiciaram uma reflexão acerca do cruzamento entre arte e outras linguagens. Ao constatar que a palavra não se restringe apenas ao poeta e que a imagem não se delimita somente no artista, a presente pesquisa direcionou o seu olhar de modo a investigar como a produção poética explora a visualidade e como o ler e o ver se intercomunicam.

A existência da palavra e da imagem dentro do mesmo território não é recente. O ponto de partida para pensar o ler e o ver foi o livro *As palavras e as coisas* (2007), de Michel Foucault, na medida em que o autor apresenta essas atividades como uma unidade que sobreviveu até o Renascimento e como uma ruptura que advém do mundo clássico, séculos XVII e XVIII. Assim, a linguagem abandonou o seu caráter de semelhança com as coisas do mundo e se ordenou nas identidades e nas diferenças, porém, um processo de reencontros passou a reger o verbal e o visual, particularmente, desde o final do século XIX.

Frente a essa realidade, em uma história diacrônica, isto é, em um percurso que parte da unidade ver-ler, passando por sua conseqüente separação, até chegar às suas respectivas tentativas de re-união, verificamos como os diferentes signos interagem dentro da poesia, a fim de enfatizar os vários experimentos em aproximar o verbal e o visual. Depois, partimos para o trabalho analítico, com o intuito de examinar as várias maneiras e os sentidos diversos da reunião, na modernidade e na contemporaneidade, do ler e do ver. Sem se restringir apenas ao aspecto formal da obra, adentramos seu respectivo contexto, para salientar certas distinções, pois, mesmo que a questão estrutural se assemelhe, a proposta poética pode ser completamente diferente.

A poesia barroca encontra “ecos” no experimentalismo poético do século XX, no entanto, é a partir do século XIX, sobretudo com *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé, que nos deparamos com tentativas de subverter a linguagem e de inquietar as palavras. A angústia de um mundo desencantado, devido, entre outras coisas, à desvinculação da linguagem com as figuras do mundo, a crítica aos conteúdos representativos e a busca em transcender o aspecto verbal e se interligar com outros signos pairam, muitas, vezes pela poesia.

Outros autores, além de Foucault, embasaram esta pesquisa e forneceram conceitos que possibilitassem pensar não só as peculiaridades, como também o que está detrás

dessa reunião ler-ver, na poesia, em diferentes momentos históricos. Dentre eles, destacamos: Maurice Blanchot, Philadelpho Menezes, Affonso Ávila, Octavio Paz, entre outros.

Na tentativa de verificar a presença da visualidade no campo poético, durante os tempos, bem como o motivo da re-união ler e ver, o trabalho foi organizado em quatro capítulos. O primeiro se encarrega de apresentar a maneira de conceber o ver e o ler como uma unidade que perdurou até o Renascimento, quando ainda o visível existia simultaneamente ao enunciável, até chegarmos ao século XVII, momento de diluição dessa unidade.

O segundo capítulo se direciona aos experimentalismos poéticos, desde o século XIX, com Mallarmé, passando pelas vanguardas históricas europeias e pela poesia experimental brasileira, como o Concretismo/Neoconcretismo, a poesia semiótica, a poesia visual propriamente dita, enfim, pelas diversas manifestações que ultrapassam a verbalidade e exploram novas linguagens.

As reflexões da poesia em face das tecnologias eletrônicas estão sinalizadas no terceiro capítulo. A passagem do suporte impresso para o meio digital marca novas formas de ler, ver, escrever e interagir com o texto poético. As tentativas de romper com a linearidade, de manipular e de recriar a obra, encontram nesse espaço o meio capaz de realmente se consolidar. Com isso, na ressignificação da poesia, essas tecnologias concedem efetivamente o movimento, a sonoridade e a visualidade à obra.

Compreendida a conjunção do signo visual e verbal, nas várias produções poéticas dessa linha temporal, é no último capítulo que analisamos as particularidades dos poemas, por meio do confronto de obras que se assemelham formalmente. Essa última parte do trabalho tem a intenção de examinar em que medida as várias formas de reunir o ler e o ver tentam recuperar a relação das palavras com as coisas, até que ponto tecem uma crítica ao mundo ordenado pela representação ou, apenas, pretendem conquistar novas experimentações com a linguagem.

Assim, a contribuição desta pesquisa para os Estudos Literários segue na direção tanto de identificar a recorrência “atualizada” da reunião verbalidade-visualidade e, por vezes, sonoridade, quanto de analisar as várias possibilidades dessa reunião, seus diferentes motivos e significados, à luz do contexto em que foram produzidas.

CAPÍTULO I

DA ESCRITA MATERIAL DAS COISAS AO CARÁTER ARBITRÁRIO DA LINGUAGEM

A realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento, em que tudo se fala, tudo é fala, mas em que a fala já não é mais do que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável.

Maurice Blanchot

1.1 UNIDADE LER-VER

A linguagem, até o fim do século XVI, apresentava uma potência mágica, na medida em que estava vinculada com as figuras do mundo; o visível coexistia com o exprimível, isto é, ler também significava ver. Na unidade dos signos e na indistinção de concepções, similitudes eram assinaladas. Com isso, na união entre as palavras e as coisas, a linguagem se assemelhava aos elementos que ela designava.

O ponto central para pensarmos a unidade entre o que era visto e o que era lido diz respeito ao caráter da semelhança. De acordo com Michel Foucault (2007), buscar a lei dos signos era revelar as coisas que se faziam semelhantes. Compreendida como uma categoria fundamental do saber, a semelhança permitia o conhecimento de formas visíveis e invisíveis, ou seja, “[...] a semelhança era a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade” (FOUCAULT, 2007, p. 36).

Nessa perspectiva, Foucault (2007) destaca quatro similitudes essenciais que estabeleciam as articulações ao saber da semelhança: *convenientia*, *aemulatio*, analogias e jogos de simpatias, as quais tocavam tanto os aspectos da natureza quanto da linguagem, pois, segundo esse mesmo autor, havia apenas um mesmo jogo – o do signo e do similar – e, por isso, o verbo e a natureza poderiam entrecruzar-se ao infinito, formando como que um grande texto único.

Frente a essa relação de semelhanças, a linguagem era concebida como um elemento da natureza, um signo das coisas. Assim,

[...] a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, em que as coisas viriam refletir-se como num espelho, para aí enunciar, uma a uma, sua verdade singular. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas: tanto e tão bem que, todas juntas, elas formam uma rede de marcas, em que cada uma pode desempenhar, e desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação. (FOUCAULT, 2007, p. 47).

De maneira inter-relacionada, ler e ver compunham uma unidade, na medida em que as palavras eram compatíveis com as coisas da natureza. Os elementos que os signos indicavam traziam à tona o próprio aspecto da semelhança. Distante de um sistema arbitrário, a linguagem não se desvinculava das figuras do mundo, pelo contrário, ela se assemelhava às coisas que nomeava.

Para Foucault (2007), os conhecimentos do século XVI eram formados pela combinação de saber racional, de ideias provenientes das práticas da magia e de toda uma herança cultural. A magia, que fazia parte dos modos de conhecer, desvelava a relação entre a natureza e a linguagem, ou ainda, “[...] permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos” (FOUCAULT, 2007, p. 65). Portanto, o mundo estava revestido por signos a serem decifrados, os quais nada mais eram senão similitudes.

Como a própria metáfora de um livro aberto, atestado por esse mesmo autor, os signos se apresentavam como coisas a interpretar, e a semelhança se estabelecia como forma e conteúdo dos signos. Na compatibilidade e na similaridade, ler e ver se determinavam de modo indivisível.

Diante dessas considerações, é importante ressaltar que o ato de escrever e de desenhar se confundiam, ou seja, a escrita era para ser vista, ao mesmo tempo em que lida. A propósito, Michel Thévoz (1978) declara que, na origem da humanidade, toda a história da escrita colocava em evidência a indistinção entre o verbo e a imagem, porque escrever e desenhar partiam de um mesmo impulso. Nesse sentido, Leroi-Gourhan (1964) ressalta que o grafismo não partia de uma expressão servil e fotográfica do real, mas se organizava a partir de signos expressos nos ritmos e não nas formas; logo, afirma que o traço gráfico estava, em sua origem, ligado à linguagem e muito mais próximo da escrita, no sentido mais amplo, que da obra de arte. Fica claro, por conseguinte, que a escrita e o desenho nasciam do mesmo gesto e se apresentavam como um traço único.

Sendo assim, percebemos que, desde os primórdios, a visualidade estava ligada à escrita ou, ainda, à poesia. Philadelpho Menezes (1998) já nos alertava para a

existência de poemas em forma visual, desde a Grécia Antiga, a Idade Média, o Renascimento, o Barroco e o final do século XIX. Além disso, os sistemas de escrita ideográficos, como por exemplo, os hieróglifos egípcios, a escrita chinesa e japonesa também se utilizam de símbolos gráficos na escritura, isto é, apresentam o elemento verbal como desenhos ou imagens.

No que concerne aos poemas figurados da Antiguidade Clássica, Símias de Rodes é considerado o primeiro poeta a compor versos que delimitavam a forma do objeto. Em sua obra *O Ovo*¹ (século III a.C.), “[...] a leitura do texto, alternando os versos, segue a forma, de fora para dentro, do ovo” (FUNARI, 1995, p. 124). Com isso, a ordem de ler esse poema começa pelo primeiro verso, direcionando-se logo em seguida para o “último”, depois vem o segundo, passando para o “penúltimo” e assim sucessivamente até o verso final, que ocupa o centro do poema. Esse tipo de procedimento era denominado *technopaignia* ou *carmem figuratum*; poemas constituídos por versos que configuram uma imagem.

Poema *O Ovo*, século III a.C., Símias de Rodes.

ΣΙΜΙΟΥ ΡΩΝ	11
Κατίλας	
τῇ πρῶτῃ ἄτριον γέρον	
πρόφρων δὲ θυμῷ θεῖο· δὴ γὰρ ἄγαθός	
τὸ μὲν θεῶν ἐπιβόας Ἑρμῆς ἔκλιε κάρυξ	
ἄνωγε δ' ἑκ μίτρον μονοβήμετος μέγας πρόσιθ' ἄξειν	8
θεῶς δ' ὕπερβεν ὤκα λήχιον φέρων τεύμα ποδῶν σπορίδωσ κίφουσκον	
θεοῖς ἴσ' αἰθλαῖς νεβροῖς κῶλ' ἀλλύσσων ὀρσιπέδων ἰλάφων τέκεσσι	
κῆσαι κραττοῖς ὑπὲρ ἔκρων ἰόμεναι σὺν λάρων κατ' ἀρθρίας ἰχνος τιθήνας	
καί τινι ὠμόθυμος ἐμπίκαλτον αἰψ' αὐδᾶν θῆρ ἐν κόλπῃ θεζόμενος θαλαμῶν μυχοιτάτῃ	
εἰπ' ὤκα βοῶσι ἄκοδν μεθέκων, ὄγ' ἔφαρ λάσιον νεφοβόλων ἐν' ὄρειν ἔσσεται ἀγκοῖ	10
ταῖσι δὴ δοίμων κλυτᾶς ἴσα θεοῖς θούτων πασὶ κολύελοκα μετῆι μέτρα μολκῶς	
ἄμφα κεντροκοίτον ἑλεσιπῶν ὕρουσ' εὐδᾶν, ματρὸς πλαγκτὸν μαϊόμενος βαλῆαι ἑλεῖν τίκος	
βλαχαλ β' οἶον πολυβότων ἄν' ὄρειν σὸμδν ἴσαν ταυνοφύρων ἐξ ἄν' ἔντρα Νουφῶν	
ταλ δ' ἐμβρότῃσ' ὄσθφ φίλαι ματρὸς βύοντ' αἰψα μεθ' ἰερύοντα μαζῖν	
ἰχνει θίνωσ . . . τας παναθολον Πιερίδωσ μινδουκοκ αὐδᾶν	15
ἐριθμδν εἰς ἔκραν θεκάδ' ἰχνίωσ κέσμων νέμοιτα θυμῶν	
φύλ' εἰς βροτῶν, ὑπὲρ φίλαι ἰλῶν κτεροῖσι ματρὸς	
λίγειά μιν κάμ' ἴφι ματρὸς ὤξει	
Δωρίαι ἀηδένοσ	
μυτίονε.	20

Na Idade Média, destacamos a presença das iluminuras, as quais compartilhavam de ilustrações e de palavras dentro do mesmo espaço, sob a forma da indistinção. Como uma pintura decorativa executada nos manuscritos, as letras iniciais eram destacadas e recebiam ornamentações.

¹ Todas as obras apresentadas nessa dissertação possuem referências na listagem obras/fontes.

Illuminura, século XIII.



A passagem da Idade Média para o Renascimento sinalizou modificações no sistema ler-ver. De acordo com Wilcon Pereira (1976), em plena Renascença, nos séculos XV e XVI, o “convívio” de letras e de formas plásticas ainda se fazia presente, mas esses casos eram continuações de uma tradição e não mais uma prática artística de caráter majoritário. Sem o caráter definitivo, a união entre o ver e o ler entrou em crise e passou por um processo de desmembramento. Com isso, na distinção entre o elemento verbal e a representação visual, um plano passou a hierarquizá-los, isto é, a tentativa de utilizá-los concomitantemente começou a ser marcada por subordinações.

1.2 RUPTURA E REORDENAÇÃO

Todo o território de similitudes entre a linguagem e as coisas, de combinação entre o aspecto racional e o mágico, apresentou uma nova configuração, no fim do Renascimento. A linguagem se distanciou da natureza, assim como as crenças mágicas foram “abafadas”, enquanto o racionalismo se fortaleceu; um mundo desencantado estava por vir.

Em decorrência, ler e ver já não se apresentava mais como uma unidade. Os ideais e os valores cultivados nesse período estavam imersos em um contexto de especialização ou de ramificação dos saberes. Portanto, a palavra se restringiu ao percurso semântico e a imagem, ao icônico. O que antes era pensado e concebido sob o espectro de

uma única instância passou a ser articulado como elementos diferentes, desvelando uma nova situação:

A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz. (FOUCAULT, 2007, p. 59).

De maneira separada, a linguagem e as formas da natureza passaram a ser identificadas. Ver e ler se dissociaram e o primeiro motivo de ser da linguagem se desfez, pois as semelhanças com as coisas se perderam. Desse modo, “[...] por uma ruptura essencial no mundo ocidental, a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e das diferenças” (FOUCAULT, 2007, p. 68). O que havia sido configurado como um elemento único ganhou contornos restritos e passou a ser definido como componentes distintos.

Nessa perspectiva, escrever e desenhar não se confundem mais, haja vista que a escrita foi padronizada pela tipografia. Por isso, com o surgimento da imprensa, na era de Gutenberg, século XV, a palavra impressa se torna impessoal; não traz as marcas do texto escrito à mão. Assim, como nos atesta Thévoz (1978), a letra escapa da influência gestual e visual do escritor, já que o grafismo manual é desestruturado por um código.

Em síntese, o novo sistema que passou a reger a linguagem se instaurou no final do Renascimento de dois modos:

[...] seja porque as figuras que oscilavam indefinidamente entre um e três termos vão ser fixadas numa forma binária que as tornará estáveis; seja porque a linguagem, em vez de existir como escrita material das coisas, não achará mais seu espaço senão no regime geral dos signos representativos. (FOUCAULT, 2007, p. 59).

Os signos, até o século XVI, eram ternários, pois buscavam a forma, o conteúdo e as similitudes. No entanto, de acordo com Foucault (2007), como a semelhança era a forma e o conteúdo dos signos, os três elementos diferentes dessa disposição se resolviam em uma figura única. No século seguinte, ou seja, na época clássica, essa distribuição se tornou binária, sendo ordenada pela união de um significante com um significado.

Nesse sentido, o signo deixou de ser figura do mundo, perdeu sua densidade enigmática e se formou no interior do conhecimento. Dessa forma, como a linguagem não se assemelhava mais aos elementos que ela designava, o signo passou a se vincular àquilo que ele significa através da representação, não sendo mais encarregado, segundo Foucault (2007), de tornar o mundo próximo de si, mas, ao contrário, de estendê-lo e de justapô-lo. Com isso, entre um significante e um significado, a linguagem consolida o seu caráter arbitrário.

Diante dessa realidade, torna-se evidente que as palavras se distanciaram do caminho das interpretações e das coisas a serem decifradas, reservando-se, em decorrência, na esfera dos signos representativos. Desse modo, a representação se constitui como um conjunto ordenado de signos, que, para Foucault (2007), abriga duas ideias: uma da coisa que representa e outra da coisa representada. Portanto, “[...] todo o sistema clássico da ordem, toda essa grande taxionomia, que permite conhecer as coisas pelo sistema de suas identidades, se desdobra no espaço aberto no interior de si pela representação” (FOUCAULT, 2007, p. 288-289). Assim, as similitudes se transfiguram em identidades e a existência de uma linguagem inscrita nas coisas do mundo se dilui sob a forma da representação.

Nas similitudes esquecidas, a escrita deixou de integrar a visualidade e se recolheu a um espaço particular. No entanto, não foram apenas as palavras que se resguardaram em um campo próprio: as imagens também se firmaram em área definida, compatível com o contexto do nascimento das ciências na modernidade, isto é, no término da Filosofia como unidade e no estabelecimento de subdivisões na área do conhecimento.

Sem compartilhar o mesmo território, a linguagem e as coisas se separaram em dois caminhos distintos. A semelhança não era mais a matéria essencial do saber, pois, na *epistémê* clássica, se apaga o “lugar-comum” entre os signos da escrita e da imagem. Ao se distanciar das coisas do mundo, ao perder sua natureza comum com as próprias formas, a linguagem passou a ser regida pelas instâncias do comparar, do parecer e do diferenciar. Por isso, no império do discurso representativo e na ordem adormecida das coisas, “[...] a linguagem não é senão a representação das palavras; a natureza não é senão a representação dos seres; a necessidade não é senão a representação da necessidade” (FOUCAULT, 2007, p. 289).

O divórcio, instaurado no fim do Renascimento, entre o ler e o ver não é definitivo. O Barroco, por exemplo, foi um período em que a visualidade estava re-unida com a linguagem escrita, porém, sem colocar efetivamente em xeque os signos representativos. Com a desvinculação com a semelhança, no pensamento do século XVII, a época barroca não apresentava mais a similitude como a categoria do saber. Segundo Foucault (2007), havia um

parentesco novo da semelhança com a ilusão, logo, a técnica do *trompe-l'oeil* se manifestava, criando a ilusão ótica de coisas que não existiam realmente; “[...] é o tempo dos sentidos enganadores; é o tempo em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem” (FOUCAULT, 2007, p. 70).

Na tentativa de camuflar a ruptura com o elemento da semelhança, devido ao divórcio entre as palavras e as coisas da natureza, o Barroco reconfigurava essa semelhança, aliando-a com a ilusão, ou ainda, ordenava uma reprodução do semelhante por meio da ilusão. A equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo que vigorou, segundo Foucault (1988), na pintura durante muito tempo, regia a época barroca.

Nesse mesmo período em questão, de acordo com Argan (2004), o conceito de forma como representação da realidade entra em crise. Sob a consciência de que os olhos nos enganavam, o mundo barroco trazia uma nova maneira de representar; uma imitação da ideia e não mais da natureza. Distanciando-se da ideia de cópia,

[...] uma pintura é pintura, isto é, um meio sabiamente empregado de acesso ao mundo que ostensivamente se utiliza e se coloca entre o olho e a representação. Contando com essa distância entre um e outra, dá-se o salto para o real, que é sempre uma versão, um estudo, uma manipulação. (MARAVALL, 1997, p.399).

Com a pretensão de encontrar um meio mais apropriado de penetrar no real, essa época “configura a representação como discurso demonstrativo e o articula segundo um método de persuasão” (ARGAN, 2004, p. 37).

Embora constatemos uma tentativa de se explorar a visualidade no poema, desde a Antiguidade Clássica, é no Barroco que o aspecto visual começou de fato a se consolidar e a prevalecer, pois essa foi uma maneira de ocultar o distanciamento estabelecido entre ler e ver. Para Affonso Ávila (1980), na obra plástica ou literária desse período, é notável a convivência de três elementos fundamentais: o lúdico, o persuasório e a ênfase na visualidade. Os textos exploravam os efeitos visuais e se determinavam na disposição gráfico-figurativa².

Nessa perspectiva, não podemos perder de vista que, de acordo com Guimarães (2004), existem dois momentos basilares que preparam o advento dos

² Muitas das características barrocas, principalmente no que diz respeito à visualidade e ao movimento, são encontradas na produção artística contemporânea. Isso será abordado melhor, nos capítulos posteriores.

experimentalismos do século XX, ou seja, apoiada na teoria da semiótica para investigar os processos criativos na poesia, essa autora defende a tese de que a poesia multimídia dá continuidade hoje a um projeto de visualidade em busca de movimento, proveniente da época barroca e que tem um marco no final do século XIX, com Stéphane Mallarmé. Sendo assim, torna-se relevante observar algumas produções poéticas barrocas, a fim de confirmar a existência desse projeto em busca da visualidade e do movimento. O Soneto *Per Eccos* (1601), de Bento Teixeira, é um exemplo da comunhão entre a palavra e o aspecto visual. Os ecos da rima do soneto sinalizam a sonoridade poética. Com isso, a verbalidade se encontra re-unida à linguagem visual e sonora.

Soneto *Per Eccos*, 1601, Bento Teixeira.



Outro poema de ordem visual é *As altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila*, de Gregório de Matos; trata-se de uma obra que dispõe as palavras pelo espaço e explora não só a visualidade, como também o dinamismo. Na medida em que os elementos verbais se fragmentam e se recombinaem, o movimento passa a ser sugerido. Como as palavras não possuem uma sequência fixa, não existe um ponto de partida e de chegada pré-definidos, nem uma única direção a ser seguida. Portanto, as possibilidades diversas e o caráter mutável permitem diferentes re-combinações e re-significações do poema.

As altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila, século XVII, Gregório de Matos.

Dou pruden nobre, huma afá
to, te, no, vel,
Re singular ra inflexí
Úni cien benig e aplausí
co, ro, vel
Magnífi precla incompará
Do mun grave Ju inimitá
do is vel
Admira goza o aplauso crí
Po a trabalho tan e t terri
is to ão vel
Da pron execuç sempre incansá
Voss fa Senhor sej notór
a ma a ia
L no cli onde nunc chega o d
Ond de Ere só se tem memór
e bo ia
Para qu gar tal, tanta energ
po de tód est terr é gentil glór
is a a a ia
Da ma remot sej um alegr

Em um percurso labiríntico, o leitor desse poema desvela diferentes caminhos para a significação da obra. Na produção de Gregório de Matos, “o jogo de sua poesia, antes que um jogo velado, sutil, dissimulado, é jogo franco, direto, sem meias medidas, jogo feito às claras” (ÁVILA, 1980. p. 95), ou seja, um jogo perceptível que apresenta suas formas livres, lúdicas e desinteressadas.

Como diria Umberto Eco, a produção artística barroca apresenta uma “forma aberta”, isto é, a obra não está definida e acabada, porém, é lançada em um campo de possibilidades e reestruturações. Nessa perspectiva, a linguagem barroca

[...] é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombras, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. (ECO, 1997, p. 44).

Entre delineamentos diversos e direções múltiplas, a obra barroca está em constante construção. É na valorização do aspecto visual, na busca pelo movimento e na aproximação entre palavra e imagem que está determinada a poesia dessa época. Ainda que o Barroco reúna verbalidade-visualidade e apresente novas experimentações com a palavra, é somente a partir do século XIX que a linguagem se volta sobre si mesma e que os signos representativos são definitivamente questionados:

Compreende-se, assim, o reflorescimento muito acentuado, no século XIX, de todas as técnicas da exegese. Esse reaparecimento deve-se ao fato de que a linguagem retomou a densidade enigmática que tinha no Renascimento. Mas não tratará agora de reencontrar uma fala primeira que aí estivesse enterrada, mas de inquietar as palavras que falamos, de denunciar o vinco gramatical de nossas ideias, de dissipar os mitos que animam nossas palavras, de tornar de novo ruidosa e audível a parte de silêncio que todo discurso arrasta consigo quando se enuncia. (FOUCAULT, 2007, p. 412).

Portanto, nesse período, que compreende o século XIX, “[...] não se tratava de constituir uma linguagem universal como na época clássica; mas sim de representar as formas e os encadeamentos do pensamento fora de qualquer linguagem” (FOUCAULT, 2007, p. 411). Nesse sentido, com o fim da *epistémê* clássica, a experiência moderna coincidirá, de acordo com Foucault (2007), com o recuo da representação, na medida em que se encontram possibilidades de contradizer a arbitrariedade da linguagem e de restaurar novas relações entre a visualidade e o signo verbal.

É, por conseguinte, no final do século XIX e começo do século XX, que encontramos tanto tentativas de convergir palavra e imagem, quanto maneiras de criticar o mundo ordenado pela representação. Em *Isso não é um cachimbo* (1988), Foucault exemplifica essa questão por meio da obra de mesmo nome, de René Magritte, pois esse artista dissocia a equivalência representativa entre a afirmação e a semelhança, ao “[...] levar tão longe quanto possível a continuação indefinida do semelhante, mas alijá-lo de toda afirmação que diria com o que ele parece” (FOUCAULT, 1988, p. 59). Desse modo, ao representar um cachimbo e, em seguida, negar que seja um cachimbo, Magritte subverte os signos representativos e as relações tradicionais entre a linguagem e a imagem.

No campo literário, existem produções que pretenderam restituir o ler e o ver. Mallarmé, em *Um lance de dados*, e as Vanguardas Históricas Europeias, para citar apenas alguns exemplos, procuraram, ainda que de maneiras diferentes, reunir ou aproximar o verbal e o visual. Com isso, um espaço heterogêneo se delineava na plasticidade da escrita ou na imagem-palavra. A partir do século XIX,

[...] a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém, tal como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso. (FOUCAULT, 2007, p. 61).

Ainda que existam preocupações em restabelecer os vínculos da linguagem e do sistema ler-ver, isso não se efetiva do mesmo modo que encontrávamos no século XVI,

uma vez que a linguagem já se apresentava distanciada das coisas e aquele “ser bruto e primitivo” da escrita, aquela potência mágica, do qual trata Foucault (2007), já não pode se recompor plenamente.

Assim, o elemento verbo-visual atravessa os séculos, seja como uma unidade, revelando as semelhanças com as coisas do mundo, seja como uma reconciliação, tentando atribuir novos rumos para linguagem. Entre unidade, ruptura e reordenação, o visto e o lido compartilham de espaços comuns e distintos.

CAPÍTULO II

A RE-UNIÃO DO LER E DO VER NO CAMPO PÓETICO

Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa.

Octavio Paz

2.1 MALLARMÉ EM *UM LANCE DE DADOS*

Mallarmé le stérile; Mallarmé le précieux; Mallarmé le très obscur; mais Mallarmé le plus conscient; Mallarmé le plus parfait; Mallarmé le plus dur à soi-même de tous ceux qui ont tenu la plume, me prouvait, dès les premiers regards que j'adressais aux lettres, comme idée en quelque sorte suprême, une idée-limite ou une idée-source de leur valeur et de leurs pouvoirs.

Paul Valéry

Stéphane Mallarmé (1842-1898), poeta francês, representa um nome ímpar na literatura. Com uma produção diversa, ele abriu novos caminhos para a poesia. No universo das suas obras, a que nos interessa especificamente é *Um lance de dados* (1897), devido ao seu caráter singular de distribuir as palavras no espaço e de romper com o verso tradicional. Essa obra não só amplia a nossa própria concepção de poesia, como também lança novas experimentações com a linguagem, descortinando um novo território de possibilidades e de relações do uso da palavra.

Maurice Blanchot (1987) destaca o modo duplo como Mallarmé reconhecia a linguagem: a fala imediata e a fala essencial. A primeira descreve, narra, representa, enquanto a segunda é sugestiva, evocativa. No que diz respeito à poesia, a linguagem está ligada ao essencial, isto é, “[...] a fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’” (BLANCHOT, 1987, p. 35), pois busca um vínculo com as “coisas da natureza” e um distanciamento com o caráter arbitrário. Ao buscar a linguagem essencial, Mallarmé pretendia reencontrar a sua essência ou o seu ser “primitivo”.

As palavras se distanciaram das figuras do mundo e os signos representativos se instauraram. A linguagem encontra possibilidades de fazer desaparecer as coisas, à proporção que o visível se afastou do enunciável. Na contramão dessa perspectiva, insere-se a inquietação de Mallarmé com “o ato só de escrever”. Sua obra busca, segundo Blanchot (1987), a origem da linguagem, porque “[...] quem não pertence a esse outro tempo em que a obra se preocupa com sua essência, jamais fará obra” (BLANCHOT, 1987, p. 41).

Todavia, o projeto mallarmeano não restaura a relação entre as palavras e as coisas, não traz de volta a linguagem primeira, porque, no lugar da potência mágica das palavras, a história do mundo ocidental deixou o vazio, a ausência de Deus (ou de deuses) e, por isso, quem, como Mallarmé, “[...] pertence a esse outro tempo, pertence também à profundidade vazia da ociosidade onde do ser ele nunca logrou fazer nada” (BLANCHOT, 1987, p. 41).

Ainda assim, a linguagem mallarmeana de *Um lance de dados* funciona, conforme Foucault (2007), como um “contradiscurso”; ao criticar a função representativa da escrita e ao tentar retornar à origem, Mallarmé se depara com o vazio, com o abismo. Com isso, o poeta sente o bloqueio da página e a opressão do vazio. Na visão de Enzo Minarelli³, o binômio cheio/vazio se faz presente em Mallarmé, ou seja, na expansão de sua escritura sobre a página, ele reconhece o limite da linguagem e experimenta uma escrita que se quer liberar das amarras e do seu agenciamento usual. Para tanto, deixa ressoar a sonoridade das palavras e, conseqüentemente, o seu aspecto visual.

Nessa mesma perspectiva, Mallarmé, no prefácio *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, aponta os “brancos” das páginas como silêncio ou, ainda, podemos dizer, espaços onde os elementos verbais não se fazem presentes e o sentido poético é dado pela própria ausência, isto é, a falta de uma significação dada pela forma da representação. Assim, o vazio mallarmeano segue na direção de reconhecer a ausência do elemento “divino” e do condicionamento da linguagem, além de manifestar o silêncio, a quietude das palavras. Em consequência, a linguagem se volta sobre si mesma e o “vazio” coincide com o “cheio”.

No alto, no meio, embaixo, as palavras se distribuem pela página, como uma partitura musical. De fato, a influência mallarmeana para a ordenação de *Um lance de dados* advém da música, logo, a existência de caracteres tipográficos diferentes sugere a emissão oral, e a sua respectiva disposição pelo espaço atribui a entonação “poético-musical”. Toda a dimensão do papel é examinada e a própria dobra da página se mostra relevante para a estruturação do poema, pois as frases se formam da união e da separação das folhas. Em suma, o vinco central aparece como fronteiras e como campos abertos para as significações do poema.

Augusto de Campos (1974) apresenta Mallarmé como o criador de um processo de organização poética que ele denominou de “estrutura”. No entanto, esse termo atribuído por Campos transcende o seu conceito de distribuição regular, rígida e assume a propriedade móvel ou dinâmica:

³ Comunicação oral, em conferência no I Seminário Brasileiro de Poéticas Orais – Universidade Estadual de Londrina, 2010.

É nesse sentido de estrutura, em contraposição à organização meramente linear e aditiva tradicional, o elemento básico da nova ordem expressiva da formulação poética, que repele o lento e monótono silogismo, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagens. (CAMPOS, 1974, p. 178).

O “poema estrutura” de Mallarmé atinge uma configuração alinear, em que os sentidos são múltiplos e a construção é mutável. Distante das regras fixas, um jogo de significações se define⁴. A distribuição das palavras pelo espaço não se apresenta como versos contínuos e regulares. É entre “grupos de palavras” ou “palavras entre si” que os caminhos são trilhados. Início, meio e fim não encontram mais espaço para se estabelecer, já que “um lance de dados jamais abolirá o acaso”.

Na leitura desse “poema estrutura”, percebemos a inexistência de pontuação. Isso confirma o distanciamento com um ponto de partida e um ponto de chegada pré-determinado, ao mesmo tempo em que coloca os “brancos” como a pausa necessária. Segundo Augusto de Campos (1974, p. 179), “a própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que é o espaço gráfico a pontuação essencial, o elemento ‘negativo’ de uma versificação estrutural que vem fazer caducar o mero e linear verso-livre”.

Nos diversos caminhos a serem trilhados pelo leitor e na disposição permutável das palavras, uma nova ordenação se demarca. “Mesmo quando lançado em circunstâncias eternas”, um jogo de acaso se faz presente. É, portanto, no percurso da multiplicidade que os sentidos do poema se inserem. Isso significa que uma estrutura única e tradicional não cabe dentro da perspectiva plural de *Um lance de dados*. Os caminhos se bifurcam nos espaços e, a cada novo lance, um novo jogo recomeça. Assim, em uma mensagem sem fim, “[...] todo pensamento emite um lance de dados”.

Não encontramos nenhuma “estrutura” poética semelhante a essa, em tempos anteriores. Mallarmé se mostra como o precursor de uma nova poesia, a qual desperta para novas possibilidades de construção poética e derruba os limites rígidos da tradição do verso. Muitas das questões formais postas por Mallarmé, em *Um lance de dados*, podem ser percebidas nas poesias que surgiram posteriormente. Portanto, a influência mallarmeana para o percurso poético é notória.

⁴ Ainda no limite do suporte impresso, Mallarmé tenta romper com a linearidade do verso tradicional e tenta criar uma diversidade de formas. Dessa maneira, essas questões irão ganhar força e poderão realmente se efetivar com o surgimento posterior do texto eletrônico ou do hipertexto.

2.2 O VISUAL E O VERBAL: O DIÁLOGO PROPOSTO PELAS VANGUARDAS HISTÓRICAS EUROPEIAS

Antes de adentrarmos o campo de aproximações entre o elemento verbal e icônico nas vanguardas históricas, é importante, em princípio, pensarmos um pouco sobre o próprio significado do termo “vanguarda”. Do francês *avant-garde*, é uma expressão de origem militar, a qual designava a dianteira do exército que abria caminho para o restante dos soldados. A palavra “vanguarda” atinge o terreno estético e passa a denominar os movimentos artísticos do início do século XX. A ideia, portanto, de liderança, de estar à frente, continuava presente. Dentre os movimentos de vanguarda, vamos nos deter no Futurismo Italiano, no Cubismo, no Dadaísmo e no Surrealismo, de modo a examinar como estes tentaram reunir o ler e o ver, muitas vezes acrescidos do ouvir.

Em 1909, o poeta italiano Marinetti anunciava o movimento futurista, ao lançar no jornal parisiense *Le Fígaro* o texto *Fundação e manifesto futurista*, proclamando:

É da Itália que lançamos ao mundo este manifesto de violência arrebatadora e incendiária com o qual fundamos o nosso *Futurismo*, porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários. Há muito tempo a Itália vem sendo um mercado de belchiores. Queremos libertá-la dos incontáveis museus que a cobrem de cemitérios inumeráveis. (MARINETTI, 1996, p. 291).

Nessa circunstância, observamos uma crítica aos museus, às galerias e às instituições. Marinetti, o porta-voz do movimento, queria a libertação do passadismo, das ideias tradicionais e dos procedimentos convencionais. O interesse futurista se estendia ao desenvolvimento tecnológico, à “beleza da velocidade”, à máquina, ao automóvel, à agitação das grandes cidades e à negação do passado.

As atitudes dos futuristas eram fundamentadas em manifestos. Tanto na arte como na literatura, encontramos os seus respectivos princípios declarados. Na pintura, eles destacavam a “sensação dinâmica” e o distanciamento da representação fiel do objeto, enquanto, na poesia, salientavam o abandono da utilização tradicional da sintaxe. A proposta futurista adotava o dinamismo e o “movimento agressivo”, porque “[...] nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima” (MARINETTI, 1996, p. 290). Dessa maneira, na exaltação do movimento e na rejeição da tradição, o Futurismo delineava o seu percurso.

Marinetti, na tentativa de romper com os padrões impostos pela sintaxe, fazia uso da “palavra em liberdade”, ou seja, com a intenção de protestar contra a normalização da escrita e os limites impostos pelo sistema representativo, liberava as palavras de suas amarras e de seu condicionamento. Dispostas no espaço das páginas, em tipos e tamanhos diferentes, as palavras não se unem por meio dos conectivos gramaticais tradicionais. Em um movimento ininterrupto, em um fluxo dinâmico, as palavras “desordenadas”, “livres” e “visuais” compõem o experimentalismo da poética futurista. Portanto, a escolha tipográfica passou a ser fundamental, na medida em que a palavra era abordada em sua potência visual, gráfica e, sobretudo, sonora. Por conseguinte, o encontro entre os distintos signos era buscado pelos futuristas sob o aspecto do dinamismo e do movimento.

Capa de *Parole in libertà*, 1914, F. T. Marinetti.



Com base em um experimentalismo, o poema futurista tinha a pretensão de sair do suporte material da página e passar a ser declamado ou encenado como um espetáculo visual e fonético. Por isso, a escritura sugeria a oralidade e começava a ganhar um corpo que transcendia a bidimensionalidade do papel, ou seja, distanciando-se de uma leitura silenciosa, o poema conquistava o espaço fonético e a espetacularidade. Isso se confirma com *A Declamação Dinâmica e Sinótica, Manifesto Futurista*, 1916, lançado por Marinetti, que tinha como objetivo “[...] desbloquear o corpo do poeta até então paralisado, torná-lo vivo, móvel, contrariando a imobilidade das pernas do declamador passadista” (MINARELLI, 2005a, p. 178). Assim, o tão buscado dinamismo pelos futuristas se consolida no

deslocamento de cá para lá do poeta e no movimento das “palavras em liberdade”. A utilização de objetos como, por exemplo, martelos e buzinas estava a serviço do som. Barulho, velocidade e movimento compunham a cena poética. Afinal, o gesto “[...] já não será um movimento parado do dinamismo universal: será, decididamente, a sensação dinâmica eternizada como tal” (BOCCIONI et al., 1996, p. 295).

Na perspectiva da re-união do aspecto verbal, visual e sonoro, o emprego de palavras foi explorado pelos pintores futuristas nos seus quadros, os quais se valiam das letras, “[...] não, como fazia o cubismo, em razão, de sua forma, mas como evocação de sons e associações extrapictóricas” (TAYLOR, 1996, p. 287). Diante dessas considerações, é relevante destacar o uso da colagem, no Futurismo. Com efeito, o procedimento adotado por esse movimento era similar ao da colagem cubista, pois a realidade (recortes de papel) era incorporada ao plano da página ou da tela, a fim de que a obra não fosse representação, mas partisse da realidade.

Nesse sentido, o pintor Carlo Carrà, em sua obra *Manifesto Intervencionista*, justapõe os recortes e traz para a página uma realidade em que a palavra se configura em sua forma gráfica, distanciando-se do aspecto representacional. Esse trabalho é exemplo da síntese dos princípios futuristas, pois compartilha do movimento, do dinamismo, das “palavras em liberdade”. Isso se torna possível a partir da distribuição do elemento verbo-visual, do uso de onomatopeias e, conseqüentemente, da ruptura com a sintaxe.

Manifesto Intervencionista, 1914, Carlo Carrà.



Justamente por ser uma técnica que transforma fragmentos da realidade em elementos constituintes da obra, revelando sua inorganicidade, a colagem foi usada de diferentes maneiras, nas vanguardas históricas. O seu aparecimento, no início do século XX, está ligado ao Cubismo, movimento que ocorreu entre 1907 e 1914. A colagem, descoberta por Picasso, e os *papiers collés*, inventados por Braque, aparecem, nesse contexto, como uma tentativa de comprovar que aquele elemento, seja ele um pedaço de madeira, seja de papel ou qualquer outro conteúdo, não é uma representação da realidade, mas a própria realidade que se manifesta na obra.

A obra *Copo e garrafa de Suze*, de Picasso, por exemplo, é constituída por papéis colados: recortes de jornais e de desenhos a carvão. Os fragmentos de jornais relativos à guerra dos Bálcãs, ao lado de uma recriação da garrafa de aperitivo Suze e de um copo, compartilham da conjunção entre verbalidade e visualidade. Dessa maneira, a obra é a organização de materiais heterogêneos: um jogo de palavras-imagens que se justapõe e sobrepõe.

Copo e garrafa de Suze, 1912, Pablo Picasso.



O elemento verbal se faz presente, não só nessa obra, como também em muitas produções plásticas dos artistas cubistas. Portanto, nesses trabalhos de caráter verbo-

visual, os materiais são múltiplos e a relação figura-fundo assume uma paridade de valores, quer dizer, a perspectiva é renunciada e, na geometrização das formas, o objeto pode ser visto por diferentes ângulos ao mesmo tempo:

Os novos pintores não têm a pretensão, não mais que seus predecessores, de ser geômetras. Mas podemos dizer que a geometria é para as artes plásticas o que a gramática é para a arte do escritor. Hoje, os cientistas já não se limitam às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados espontaneamente e, por assim dizer, por intuição a preocupar-se com novas dimensões possíveis da extensão, que na linguagem dos ateliês modernos são designadas pelo termo *quarta dimensão*. (APOLLINAIRE, 1996, p. 225).

Nessa perspectiva, o novo conceito de espaço da pintura cubista vai além das dimensões espaciais tradicionais e assume uma quarta dimensão. Em uma unidade espaço-temporal, o objeto apresenta todos os seus pontos de vista, simultaneamente. Distanciando-se da representação naturalista, os artistas cubistas experimentavam novas estruturas e um novo espaço, do qual “[...] a meta não é a preocupação com a *reconstituição* de um fato anedótico, mas a *constituição* de um fato pictórico” (BRAQUE, 1996, p. 265).

Do Cubismo pictórico ao Cubismo poético, a fragmentação e a busca em determinar uma totalidade do objeto e uma “totalidade” ler-ver se fazem presentes. Nessa instância, “[...] poetas e pintores partilhavam um ideal comum de renovação artística: os poetas assimilando as técnicas pictóricas, os pintores se apoiando nas idéias filosóficas e poéticas” (TELES, 1997, p. 114).

Os poetas cubistas estabeleciam contato direto com os artistas plásticos, dentre os quais destacamos Apollinaire e Blaise Cendrars. O modo peculiar com que o elemento verbal e o visual se apresentam, nos caligramas de Apollinaire, merece a nossa atenção. A forma é determinada pelo tema nos caligramas, isto é, a disposição das palavras ordena uma imagem referente ao conteúdo do poema. De acordo com Foucault (1988), o caligrama possui um tríplice papel: compensar o alfabeto, repetir sem o auxílio da retórica e ligar as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Isso significa que os caligramas, distantes da crítica, retomam a ideia de representação, dizendo duas vezes as mesmas coisas.

A obra de Apollinaire, abaixo, exemplifica o condicionamento da forma ao tema tratado. De modo simultâneo, as palavras são lançadas na poesia e uma imagem se constrói. Na inexistência da pontuação, na abolição da rima e do verso tradicional, além da utilização do espaço da página, “o bandolim, a violeta e o bambu” formam o poema.

O bandolim, a violeta e o bambu, 1913, Guillaume Apollinaire



Esse condicionamento da forma ao tema, encontrado nos caligramas cubistas, não se manifesta na poesia dadaísta. Com a proposta de fazer uma antiarte e de defender a desordem, a incoerência e o caos, o Dadaísmo se apresenta como uma expressão de negação e de ruptura com a lógica e com a concepção tradicional de arte.

Como afirma Hans Richter (1993), o qual compartilha da ideia de Raoul Hausmann, demarcar o local e como surgiu o Dadá é tão complicado quanto determinar o lugar de nascimento de Homero. Mais do que um estilo, o Dadá é uma atitude, uma manifestação, “[...] um estado de espírito. É por isso que ele se transforma de acordo com as raças e os acontecimentos. O Dada aplica-se a tudo, e, não obstante, nada é, constituindo o ponto onde o sim e o não e todos os contrários se encontram” (TZARA, 1996, p. 393).

A manifestação Dadá ocorreu em diferentes cidades, como Zurique, Berlim, Nova York, Paris, entre outras, consolidando-se, paradoxalmente, como um movimento antiartístico. Em 1916, Hugo Ball fundou o Cabaré Voltaire, em Zurique, um espaço literário e artístico que, inicialmente, concentrou suas atividades em apresentações e publicações de poesias. Entre essas produções, destacamos, por exemplo, a presença da poesia simultaneísta, a qual emite várias vozes ou ruídos ao mesmo tempo. Assim, essa construção poética

[...] trata do valor da voz. O aparelho fonador substitui e representa a alma, a individualidade na sua odisséia em meio a acompanhantes demoníacos. Os ruídos constituem o pano de fundo; são o elemento não articulado, fatal, determinante. O poema pretende demonstrar o entrelaçamento do ser humano num processo de mecanização. Com brevidade típica mostra o antagonismo entre *vox* humana e um mundo que a ameaça, enreda e destrói, cujo compasso e cuja sequência de ruídos são inelutáveis. (BALL apud RICHTER, 1993, p. 34).

Simultaneísmo, dinamismo e movimento são aspectos relevantes para o Dadaísmo. Segundo Richter (1993), esses elementos são heranças do Futurismo; o que os diferencia, entre outros fatores, é que esses princípios eram concebidos nesse último movimento de modo programático, enquanto o Dadá era desprovido de qualquer programa.

Sem a pretensão de criar um sentido lógico entre as palavras, os dadaístas valorizavam a sonoridade da poesia, isto é, recusavam o uso pragmático da palavra, recusavam a linguagem. Ao romper com os limites da gramática e com a palavra como um mero veículo de significados, os dadaístas buscavam uma primitividade, conforme enfatiza Ball:

Com estes poemas sonoristas pretendemos renunciar a uma linguagem que está devastada e se tornou impossível, graças aos jornalistas. É preciso que nos retiremos para a mais profunda alquimia da palavra e que até mesmo abandonemos a alquimia da palavra, para, desta maneira preservar os mais sagrados domínios da poesia. (BALL apud RICHTER, 1993, p. 47-48).

A poesia fonética Dadá indaga as possibilidades dos sons e o aspecto experimental da “linguagem”⁵. Na obra *Karawane*, de Hugo Ball, percebemos uma tentativa em romper com a sintaxe tradicional para dar lugar ao som. Sem pontuação, sem rima e sem métrica, o poema é composto pelo conteúdo verbal e pela sonoridade.

Karawane, 1917, Hugo Ball.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bossso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

⁵ Os movimentos de vanguarda históricos – Futurismo e Dadaísmo – influenciaram o surgimento posterior da poesia sonora.

Percorrendo ainda a poesia fonética dadaísta, Raoul Hausmann investiga o espaço, a sonoridade das letras e a visualidade. Entre tamanhos e fontes diferentes, as letras se alternam na emissão de movimentos intensos e contornos mais leves. Assim, a experiência óptico-fonética de Hausmann pode ser pensada como “[...] uma tentativa, quem sabe apenas tocada pelos Futuristas Italianos, de transformar o texto escrito em esquema de execução, valendo-se dos tipos e do tamanho dos caracteres a fim de sugerir uma oralização pertinente do dito texto” (MINARELLI, 2005a, p. 184).

Poema optofonético, 1918, Raoul Hausmann.

kp' erioUM lp'ERⁱ O u m
Nm' periii PERno...
 bprEtiBerreeeRR**E**b**E**^e
 ONNOo gplanpouk
 konmpout PERIKOUL
RRE**E**e **E**E**e** RRREe**A**
 oapAerrre **E****E****E**
 mgl ed padANou
 MTNOU tnou^m **t**

Como os dadaístas careciam de uma tecnologia eficaz para armazenar a obra, é por meio das marcações dos autores que o registro do poema era feito. Como partituras, as anotações exploravam o espaço e abrangiam uma diversidade de elementos tipográficos, sinalizando, com isso, a intensidade sonora e a visualidade poética.

Não podemos perder de vista que o Dadaísmo procurava uma arte elementar, uma ruptura com os padrões lógicos da fala. Isso vai ao encontro do que salienta Leroi-Gourhan (1964) acerca dos povos primitivos, porque esses indivíduos começaram a criar signos visuais e sonoros, antes mesmo do estabelecimento da escrita propriamente dita, designando uma forma de gesticular, ou seja, “o gesto interpretando a palavra”. O mergulho ou o retorno dadaísta às questões primordiais confirma a sua respectiva recusa da linguagem tradicional e a busca pelas questões sonoras, visuais e gestuais:

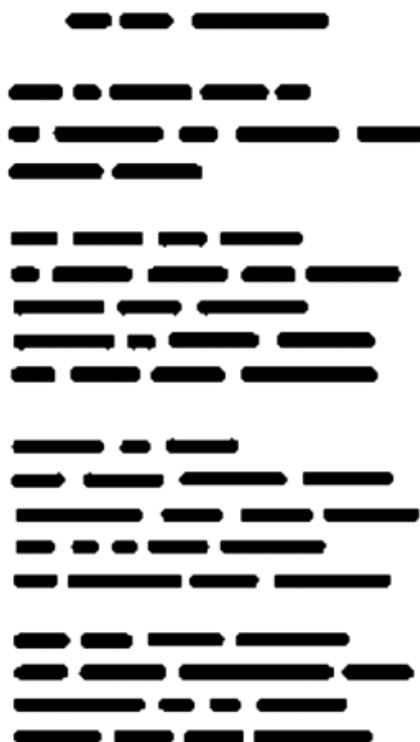
O gesto, portanto, mais do que a obra é o que interessa ao dadá; e o gesto pode ser feito em qualquer direção do costume, da política, da arte, das relações. Uma única coisa importa: que esse gesto seja sempre uma provocação contra o chamado bom senso, contra a moral, contra as regras, contra a lei. Portanto, o escândalo é instrumento preferido pelos dadaístas para se exprimirem. (DE MICHELI, 1991, p. 135).

A visualidade integra o espaço poético, assim como o poema pode ser abordado sem palavras. A esse propósito, destacamos um poema de Man Ray, em que a verbalidade é renunciada e o aspecto visual é abordado. Essa obra é interessante, pois subverte os valores da poesia tradicional, quando mantém a estrutura poética em versos e elimina as palavras da obra. Isso comprova as novas maneiras do uso da “linguagem” no Dadaísmo, bem como ressalta a existência de sinais e símbolos no poema, visto que a imagem

[...] possui então uma liberdade dimensional que faltará sempre a escritura; ela pode provocar o processo verbal que leva a recitação de um mito, ela não é atacada e seu contexto desaparece com o recitador. É isso que explica a riqueza da expansão dos símbolos nos sistemas situados ao lado da escrita linear. (LEROI-GOURHAN, 1964, p. 272)⁶.

⁶ Todas as traduções são de minha autoria.

Poema Óptico, 1924, Man Ray.



Diante dessas considerações, as experimentações dadaístas, no campo poético, dirigiam-se a certo primitivismo, isto é, uma tentativa não de resgatar aquele “ser primitivo” e mágico da linguagem, aquela semelhança entre as palavras e as coisas do mundo, da qual nos mostrou Foucault, mas de descobrir o que em nós havia de primitivo. Imersos em um contexto de guerra e de negação, o Dadá se estabelecia “[...] como forma de terrorismo cultural, lançando-se contra todos os valores culturais, pois tudo agora lhes parecia destituído de qualquer sentido lógico, tal como no mundo mágico da criança” (TELES, 1997, p. 130). Em consonância, o “primitivo”, o ilógico e a intenção de renunciar a própria linguagem faziam parte do mundo Dadá.

Subverter as regras, provocar escândalo, negar, tudo isso está na base dos princípios dadaístas. Entre experimentações, rupturas e desarticulações, o Dadá empreende a sua antiarte. Nessa mesma perspectiva, desponta a colagem como uma estratégia de negação. Dessa forma, o “[...] Dadá não quer produzir obras de arte, e sim ‘produzir-se’ intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas” (ARGAN, 1992, p. 356).

Do Dadaísmo ao Surrealismo, ainda que de maneira um pouco diversa, conservava-se a ideia de acaso e de distanciamento em relação às exigências da lógica. Contudo, “o surrealismo substituiu a rejeição total, espontânea, primitiva de dadá, pela pesquisa experimental, científica, baseada na filosofia e na psicologia”. (DE MICHELI, 1991,

p. 151). Com a publicação do primeiro *Manifesto do Surrealismo*, em 1924, de André Breton, o Surrealismo se autodefine não como uma escola, uma técnica ou um “movimento”, porém, como uma postura diante da vida; uma transformação na concepção de homem e no modo de pensar e de agir.

Influenciado pelos estudos psicanalíticos de Sigmund Freud, o Surrealismo valorizava o papel do inconsciente e da liberdade. Na tentativa de descobrir os limites da razão, os surrealistas destacavam o automatismo e a escrita automática, nas diferentes estratégias de operação, como a colagem, a decalcomania, entre outros. André Breton, no primeiro *Manifesto*, descreve um dos jogos surrealistas que visava à escrita automática:

Instale-se confortavelmente no lugar mais favorável à concentração de sua mente e faça com que lhe tragam material de escrita. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo possível. Abstraia de seu gênio, de seu talento, e também do gênio e do talento dos outros. Diga a si mesmo que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva rápido, sem qualquer assunto preconcebido, rápido bastante para não reter na memória o que está escrevendo e para não se reler. A primeira frase surgirá por si mesma, a tal ponto é verdade que, a cada segundo, ocorre uma frase estranha ao nosso pensamento consciente, que mais não quer do que se exteriorizar [...] (BRETON, 2001, p. 44-45).

O que Breton pretendia, com essa escrita automática, era capturar o inconsciente, fazer com que o conteúdo interior despontasse sem nenhum tipo de interferência. Desse modo, faz uma crítica à própria literatura, devido ao fato de esta se distanciar do próprio homem e da vida, lembrando que a vida se manifesta na concepção surrealista, tanto na vigília, nas ações racionais, como quando dormimos ou quando, ainda em vigília, o nosso inconsciente vem interferir; essa totalidade de vida é a surrealidade. Escrever de maneira que as palavras não passem pelo crivo da razão, e sem que elas tenham sido planejadas anteriormente, é a ideia posta pelos surrealistas. Isso significa que as palavras deveriam aparecer como um impulso, isto é, sem ser (de)formadas pela reflexão e pela censura.

Esse automatismo, no qual se pretendia “[...] exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento” (BRETON, 2001, p. 40), segue na mesma direção do conceito de imagem surrealista, ou seja, na tentativa de ultrapassar a realidade objetiva, a construção de imagens se resolvia através da possibilidade de se comunicar com dois mundos opostos; um encontro fortuito de duas realidades diferentes. Assim:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá. (REVERDY apud BRETON, 2001, p. 35).

A imagem é muito importante, no Surrealismo; ela não é apenas plástica, mas também verbal. Na produção de imagens, eis a ênfase:

O vício chamado *Surrealismo* é o uso desregrado e passional da estupefaciente *imagem*, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma, por aquilo que ela acarreta no campo da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: pois cada imagem, a cada vez, vos força a revisar todo o Universo. E há para cada homem uma imagem a encontrar que aniquila todo o Universo. (ARAGON apud CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 70-71).

Neste ponto, “[...] quer a consciência ‘estupefata’ produza imagens visuais, quer a linguagem, pela abundância de suas figuras, produza uma representação mental irracional e com eclipses, os dois movimentos são, alternadamente, e às vezes conjuntamente, explorados pelo surrealismo” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 71). Por conseguinte, a imagem, seja ela “figuras do discurso”, produzida pela escrita automática, seja ela uma imagem plástica, apresenta o seu caráter “estupefaciente”.

De fato, a poesia surrealista está para além da própria palavra, porque, “[...] do lado da escrita, a palavra imagem significa tradicionalmente todo um conjunto de figuras do discurso” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 70). Nessa linha, é oportuno destacar um trecho de um poema de Pierre Reverdy:

Escapada a estrela
O astro está na lâmpada
A mão
tem a noite
por um fio

Espaço, Pierre Reverdy.

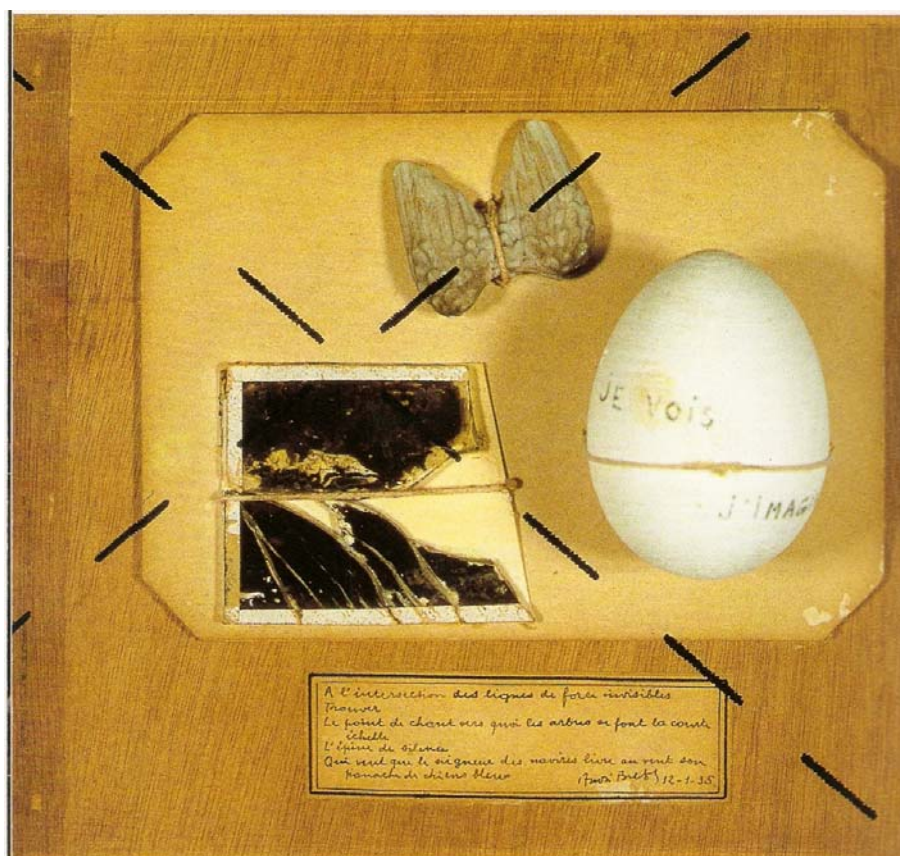
Na perspectiva surrealista de uma consciência “estupefata” e “imaginante”, o sentido desse poema está na aproximação, e não na comparação, da estrela com a lâmpada.

Portanto, de acordo com Chénieux-Gendron (1992, p. 74), o interesse de Reverdy pelas “realidades” remete à retórica metonímia e à sua poesia “atribui-se certamente o objetivo de produzir no espírito do leitor o mesmo efeito que o real, e em todo caso estabelecer com esse real uma relação ambivalente”.

O despontar de uma imagem que nasce da conciliação de realidades distanciadas umas das outras manifesta-se, por exemplo, na obra de Breton intitulada *Poème-objet*. Como *vasos comunicantes*, a verbalidade e a visualidade se reúnem e se recompõem. Na coexistência de sistemas de signos, as palavras e a plasticidade transitam por campos abertos.

Esse *Poème-objet* é ao mesmo tempo uma colagem e uma montagem. Breton, em uma superfície bidimensional, apresenta-nos uma justaposição de diferentes materiais que são afastados do seu contexto “habitual” e admitem uma recontextualização. A obra combina a forma gráfica dos signos ou a figuralidade, além de investigar o “aspecto semântico dos signos visuais”. O tracejado das linhas que recobrem a obra é, como o próprio poema já anuncia, “a intersecção de linhas de forças invisíveis” ou, ainda, o ponto de encontro de realidades, de categorias e de signos distintos.

Poème-objet, 1935, André Breton.



Breton agrega, no mesmo suporte, as letras de seu *poème-objet* a uma imagem – que parece se constituir de aquarela – e a uma colagem de um ovo e de uma borboleta. Nesse contexto, o ovo se coloca como uma metáfora da origem, do princípio de uma forma poética que ultrapassa as fronteiras ler-ver.

Como foi possível perceber, o diálogo ler-ver, acrescido algumas vezes do ouvir, transpassa a poesia dos movimentos de vanguarda histórica europeia. De forma distinta à de Mallarmé, as vanguardas não pretendiam reconquistar aquele “ser bruto” da linguagem, abandonado no século XVI, mas, de maneira peculiar, cada manifestação esboçava uma tentativa diferente de unir os signos. Seja na busca pelo movimento, pela totalidade do objeto, pelo “primitivo”, seja pela transposição da realidade objetiva, a poesia de vanguarda reúne diversas linguagens e se utiliza de experimentações.

2.3 O ENCONTRO DOS SIGNOS NA POESIA EXPERIMENTAL BRASILEIRA

A busca das vanguardas históricas europeias em conjugar o conteúdo verbal-visual-sonoro e em aproximar poeticidade e plasticidade permanece marcante, nas manifestações poéticas da segunda metade do século XX, no território brasileiro. Essa passagem espacial e temporal permite-nos observar que essas novas experimentações não são apenas um legado dessas vanguardas, mas que elas também são reconfiguradas, dentro de uma nova realidade.

2.3.1 Uma Estrutura “Verbivocovisual”

De acordo com Ferreira Gullar (1999), a expressão “arte concreta” começa a ganhar forma com o artista plástico Theo Van Doesburg, um dos fundadores do movimento De Stijl, em 1930, sob a pretensão de atribuir uma denominação adequada a uma arte que se desvinculou da representação da natureza e não tinha o propósito de dar início a um movimento estético. É apenas no fim da década de 30 que o artista plástico Max Bill desenvolveu a teoria da arte concreta, uma arte construída objetivamente e conectada às leis da matemática, em que “[...] a geometria decorre da busca de uma realidade da pintura em detrimento de uma pintura da realidade” (MENEZES, 1991, p. 26). Assim, no emprego apenas dos elementos físicos – plano, cor e linha – a arte concreta se estrutura.

Com a criação da Escola Superior da Forma, de Ulm, em 1951, a arte concreta se consolida como um movimento. Introduzida no Brasil, nesse mesmo período, por

Waldemar Cordeiro, a arte concreta permanecia, segundo Ronaldo Brito (2002), afastada dos conteúdos ideológicos e se dirigia à objetividade das produções. Na I Bienal de São Paulo, em 1951, Max Bill, artista suíço, recebeu o Prêmio Internacional de Escultura, com a obra *Unidade Tripartida*. Isso, então, impulsionou e cristalizou o Concretismo, em âmbito internacional.

O projeto construtivo brasileiro se ordenava na tendência não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, suprematismo, construtivismo, escola de Ulm). De acordo com Brito (2002), adotar a arte concreta, no início dos anos 50, denotava optar por uma estratégia cultural universalista e evolucionista. Em duas instâncias, a arte concreta brasileira se dividia nos grupos “Frente”, em São Paulo, e “Ruptura”, no Rio de Janeiro.

É importante ressaltar que a teoria da arte concreta se deslocou do campo das artes plásticas para o campo da poesia. Para compreendermos esse trânsito, é preciso destacar que as tendências construtivas apresentavam uma preocupação em construir uma arte que servisse de modelo à própria construção social. Essa ideia atinge a poesia concreta, pois,

[...] com as artes das bienais – a pintura, a escultura, a arquitetura – , os poetas criaram um espaço de diálogo e de *performance*: ao tirar a poesia de seu lugar convencional, exigiram que esta se definisse com relação às demais arte. A poesia se apresentava como *planejamento, design e construção*, categorias que se aproximavam das artes visuais. (AGUILAR, 2005, p. 74).

Na verdade, a poesia estava vinculada não só com as outras artes, mas também com o ambiente social. Sem dúvida, o lançamento da revista Noigandres, em 1952, liderada por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, juntamente com a “Exposição Nacional de Arte Concreta”, em 1956, mostraram-se significativos no estabelecimento da poesia concreta brasileira.

No segundo número da revista Noigandres, Augusto de Campos lançou a série Poetamenos (1955), trazendo contribuições significativas para a poesia. O uso da cor é um elemento importante dentro da obra, uma vez que concede o “tom” ao signo verbal. Inspirado na “melodia de timbres” de Webern, Campos aplica à poesia o princípio de agrupar os elementos semântico-fônicos por cores diferentes. Entre cores primárias e secundárias, a série Poetamenos atribui a cada “timbre” semelhante uma mesma cor. Ao romper com a sintaxe convencional, as palavras são recombinadas entre cores e sons, em uma disposição espacial-gráfica.

No caso de *Eis os amantes* (1953), o poema é formado por duas cores: azul e laranja, cores complementares que representam a fusão entre as palavras e a união entre os amantes. Cada cor simboliza a figura do poeta e da amada – “eis os amantes”. No contraste e na complementaridade, as palavras se fundem e se separam. Em uma “estrutura” verbal-visual-sonora, os signos se distribuem pelo espaço. Desse modo, entre cores e formas, “timbres” e palavras, a “melodia” do poema é delineada.

Eis os amantes, da série *Poetamenos*, 1953, Augusto de Campos.

eis
os
amantes sem parentes
senão
os corpos
irmãum gemeoutrem
cimaeu baixela
ecoraçambos
d u p l a m p l i n f a n t u n o (s) e m p r e
semen(t)emventre
estesse aquelele
inhumanoutro

A poesia concreta rompe com a organização tradicional do verso, atribuindo à palavra um campo de possibilidades. Sob um novo aspecto de estrutura, espaciotemporal, essa manifestação poética concilia o elemento verbal e o não-verbal, na medida em que a visualidade e a sonoridade são exploradas a partir do manejo do aspecto verbal.

As principais diretrizes e propostas da poesia concreta brasileira foram lançadas no plano-piloto, na revista *Noigandres* 4, em 1958, conforme se pode ver abaixo:

Poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. Fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe análoga, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da

comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens. (CAMPOS et al., 2006, p. 215).

Os poetas concretos fizeram uso da teoria da Gestalt. A relação entre as palavras se determina entre os elementos de proximidade e de semelhança. Quando tratamos do fator relacional entre os elementos fonéticos, devemos ressaltar que existe um campo de forças, em que os vocábulos se atraem e se repelem. As palavras se articulam por meio da posição em que se encontram no poema e se atraem, a partir do fator sonoro. Assim, a sonoridade não é um elemento acrescentado ao poema, mas surge de sua própria estrutura, isto é, por meio das articulações dos elementos verbais.

Percorrendo, ainda, o campo estrutural da poesia concreta, não há separação entre forma e conteúdo, pois o poema “[...] como não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo” (CAMPOS, 2006, p. 109).

Uma obra característica dessa vinculação forma-conteúdo é o poema *Velocidade*, de Ronaldo Azeredo. Não só como título do poema, a “velocidade” também é o seu próprio conteúdo, a sua própria estrutura. Em uma única palavra, Azeredo nos apresenta o seu poema na decomposição desse mesmo termo e na ideia de movimento/velocidade que essa “estrutura” exhibe. A obra não se origina na relação com diferentes palavras, mas com a própria palavra que se rearranja.

Velocidade pode ser lido tanto na horizontal como na vertical. Criando uma figura geométrica, a obra é composta por dez linhas, mesma quantidade de caracteres presentes na palavra do poema. Investigando o movimento e o encontro do visual e do verbal, Azeredo consolida sua composição poética. Por essa experiência, verificamos o modo como se manifesta a indistinção entre forma e conteúdo na poesia concreta.

Velocidade, 1958, Ronaldo Azeredo.

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Outro detalhe importante que podemos ressaltar, nesse poema, é que o Concretismo brasileiro se dividia em duas fases – em um primeiro momento, ligado às estruturas fisionômicas e, em uma segunda fase, referente à geometria, à forma não-figurativa. A poesia concreta, “produto de uma evolução de formas”, apresenta variação na composição. Pensando no caráter fisionômico, citamos como exemplos tanto o poema, já apresentado, *Velocidade*, de Ronaldo Azeredo, como o poema *Pluvial/fluviat*, de Augusto de Campos. Desse modo, “[...] sem cair na representação figurativa determinada pelo sentido das palavras, estes poemas realizam uma aproximação signo (poema)/tema pela relação diagramática, num estágio intermediário entre a fisionomia e a geração arbitrário de formas e sentidos” (MENEZES, 1991, p. 39). Na perspectiva das estruturas fisionômicas, esse autor relata que, “mesmo nos poemas concretos diagramáticos, o significado latente na visualidade decorre de uma pré-decodificação semântica dos signos verbais que o poema contém” (1991, p. 44). Dessa maneira, a poesia concreta se distancia dos caligramas, pois a forma não é determinada pelo tema.

Pluvial/fluvia, 1954-1960, Augusto de Campos.

p
 pl
 plu
 pluv
 pluvi
 pluvia
 fluvial
 fluvial
 fluvial
 fluvial
 fluvial
 fluvial

Quanto à forma não-figurativa, deparamo-nos com a obra *Tensão*, de Augusto de Campos. Nesse poema, existe uma fragmentação das palavras, as quais são distribuídas em uma configuração geométrica da página e, de maneira simétrica, se reordenam pelo aspecto da semelhança sonora. A palavra “tensão” aparece dividida em “ten-são”, desdobrando-se em outros termos que se recombina. Na desvinculação com a sintaxe verbal e no caráter relacional estabelecido entre as palavras, o poema ganha diferentes sentidos, podendo ser lido de diversas maneiras. Assim, utilizando-se da distribuição espacial e percorrendo os encontros sonoros, a obra transita entre o som e a quietude, isto é, vai do “com som” ao “sem som”.

Tensão, 1956, Augusto de Campos.

com	can	
som	fem	
con	ten	tam
tem	são	bem
	tom	sem
	bem	som

Com certas diferenciações em relação à forma poética do grupo Noigandres, o poema neoconcreto despontou no final da década de 50. Na contramão da ideia exposta por Haroldo de Campos, em seu texto *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*, no qual destaca a poesia concreta em “[...] prol de uma estrutura matemática (ou quase matemática)” (2006, p. 133), aparece o neoconcretismo, com a proposta de romper com a exacerbação racionalista e mecanicista do concretismo paulista. Dentro de uma realidade orgânica, o neoconcretismo é determinado e o papel do leitor assume um caráter fundamental. A poesia neoconcreta faz uso de recortes e de dobras nas páginas. Desse modo, entre livros-objetos e livros-poemas, o leitor participa da co-criação da obra e atribui significado(s) ao poema.

A arte neoconcreta não deve ser pensada como uma rejeição total às questões concretistas, visto que, como afirma Ronaldo Brito (2002), o neoconcretismo representou ao mesmo tempo o vértice e a ruptura do projeto construtivo brasileiro:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. (GULLAR, 1999, p. 285).

O neoconcretismo recoloca as questões expressivas no interior do trabalho artístico, mas não com a pretensão de resgatar o subjetivismo tradicional. A obra de arte é pensada como um organismo vivo, como um “*quase-corpus*” e não como uma máquina ou um objeto.

A concepção de tempo e de espaço no concretismo-neoconcretismo se encontra de modo diferenciado. Para os neoconcretas, o tempo é concebido como duração, contrariamente ao entendimento de tempo operacional dos concretistas. O espaço neoconcreto transcende o espaço mecânico e se configura como um “campo” expressivo.

Um dos expoentes da poesia neoconcreta é Ferreira Gullar. O seu livro-poema *O Formigueiro* é composto de cinquenta páginas surgidas de uma palavra – formiga – que se desintegra e se reintegra em diversas combinações. Esse poema só foi impresso em 1991, mas os seus respectivos fragmentos já tinham sido exibidos na Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956.

Fragmento do poema *O Formigueiro*, Ferreira Gullar.

a

t r		fo	r		n
e r			m		a
	a	b	i		g
			a l h		a

Como enfatiza Gullar: “[...] o poeta neoconcreto convoca, além das palavras, formas, cores, movimentos, num nível em que a linguagem verbal e a linguagem plástica se interpenetram” (apud MENEZES, 1991, p. 59). Por conseguinte, a poesia neoconcreta aproxima o elemento verbal do visual, explora a questão plástica e renuncia aos princípios racionalistas.

Nesse sentido, mesmo com propostas um pouco distintas, tanto a poesia concreta como a neoconcreta articulam a comunicação verbal e a não-verbal. No percurso da re-união, os poemas transcendem a própria palavra e dialogam também com a imagem, o som e o movimento.

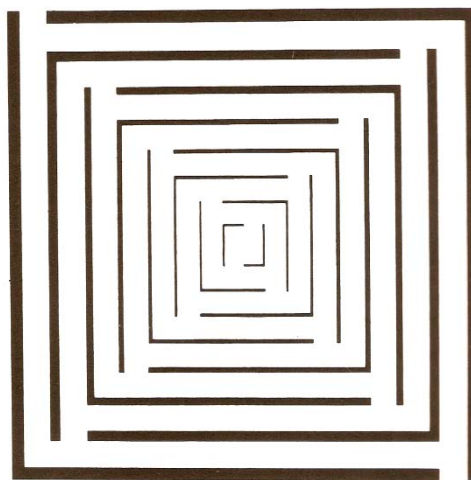
2.3.2 A Renúncia da Verbalidade

Na década de 60, encontramos uma manifestação poética um pouco diversa da poesia concreta brasileira. Nessas instâncias, a poesia semiótica entra em cena, utilizando-se de figuras geométricas e de chaves léxicas. A figuratividade parece ser renunciada e a inexistência dos conteúdos verbais compõe os princípios dessa produção poética. Ainda que o elemento verbal se faça presente, ele se mostra separado da sintaxe e da semântica tradicional, visto que aparece como decifrador do aspecto visual.

Existe uma diferença entre os caligramas e a poesia semiótica, pois, enquanto no primeiro a forma é determinada pelo tema, na segunda acontece o oposto. O uso de figura geométrica, na poesia semiótica, apresenta-se de modo contrário à figuração. De acordo com Menezes (1991), a forma e o conteúdo só se inter-relacionam através da interferência do poeta na criação de um código arbitrário ligado a estrutura do poema.

Essa oposição entre caligrama e poesia semiótica pode ser percebida na obra de Pedro Xisto, *Labirinto*. Esse poema é construído pela combinação da letra L, inicial da palavra Labirinto. Ainda que pareça estar em consonância com a estrutura caligrâmica, existem diferenciações, já que, “[...] enquanto no caligrama a frase se molda e se condiciona fisicamente à figura, em *Labirinto*, a forma da letra automaticamente serve para figuração do tema” (MENEZES, 1991, p. 76).

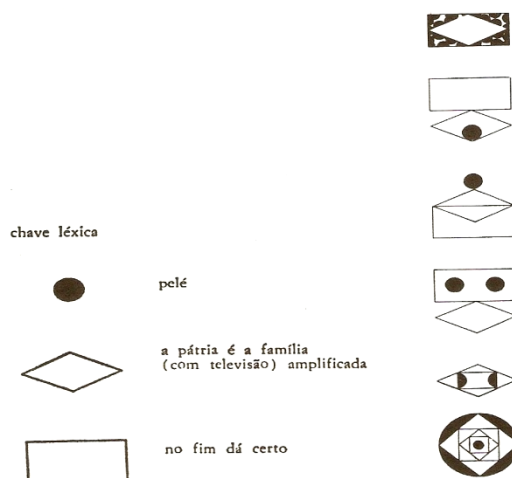
Labirinto, Pedro Xisto.



Na multiplicidade dos caminhos e no uso repetido da letra L, Xisto cria um “Labirinto” que se confunde com figuras geométricas. A utilização da verbalidade, que no caso se manifesta com a inscrição L, não tem a pretensão de estabelecer uma relação com a sintaxe convencional. A letra, portanto, carrega consigo a própria articulação visual que a enlaça ao título-tema.

Quando tratamos das chaves léxicas presentes na poesia semiótica, podemos citar como exemplo o poema *Pelé*, de Décio Pignatari. O uso das figuras geométricas se ordena como um ideograma, enquanto a existência da linguagem verbal está relacionada à chave léxica.

Pelé, 1964, Décio Pignatari.



Assim, as formas visuais não-figurativas se encontram, em princípio, esvaziadas de nível semântico. A chave léxica anexada ao poema fornece informações para a decifração do código poético. Entre as organizações geométricas e os sistemas léxicos, emerge a poesia semiótica. No que diz respeito a esse tipo de poema, Menezes (1991, p. 75) afirma:

O poema puramente visual é composto de figuras geométricas, por consequência, não possui aspecto semântico intrínseco, pois a chave léxica estabelece significados arbitrários e convencionalizados pelo autor. O desenho do signo visual determina a sintaxe, o desenvolvimento concatenado das formas visuais, mas por ser uma cadeia de formas esvaziadas de sentido, toda informação para leitura conceitual se dá de modo postíço e por uma contínua realimentação com base no dado anexo e suplementar do poema (a chave léxica).

Por tais características, a poesia semiótica abre espaço para a confirmação de que a palavra não é o meio exclusivo para a construção do poema. A existência de signos de diferentes linguagens possibilita novas maneiras de comunicação e de concepção da poesia.

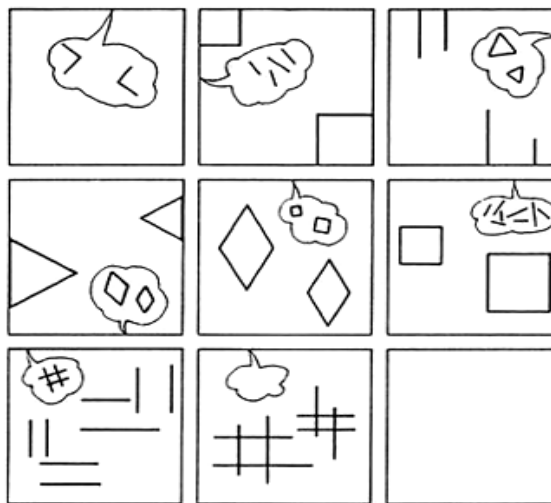
Na mesma direção da poesia semiótica, no que diz respeito ao distanciamento do signo verbal, surge o poema-processo. É em 1967 que esse movimento marca o seu aparecimento, no Rio de Janeiro, e se encerra em 1972, com o *Manifesto de Parada Tática*. O poema-processo é o último movimento de vanguarda poética brasileira que prescreveu sua produção com um sistema teórico.

Como o próprio nome já anuncia, o poema-processo se caracteriza no desenvolvimento de processos. Desprovido de palavras e sem se fundamentar na “estrutura”

rígida do poema, o poema-processo recorre ao próprio processo poético em si, o qual contém sua mensagem. Liderado por Álvaro de Sá, Neide de Sá, Moacyr Cirne e Wladimir Dias-Pino, o poema-processo se opõe à sintaxe convencional do poema e se coloca como um objeto de consumo, como na linguagem das histórias em quadrinhos, só que sem palavras, cabendo ao leitor decifrar e atribuir sentidos. Portanto, “a teoria do poema-processo redundou na ideia da significação como operacionalidade da forma, e a operacionalidade assumindo estatuto de consumo” (MENEZES, 1991, p. 88).

Utilizando de signos da indústria cultural para a geração do processo, o poema abaixo, de Álvaro de Sá, é exemplo das questões da lógica de consumo e da comunicação de massas. O leitor se direciona ao sistema processual, apropriando-se da informação e participando da construção de sentidos. A cada quadro, o signo verbal se encontra ausente e cede espaço para o percurso visual. Na dinâmica sequencial, o poema ultrapassa os códigos linguísticos e se distancia dos elementos externos à obra. Assim, é no encadeamento do sistema processual que o receptor atribui significações ao poema.

Poema-processo, 1967, Álvaro de Sá.



Tanto na poesia semiótica como no poema-processo, percebemos que a visualidade é determinante, enquanto a verbalidade inexistente ou, pelo menos, aparece afastada das regras e das significações da linguagem. Nesse caso, o ver e o ler não se encontram mais reunidos, pois com a renúncia da palavra o aspecto visual passou a prevalecer.

2.3.3 A Linguagem da Visualidade

Ainda que a visualidade na poesia seja abordada há tempos, o termo “poesia visual” advém de um contexto mais específico. De acordo com Philadelpho Menezes (1998), essa definição diz respeito a um fenômeno poético do século XX, no qual o encontro entre linguagens está relacionado ao quadro visual dos meios de comunicação e das grandes cidades.

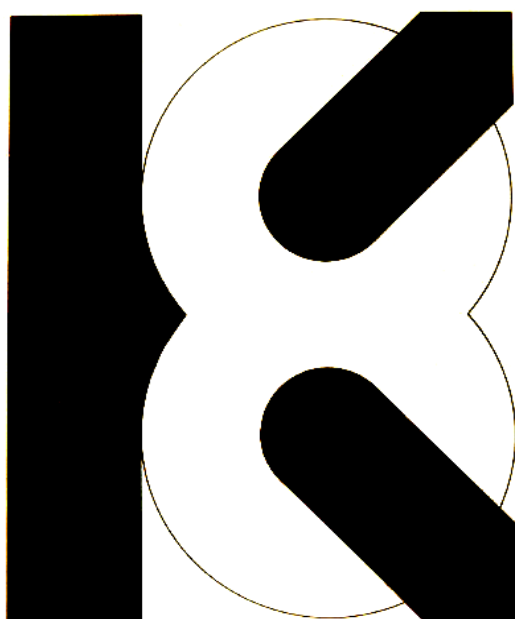
Em *Poética e Visualidade*, Menezes (1991) utiliza o termo “poesia visual” para denominar a poesia experimental da década de 70 até os dias atuais. As manifestações poéticas anteriores que exploravam a visualidade, como, por exemplo, a poesia espacializada, as poesias de vanguarda histórica europeia e a poesia concreta, possuíam também suas formas de poesia visual. O que acontece é que esse conceito se consolidou no cenário contemporâneo com experimentações diversas, as quais carecem de uma teoria definida ou de um conteúdo programático. É importante destacar, ainda, que o emprego do termo “poesia visual”, segundo Menezes (1991), não pretende caracterizar a amplitude dessa produção como um movimento uniforme.

Em um campo amplo e diverso, a poesia visual apresenta suas formas híbridas e plurais. Restringir ou conceber a poesia visual exclusivamente sob o aspecto da visualidade não requer compreender a sua totalidade e complexidade, pois é na reunião entre o verbal e o visual que essa poesia rege o seu percurso. Com isso, esse termo não é suficiente para compreender todos os contornos dessa produção, podendo gerar confusões devido à vinculação apenas com a visualidade.

Em face da diversidade de características que compreendem a poesia visual e a variedade de formas que ela assume, muitos autores lhe atribuem categorias ou subdivisões, para esclarecer melhor o seu respectivo conceito. Philadelpho Menezes (1991), por exemplo, divide essa manifestação poética em três tendências: colagem, embalagem e montagem. Por colagem, o autor denomina a produção que tem como dominante a “figuralidade”. Por embalagem, ele compreende a poesia que é predominantemente verbal, em que o aspecto visual é um elemento de apoio ao verbal, quer dizer, em que há submissão da imagem à palavra. Por fim, aborda a montagem como um método de justaposição, no qual se predomina o aspecto semântico no próprio signo visual. Desse modo, “[...] se há três tendências identificáveis no conjunto da poesia visual, elas não se constituem em movimento grupal, pois que se fazem antes de poemas que de poetas” (MENEZES, 1991, p. 137).

A influência de vanguardas precedentes, como a poesia concreta, o poema-processo e a poesia semiótica, encontra-se presente na poesia visual. A técnica da colagem e da montagem igualmente se manifesta nessas produções. A obra *Koito*, de Villari Herrmann, é exemplo de como a poesia semiótica influía nas composições da poesia visual. Nesse poema, o K+oito compreende o acasalamento da letra com o número 8. A letra K se assemelha à feição de pernas abertas que acolhem o número 8. Como o próprio título, o “Koito” é realizado na interpenetração dos códigos, análoga, portanto, ao cruzamento dos signos na poesia visual.

Koito, 1971, Villari Herrmann.



No poema visual *Clichetes*, Philadelpho Menezes usa a logomarca de uma caixa de chicletes e faz algumas alterações. Ironicamente, ela se transforma em uma goma de mascarar, de sabor mental, denominada de “clichetes”. A realidade está mascarada e os clichês são verdades estereotipadas, as quais consumimos. Assim, Menezes subverte essa imagem publicitária e reordena o verbal e o visual.

Clichetes, Philadelpho Menezes.



Por conseguinte, na diversidade das produções e na ausência de um programa definido, a poesia visual transcende o aspecto da visualidade. Com isso, a palavra e a imagem estão interligadas, compondo a estrutura poética.

2.3.4 A Sonoridade em Debate

A poesia semiótica e o poema-processo privilegiam o aspecto visual, em detrimento do semântico e do sonoro, enquanto a poesia sonora, baseada nas potencialidades de expressão da voz,

[...] distingue-se da poesia oralizada ou musicalizada; aqui não há texto anterior, nem mesmo um texto experimenta. O trabalho é pensado não mais como exploração das possibilidades vocais do texto antes concebido e impresso, mas exploração das possibilidades da voz e do som como produtores de significado. (MENEZES, 1998, p. 113).

Nessas instâncias, é notório que a poesia sonora se distancia dos modos de declamação tradicional. Ainda que a sonoridade possa ser combinada e vinculada à linguagem verbal, esta última não se coloca como elemento primordial dessa poesia. A voz, portanto, é valorizada e explorada como matéria essencial para a “concretização” do poema, ou seja, a voz é o instrumento de criação; ela “[...] opera e força o limite da palavra, optando mais por uma direta apresentação das violações sobre a palavra do que uma esmaecida representação” (MINARELLI, 2010, p. 43).

Quanto ao surgimento da poesia sonora, podemos dizer que ela sofreu influências do poema simultaneísta e da poesia fonética das vanguardas do início do século XX, especificamente, o Futurismo e o Dadaísmo. Na exploração da variedade sonora, essas vanguardas históricas europeias se afastavam dos limites da escrita e concediam ao poema a

possibilidade de deixar o suporte escrito para ganhar “materialidade” no espaço dos sons. Assim, os futuristas e os dadaístas, bem como as recitações no Cabaré Voltaire, em 1916, foram significativos para o desenvolvimento da poesia sonora.

Diante dos poemas fonéticos, Kurt Schwitters utilizava a expressão “poesia de sons” para denominar essas produções poéticas. Esse termo deu origem, na década de 50, ao que se chama “poesia sonora”. O que contribuiu para o estabelecimento dessa manifestação foi o aparecimento e a utilização do magnetofone – aparelho de gravação e de reprodução de áudio. Além do magnetofone, outros materiais de gravação foram usados, no decorrer dos tempos. É o caso do disco de vinil, do K7 e, mais recentemente, das tecnologias digitais.

A poesia sonora no território brasileiro se estabeleceu tardiamente. Para tanto, Philadelpho Menezes (1997) aponta algumas explicações possíveis: o peso significativo pequeno da escrita, na cultura brasileira, em que os poetas não tiveram a civilização da escrita contra a qual se devia lutar, para colocar em prática a abertura sígnica e a diversidade viva que o falar propicia; a oralidade popular e “inculta”; a presença da música popular brasileira, a chamada música de consumo; a canalização da potência experimental ao campo da visualidade, sob a influência do concretismo; a ausência de uma música experimental difundida e inventiva, que preparasse a escuta em direção a diferentes sonoridades.

Nesse contexto, o marco para a constituição da poesia sonora no Brasil se deve ao lançamento do livro *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da Voz no século XX*, organizado por Philadelpho Menezes, em 1992, o qual abriu espaço para debates e para a prática da poesia vocal experimental. No entanto, antes do lançamento desse livro, algumas tentativas de poesia sonora foram realizadas por Caetano Veloso, em seu disco *Araçá Azul*, de 1972, que, segundo Menezes (1997), apresenta composições elaboradas com materiais recolhidos de canções folclóricas do Nordeste brasileiro, que são transformados em montagens de laboratório sonoro e atingem formas experimentais, semelhantes a poemas sonoros.

As experiências com o poema sonoro se estenderam e as discussões acerca dessa poética se firmaram. Em 1993, Menezes criou o Laboratório de Linguagens Sonoras, na Pontifícia Universidade Católica (PUC), em São Paulo. Contava com a participação de poetas e de alunos do Programa de Pós-Graduação, os quais se preocupavam em delinear uma poesia sonora brasileira. Diante disso, surgiram dois CDs de poesia sonora, lançados por esse mesmo laboratório. O primeiro, intitulado *Poesia Sonora – do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz*, de 1996, e o segundo, *Poesia Sonora Hoje – uma antologia internacional*, de 1998.

De fato, Philadelpho Menezes trouxe direcionamentos significativos e debates relevantes para a poética experimental brasileira, não só no que diz respeito à poesia sonora, mas também no que se refere à visualidade na produção poética.

Em 1997, Arnaldo Antunes publicou o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, acompanhado de um CD com a leitura de alguns poemas, enfatizando o elemento sonoro. Essas experiências presentes no CD se aproximam da poesia sonora. Assim, em uma trajetória de trabalhos que se realiza na perspectiva das artes plásticas, dos poemas visuais, das instalações e das *performances*, Arnaldo Antunes sinaliza sua importância para a produção poética brasileira.

É necessário ter em mente que “as poéticas sonoras, por extensão, carregariam uma *fisicalidade* em que se encontra a matéria, a carne, o tempo presente, contra o discurso verbal, que possuiria o espiritual, o simbólico, a abstração e a expectativa do tempo futuro” (MENEZES, 1997, p. 273). Com isso, percebemos que a *performance* atinge a poesia e dialoga com a gestualidade, com o movimento e com o público, logo, é uma poesia para ser vista, ao mesmo tempo em que ouvida. Por consequência, “a *performance* da poesia não é uma declamação na qual a fala é alternada com a inserção musical. Existe um segmento linguístico e, a seu lado, o segmento musical, em que se configuram entidades bem distintas” (MINARELLI, 2010, p. 53).

Nessas circunstâncias, é preciso destacar, ainda que fora do contexto brasileiro, dois nomes relevantes no que concerne às experimentações vocais e corporais. Eles são: Enzo Minarelli, criador da polipoesia, e Demetrio Stratos, investigador de uma “voz selvagem”. De maneira um pouco diversa, ambos exploram as potencialidades vocais. Enquanto Minarelli cria por meio da voz, Stratos tenta desconstruir a ordem pré-estabelecida da linguagem, partindo do “grau zero da voz”:

Cantar a voz não tem outra função senão ser um fluxo que se combina a outros fluxos. Um fluxo de algo intenso, instantâneo e mutante, entre a criação e a destruição, levando-nos à despersonalização para que possamos atingir o coração e o ouvido do outro. Voz que se torna uma ponte para a superação de valores preestabelecidos e herdados sem contestação. (EL HAOU LI, 2002, p. 94).

Ao questionar o valor da sonoridade, perdido com o estabelecimento da linguagem tradicional, Stratos procura a “[...] voz-música”, porque “o *performer* canta a voz e, não, as *palavras* na música” (EL HAOU LI, 2002, p. 92). Por fim, sob óticas diferentes, cada *performer* empreende sua vocalidade, conferindo a sonoridade e a visualidade à produção

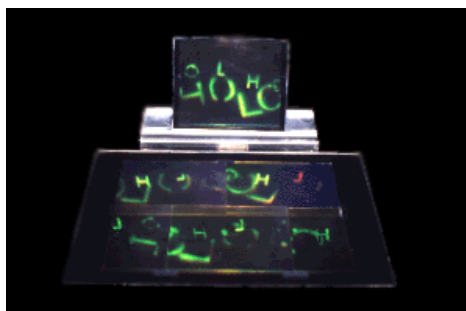
poética. Isso significa que o aspecto visual na poesia sonora está relacionado à ideia de *performance*, isto é, de uma corporalidade, que, em cena, libera a linguagem de um condicionamento cultural, abrindo espaço para as experimentações, para a percepção sensorial e para a conjunção de signos diversos. Portanto, é na reunião ver e ouvir – e, no caso das gravações dos poemas, isso se restringe à escuta – que a poesia sonora se apresenta ao redor da voz, violentando o corpo da palavra.

2.3.5 Três Dimensões

De acordo com Tosin (2003), a holografia começou a ser concebida, em 1948, pelo húngaro Dennis Gabor, sob a intenção de aperfeiçoar o microscópio eletrônico. Contudo, esse termo se consolidou definitivamente, apenas na década de 60, por meio da utilização de raio *laser* para a re-construção virtual de objetos. A holografia vem do grego *holos* (todo, inteiro) e *graphos* (escrita). Com isso, nessa “escrita total”, a imagem aparece em três dimensões e, a cada ponto de observação, uma nova forma se manifesta. O que faz despontar a tridimensionalidade do processo holográfico é a convergência dos raios *laser*. Entre o raio projetado e o raio refletivo pelo objeto, a imagem final abrange uma multiplicidade de pontos de vista do holograma, já que cada ângulo observado permite uma percepção e uma leitura diferenciada do espectador.

A holografia foi usada na poesia com a denominação de holopoesia. No Brasil, essa vertente poética começou a ser explorada na década de 80, como nos mostra o holopoema abaixo *Holo-olho*, de Eduardo Kac e de Fernando Catta-Preta, na medida em que as palavras “holo” e “olho” foram holografadas, fragmentadas e remontadas. Desse modo, na re-combinação dessas palavras que são determinadas não apenas espacialmente, mas também nas diferenciações de tamanho e de cor dos elementos gráficos, o poema se insere na perspectiva da não-linearidade, do afastamento de uma “estrutura” única e da reunião ler-ver.

Holo-olho, 1983, Eduardo Kac e Fernando Catta-Preta.



Julio Plaza e Augusto de Campos (1985) transportaram o poema *Luz mente, muda cor*, para a holografia, obra a qual explora as re-significações poéticas e o espaço holográfico. Com isso, as palavras ganham tridimensionalidade e se re-combinam entre os próprios termos do título: “mente”, “muda”, “luz” e “cor”, de modo a interligar o aspecto visual e verbal. É importante ressaltar que a cor é um elemento que integra esse poema, tendo-se em vista que, segundo Castro (1993), o fim visual do século XX é a cor – cores concebidas de modo eletrônico. Em suas próprias palavras: “[...] as cores da pintura são estáticas e pesadas. Mas as cores eletrônicas são instáveis e leves, porque são luz, provenientes de um emissor de raios catódicos que se transforma em fóton, como no vídeo, ou são luz homogeneizada, na holopoesia” (1993, p. 299).

Luzmentemudacor, 1985, Augusto de Campos e Julio Plaza.



Nesse sentido, nas diversas leituras apreendidas conforme o posicionamento do espectador em relação ao poema, a holopoesia converge e enlaça o movimento, a cor, a palavra e a visualidade, em um espaço de três dimensões.

Por fim, diante desses experimentalismos poéticos brasileiros, torna-se evidente a recorrência reconfigurada em convergir diferentes signos e em explorar novas linguagens. No fundo, o ver, o ler e muitas vezes o ouvir estão conciliados dentro da obra.

CAPÍTULO III

QUANDO A POESIA ENCONTRA OS SUPORTES ELETRÔNICOS

3.1 HIPERPOESIA.COM

A poesia diante das tecnologias eletrônicas dá continuidade a um projeto de reunir ler-ver, além de atribuir novos delineamentos à aproximação entre linguagens. A visualidade e a sonoridade não são mais elementos extratextuais, os quais eram explorados e interligados na poesia; a imagem e o som agora constituem a própria hipermídia ou o hipertexto.

Os meios digitais e o hipertexto concretizam as tentativas de driblar a linearidade textual e de interligar signos distintos já apresentados na expressão poética impressa. Como um texto em formato digital que se relaciona a outras informações, o hipertexto permite ao leitor escolher o seu próprio caminho de leitura. De *link* em *link*, uma estrutura nova se forma e um percurso diferente é trilhado. O caráter linear e sequencial do texto podem ser variáveis; início, meio e fim não estão mais pré-determinados e dados de antemão.

A ideia de hipertexto não surge com o advento da era digital e da internet. As referências poéticas ou literárias de uma escrita e de uma leitura interativa datam de tempos anteriores. De acordo com Lima (2008), as tentativas de driblar a linearidade textual são verificadas, de certa maneira, com as notas de rodapé, ou ainda, podemos dizer, com as citações, com os verbetes e com as estratégias de autores de atribuir uma nova disposição sequencial ao texto impresso.

Na década de 60, deparamos com dois exemplos de construção textual que merecem nossa atenção. O primeiro caso se refere ao poema de Raymond Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961), o qual é constituído de dez sonetos-padrão de catorze versos. No entanto, os seus versos são impressos horizontalmente em faixas separadas, que podem ser destacáveis e manipuladas. Assim, Queneau oferece ao leitor um instrumento que possibilita combinar versos e reestruturar outros sonetos. O outro exemplo é o livro *O Jogo da Amarelinha* (1963), de Julio Cortazar. O autor criou uma estratégia para que o leitor, mesmo diante de um material impresso, pudesse escolher mais de um percurso de leitura. Desse modo, dependendo de cada escolha e das articulações entre os capítulos, um significado diferente se revela no texto. Imerso em um universo interativo, o leitor encontra espaço para

reordenar a obra. Portanto, análogo ao um jogo de combinações e variações, Cortazar e Queneau disponibilizam um campo de múltiplas leituras.

Quando analisamos as possibilidades de interação com a obra e os diversos caminhos de leitura, dentro do material impresso, lembremos do que assevera Arlindo Machado (1996, p. 165) a respeito do “sonho de Mallarmé”:

O sonho de Mallarmé, perseguido durante toda a sua vida, era dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas enumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações. Esse livro – o *Livre* de Mallarmé – jamais pode ser concluído.

Fica claro, pois, que o desejo de Mallarmé seguia na contramão de uma forma única e de um modelo fixo de leitura. Entre arranjos, reordenações e combinações, um horizonte de múltiplas possibilidades textuais se abre. As regras não são determinadas e as fórmulas não estão prontas. É nas experimentações e nas diferentes reuniões das palavras que um livro múltiplo, integral, despontaria.

As ideias expressas nas obras de Cortazar e de Queneau cultivam o mesmo sonho mallarmeano. Contudo, é necessário verificar os instrumentos disponíveis para a concretização desses ideais. De acordo com Machado (1996), Mallarmé, no século XIX, não possuía recursos para realizar o livro múltiplo. Seria através das novas tecnologias eletrônicas, surgidas no século seguinte, que o “sonho de Mallarmé” poderia efetivamente se converter em realidade. Por mais que as tentativas de quebrar com a linearidade e de criar um texto que o leitor possam desordená-lo e reordená-lo, um texto com diferentes caminhos de leitura, capaz de atribuir novos significados à obra por meio impresso, não são suficientes para romper totalmente com formas pré-determinadas, devido aos próprios limites do suporte impresso, o qual impede que a não-linearidade e que a multiplicidade textual se concretizem completamente. Assim, é com as ferramentas tecnológicas e com o hipertexto que *Cent Mille Millions de Poèmes* e o livro de Mallarmé podem, de fato, efetivar o projeto de seus autores.

Ainda que a ideia que fundamenta o hipertexto seja utilizada há muito tempo, os principais conceitos que o circundam foram traçados pela primeira vez, em 1945, pelo físico, matemático e político estadunidense Vannevar Bush, no seu artigo *As we may think*, no qual descrevia o projeto Memex (*Memory Extension*), uma máquina que poderia armazenar uma grande quantidade de dados, possibilitando ligações entre eles. O usuário

construía vias diferentes de informações, acarretando, portanto, em uma diversidade de leituras. Entretanto, é só no início dos anos 60 que o termo “hipertexto” aparece. Ele foi criado por Theodor Nelson, para expressar a leitura-escrita não sequencial e não linear. Por meio de diversas conexões a se seguir, a leitura poderia assumir diferentes direções.

O hipertexto é pensado tanto restrito ao texto escrito, quanto acrescido do elemento audiovisual. Nessas circunstâncias, o termo “hipermídia” entra em cena, ao ser ordenado como um texto escrito, acrescido de imagem e de som. Pierre Lévy, por exemplo, concebe os termos “hipertexto” e “hipermídia” como sinônimos: “os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos” (LÉVY, 1993, p. 33). Por sua vez, Santaella (2007) compreende “hipermídia” sob o aspecto da junção de hipertexto com a multimídia.

Como um suporte capaz de facilitar o encontro do visual e do verbal, sem, com isso, ter a pretensão de restabelecer os vínculos entre as palavras e as coisas do mundo ou, ainda, de criticar o mundo da representação, as tecnologias digitais se encontram a serviço da criação. Ainda que a tridimensionalidade e o movimento possam ser buscados no plano bidimensional do papel, é com as ferramentas tecnológicas que essas instâncias conseguem se sustentar.

O vídeo, por exemplo, concede esse movimento e essa tridimensionalidade à poesia. Na associação entre palavra, som e visualidade, o videopoema confere uma nova materialidade à obra. É importante destacar que o vídeo se encontra na esfera da recriação da poesia:

É assim que uma videopoesia se torna possível e até necessária para a investigação das características específicas desse meio audiovisual e também para a sua desvinculação de usos meramente alternativos em relação ao cinema, ou da massificação da informação através das emissoras de televisão. (CASTRO, 1993, p. 239).

Nessa perspectiva, a videopoesia apresenta aspectos peculiares e recebe novos sentidos. Ao se distanciar do percurso meramente reproduzível, o vídeo propicia novos redirecionamentos ao poema e concretiza de fato a tão buscada visualidade e o movimento do mundo barroco. No que concerne ao plano interativo, o receptor não interfere diretamente na estrutura do videopoema, ou seja, por mais que ele acione a movimentação do poema, ainda contempla uma produção que se divide, segundo Araújo (1999), em três etapas: roteiro, *design* e animação. A presença de um roteiro já delimita, em certa medida, as possibilidades de imergir dentro da obra e de reestruturá-la.

Quando tratamos de videopoesia, é preciso salientar a diferença demarcada por Minarelli (2010) entre videopoesia e videopoesia sonora, em que a primeira se refere a uma simples leitura de poesia, enquanto a segunda se apoia em um pilar sonoro e se ordena como uma poesia sonora. Nesse sentido:

À parte o uso generalizado do termo videopoema, o uso qualificativo sonoro não pode ser tomado como um simples significado didático ou explicativo. Isso é o que certamente se veicula hoje em dia na televisão comercial, mas não é possível de ser reproduzido no terreno da criatividade experimental. (MINARELLI, 2010, p. 59).

No contexto brasileiro, o Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI), da Escola Politécnica da USP, desenvolveu videopoemas, entre 1992 e 1994. Intitulado “Vídeo Poesia – Poesia Visual”, esse projeto era composto pelos seguintes poemas: “Bomba” e “SOS”, de Augusto de Campos; “Parafísica”, de Haroldo de Campos; “Femme”, de Décio Pignatari; “Dentro”, de Arnaldo Antunes, e “O arco-íris no Ar Curvo”, de Julio Plaza. As obras são apresentadas, em uma primeira versão, na bidimensionalidade do papel para mais tarde receber uma animação computadorizada. Em síntese, de acordo com Araújo (1999), o “Vídeo Poesia” é um fenômeno decorrente da intercomunicação entre “a evolução de formas” e a evolução tecnológica, isto é, uma “forma transitória” da poesia visual, figurada. Dessa forma, no cenário eletrônico, o diálogo de diferentes linguagens se apresenta de modo “atualizado” e reconfigurado.

Na expansão das possibilidades de criação, os recursos tecnológicos se fazem presentes e assumem um papel ressignificador da poesia. Assim:

Desde o começo da década de 60 que a ideia, já antiga de produzir textos com a qualidade poética através de máquinas especiais começou a tornar-se possível. O desenvolvimento dos computadores permitiu o tratamento de texto segundo determinadas funções morfológicas e sintáticas. O caminho para uma poesia informática ou infopoesia estava aberto. (CASTRO, 1993, p. 233).

A utilização das tecnologias informáticas no tratamento do texto-imagem funciona como ferramenta criativa e não como uma simples máquina reprodutora de formas. Isso significa que esses suportes eletrônicos se abrem em um campo de experimentações e de diversos percursos construtivos.

No embate entre arte e tecnologia, surge um questionamento: “[...] a pergunta não é se as tecnologias são ou não arte. A questão correta é esta: o que estas

tecnologias fazem com a arte? Ou como os produtores ‘artísticos’ se colocam diante desse fenômeno?” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 14). Como resposta a essa questão, podemos dizer que as tecnologias redimensionam os caminhos da arte e ressignificam o contexto poético. Os artistas, diante desses meios técnicos, devem concebê-los como instrumentos de criação e de reordenação da obra artística. Arte, artista, poesia, poeta e espectador fazem parte de um território múltiplo e assumem novos papéis. As fronteiras que delimitam as categorias se diluem e se transfiguram em um espaço aberto e diverso. A máquina, nesse cenário, não deve ser vista em termos opostos e contrários à arte, pois a combinação da tecnologia e da arte potencializa a composição poética.

Nesse universo eletrônico, devemos destacar, ainda, a relação entre poeta e programador. Para Alckmar dos Santos (2008), existe uma aproximação entre ambos e, mesmo dentro de cada especificidade, ocorre uma “indistinção funcional”, sem, com isso, abandonarem suas respectivas posturas de poeta e de programador. Lucia Santaella (2007) também compartilha dessa ideia, na medida em que aborda uma sincronização no trabalho entre cientistas e técnicos para a produção artística.

A imagem/texto, inserida na tecnologia computacional, compartilha de interações e de traduções criativas:

A infografia combina os caracteres que pintura e fotografia aportam ao mundo das imagens. Da pintura tem adotado a capacidade de invenção de formas sem referência, e da fotografia tomou a definição de detalhes. Assim, a infografia hibridiza-se e ajuda a expandir a criação visual. (PLAZA; TAVARES, 1998, p.189).

A re-união entre visualidade e verbalidade é favorecida na infopoesia. O código verbal se estende e se confunde no aspecto visual e sonoro, no movimento e na cor. Na expansão dos signos e na busca de experimentações, a infopoesia encontra no computador o espaço para estabelecer definitivamente o seu ideal de alinearidade e de aproximação de linguagens diversas.

A internet determina um novo modo de recepção participativa e interativa, além de consolidar a capacidade hipertextual de não-linearidade. “Se a fotografia fez, no passado, recuar o ‘valor de culto’ da arte artesanal, colocando em seu lugar o ‘valor de exposição’, agora este valor é substituído pelo que poderíamos chamar ‘valor de recriação’, manipulação ou interferência” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 199). Assim, a interação e a recriação compõem esse cenário “virtual”.

Poemas, crônicas, contos estão disponíveis à espera de sugestões, modificações e continuações de seus conteúdos. Nessa perspectiva, destacamos a proposta de Sérgio Capparelli e de Ana Cláudia Gruszynsky (www.ciberpoesia.com.br), quanto a uma poesia interativa, na qual o receptor encontra espaço para participar e reestruturar os poemas. Cada vez mais os navegadores da internet podem acessar e atribuir novos sentidos à obra.

Na dimensão do aspecto permutacional, as tecnologias eletrônicas aparecem como o meio capaz de realmente executar a arte combinatória. Diante de um campo diverso de leitura e das inúmeras possibilidades de construção hipertextual, Arlindo Machado (1996, p. 180) afirma:

A disponibilidade instantânea de todas as possibilidades articulatórias do texto favorece uma arte da combinatória, uma arte potencial, em que, ao invés de se ter uma “obra” acabada, tem-se apenas seus elementos e as leis de permutação definidas por um algoritmo combinatório. A “obra” agora se realiza exclusivamente no ato de leitura e em cada um desses atos ela assume uma forma diferente, embora, no limite, inscrita no potencial dado pelo algoritmo.

Nessas instâncias, a obra, seja ela artística ou poética, está em construção; a cada combinação, um novo sentido se revela. As molduras fixas que prendem e delimitam as obras são abertas para uma área de multiplicidade e de articulações, de maneira que a produção abandona o seu *status* de obra “acabada” e se expande nas formas permutacionais.

Pensar em uma permanente modificação e em um distanciamento de uma estrutura única e fixa da obra leva-nos a refletir sobre o ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936). As questões postas por Benjamin podem ser transpostas para o campo das novas tecnologias eletrônicas. De acordo com o seu pensamento, as técnicas de reprodução trouxeram alterações nas manifestações artísticas:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (BENJAMIN, 1994, p. 167).

Portanto, a aura e a existência única da obra estão vinculadas com o “aqui e agora” do original, ou seja, com a sua autenticidade. A reprodutibilidade técnica é responsável por distanciar a obra do seu caráter aurático. A perda do valor aurático e da unicidade da obra

(re)organiza a tríade autor-público-obra. Assim, como ressalta Braga (2005), Benjamin já previa e antecipava as possíveis consequências da interação homem-máquina.

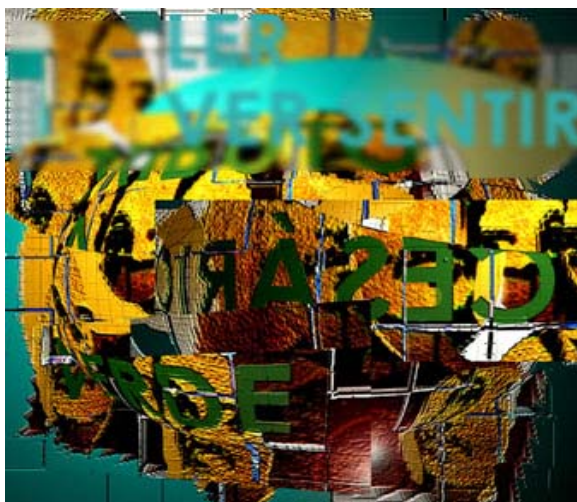
Frente às diferentes possibilidades de construção hipertextual e de escolhas dos leitores, convém nos deter um pouco sobre a questão da liberdade, sem perder de vista que essa liberdade é parcial, já que, no meio eletrônico, também encontramos certas regras e pontos de vistas específicos. Quando o internauta insere um texto na rede ou quando nos deparamos com obras que são construídas na rede, por meio das sugestões de diferentes leitores, um crivo se detém sobre esses conteúdos, a ponto de selecioná-los e julgá-los. Sempre existirá alguém por detrás das telas para julgar as informações e disponibilizar os *links*. Compartilhando dessa ideia, Corrêa (2006) destaca que o hipertexto é finito e limitado, pois o leitor elege um fim a sua construção textual e as suas escolhas estão limitadas às possibilidades determinadas pelo autor. Assim, percebemos que algumas normas vigentes no meio impresso são transpostas para o suporte digital.

O suporte se modificou, analogamente ao modo de ler, ou seja, ler não significa correr os olhos linha a linha sobre o papel ou receber passivamente o conteúdo da obra, mas escrever um novo hipertexto ou uma nova hiperpoesia. A (re)escritura da obra faz com que, através da participação do receptor, o texto receba novas significações.

Como enfatiza Alckmar dos Santos (1996), o hipertexto coloca em xeque a questão da autoria, sem, por isso, eliminá-la, porque “sem criação constante não há linguagem”. O que podemos pensar, por conseguinte, é em uma produção “aberta” a ressignificações.

Arte e hiperpoesia, visualidade e verbalidade se mostram reunidas harmoniosamente, no espaço digital. Por essas considerações, é oportuno verificar como se realiza a infopoesia, por exemplo, na obra Jorge Luiz Antonio. Sob a inspiração dos estudos e das leituras dos poemas de Cesário Verde, Antonio realizou uma série de infopoemas. Em um jogo entre signos verbais e plasticidade, o nome do próprio poeta homenageado, Cesário Verde, manifesta-se na obra. As palavras se encontram em um processo de distorção e nitidez, quer dizer, ora as letras aparecem como manchas coloridas ou borrões, ora como contornos que se sobrepõem à imagem. Como uma poesia-pintura, a obra dialoga com outros signos, delineando-se no percurso multissígnico:

Tributo a Cesário Verde, 1999, Jorge Luiz Antonio.



O termo “infopoesia” não é o único empregado para determinar a poesia diante das tecnologias eletrônicas; “poesia virtual”, “poesia informática” ou “poesia digital” são igualmente maneiras de denominar as relações entre a poesia e o computador. Entre traduções, a infopoesia/poesia digital assume características peculiares e se expande nas possibilidades interativas.

Nessa perspectiva, destacamos o projeto Interpoesia, de Wilton Azevedo e Philadelpho Menezes. Este se refere a um tipo de poesia digital que abriu novos caminhos de experimentações, nos meios eletrônicos. A obra em CD- ROM foi lançada em 2000, na Universidade Presbiteriana Mackenzie, na *I Mostra Internacional de Interpoesia*. Na reunião das imagens, dos sons e das palavras, os poemas se inserem em um campo multissígnico. A *II Mostra Internacional de Interpoesia: a poética das hipermídias*, de 2001, aproximou poetas, artistas e pesquisadores ligados à hipercriação, tendo exposto diversas formas de uma arte interativa.

Muitos poemas são apresentados em um primeiro momento no suporte impresso para, posteriormente, serem traduzidos para o meio digital. No entanto, há poemas que dependem dessas tecnologias para se consolidarem. Esse é o caso da série *Lago Mar Algo Barco Chuva* (2001), de Jorge Luiz Antonio e de Regina Célia Pinto (<http://www.ociocriativo.com.br/guests/lagoalgo>). A obra, composta por cinco animações computadorizadas, é resultado de vários *e-mails* trocados pelos autores. Na conciliação ver, ler e ouvir, cor e movimento, a série se constitui da reconfiguração do título em diferentes combinações, isto é, o “lago” se desdobra em “logo” e vira “algo”. Assim, na dinâmica das formas e na reunião dos signos, a obra se expande no espaço digital.

Nesse sentido, o visual, o verbal e o sonoro encontram-se, simultaneamente, interligados no contexto eletrônico. A hiperpoesia conquista definitivamente o movimento e a tridimensionalidade, atribuindo novas perspectivas e novas configurações à produção poética.

3.2 (TRANS)CRIAÇÃO DA FORMA POÉTICA

A arte da rede é como o vento, inatingível e, no entanto, inegavelmente presente. Ela é a navegação, não geográfica, mas identitária.

Ollivier Dyens

Os meios digitais possibilitam não só uma gama de manipulações, como também, geram novas formas. Conforme já se frisou, vários poemas são apresentados, em uma primeira versão, em material impresso e só posteriormente ganham uma animação computadorizada. Por essa circunstância, não podemos nos esquecer de que muitos princípios explorados no espaço virtual já tinham sido adotados no material impresso. O que essas tecnologias fazem é valorizar os princípios concebidos anteriormente, permitindo uma configuração particular da poesia. Assim, encontramos uma sintonia entre a poesia distribuída no papel e a sua tradução para as tecnologias eletrônicas.

Nessas circunstâncias, torna-se relevante refletirmos acerca de alguns poemas – *Poema Bomba* e *Greve*, ambos de Augusto de Campos, e *Paralelas*, de Avelino de Araújo – que exemplificam a existência de uma versão impressa e de uma computadorizada.

No *Poema Bomba*, com sua primeira publicação na década de 80, em meio impresso, as letras das palavras “bomba” e “poema” encontram-se distribuídas no espaço, de modo a causar uma impressão de explosão. Essa versão, realizada em preto e branco, já investiga o espaço tridimensional, e a fragmentação dessas duas palavras propicia uma inversão das letras, transformando “p” em “b” e “m” em “e” ou vice-versa:

Primeira versão do *Poema Bomba*, 1986, Augusto de Campos.



Sua versão em vídeo foi acrescida de som e de cor, enquanto o movimento deixa de ser apenas sugerido e passa a sustentar a própria construção do poema. (<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>). As letras amarelas, em princípio, encontram-se aglomeradas na região central do espaço, depois começam a se movimentar e se dispersam para fora da tela. Saltando de um fundo vermelho, os signos verbais se apresentam como fragmentos de uma explosão, em uma melodia contínua de desintegração e reunificação das partes. O som acompanha o movimento das letras, alternando-se na emissão repetida das palavras “poema” e “bomba”. Nesse caso, a presença do elemento sonoro vem confirmar tanto a ideia de caos causada pela “explosão” dos signos, quanto de um rearranjo entre as palavras. O contraste desse fundo vermelho, que recolhe as letras à espera de uma movimentação e de uma recombinação, corrobora a percepção de que algo se rompeu em pequenos fragmentos, como uma “bomba-poema” lançada para ser ressignificada.

As letras se movimentam e se aproximam do leitor, o qual é atingido por uma mensagem híbrida. O visual, o verbal e a sonoridade se inter-relacionam, na obra. Dessa forma, convergir-divergir, entrelaçar-reordenar, eis o mecanismo do *poema-bomba*.

Na conjugação entre poesia e tecnologia, Augusto de Campos, em entrevista realizada no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) sobre o “Vídeo Poesia”, declara a percepção afirmativa dessa união sem, contudo, “fetichizar” essas novas mídias. Além disso, afirma que

[...] a idéia de conjugar palavra, som e imagem esteve presente nas propostas da Poesia Concreta desde o início. Nós usávamos a expressão *verbivocovisual*, que é uma palavra extraída do vocabulário de James Joyce, para sintetizar essa conjugação. Embora, em geral se acredite que a Poesia Concreta só possua este aspecto visual privilegiado, ela, desde o início, pensava em utilizar o som ao lado da imagem. Tanto que meus primeiros poemas desta fase da Poesia Concreta, da série *Poetamemos*, foram apresentados no Teatro de Arena, em 55, por um grupo musical que interpretava várias vozes, correspondendo às cores do poema. Mas, na verdade, este projeto só pôde chegar a uma concretização mais absoluta e mais precisa na década de 80, quando surgiu, então, a possibilidade de trabalhar com o computador gráfico. (CAMPOS apud ARAÚJO, 1999, p. 50).

Com efeito, observamos que os concretistas encontraram nas tecnologias eletrônicas o meio mais adequado para a realização de seu projeto. O que estava oculto no suporte impresso se torna evidente com o computador. Ler, ver e ouvir convivem harmoniosamente, em um movimento constante.

Nesse contexto de novas tecnologias e de poesia digital, Edgar Kirchof (2008) utiliza-se da *Semiótica Evolutiva da Cultura*, proposta por Walter Koch, para discutir os percursos poéticos, ou seja, destaca que cada manifestação literária específica é tributária de elementos e de temas que a precederam; tanto na natureza, quanto nos fenômenos culturais, a “evolução” seria consolidada a partir de formas anteriores que se transformariam em formas mais complexas, durante os tempos. Frente a essa realidade, Kirchof ressalta a ideia de Koch de que a poesia concreta é um “catatipo” em relação à poesia digital, isto é, uma manifestação poética anterior, pela qual se criam novas “estruturas”. Isso comprova que a poesia digital recria novos sistemas já lançados na poesia de suporte impresso.

Giuliano Tosin⁷ (2003), ao avaliar os diferentes momentos da produção poética, destaca o diálogo entre o passado histórico e o presente tecnológico da poesia experimental. Esse autor afirma que a estrutura verbivocovisual de um poema concreto é o protótipo de um poema multimídia.

O outro poema de Augusto de Campos, *Greve*, que passa pela “tradução” de suportes, foi impresso originalmente em 1961. Sobre uma folha branca, encontramos a palavra “greve” repetida várias vezes e grafada em letras pretas. O poema se completa na sobreposição da transparência de uma outra folha, preenchida com as seguintes palavras: “arte longa vida

⁷ Através do emprego da teoria semiótica, Tosin, em sua pesquisa intitulada *Do papel aos suportes eletrônicos: o percurso da poesia experimental e sua tradução para as novas tecnologias* (2003), propõe interpretar os princípios da poesia experimental, abordando a teoria da tradução intersemiótica e a teoria da informação, a fim de analisar a produção poética impressa traduzida para as novas tecnologias eletrônicas.

breve escravo se não escreve escreve só não descreve grita grifa grafa grava uma única palavra”. É através do encontro das duas páginas que o poema revela o seu sentido.

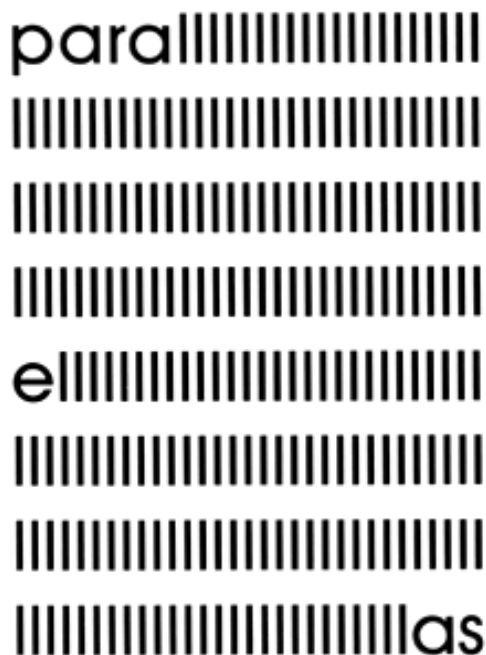
Versão impressa do Poema *Greve*, 1961, Augusto de Campos.

GREVE GREVE GREVE GREVE
~~GREVE~~ ~~GREVE~~ ~~GREVE~~ ~~GREVE~~
 arte longa vida breve
 GREVE GREVE GREVE GREVE
~~GREVE~~ ~~GREVE~~ ~~GREVE~~ ~~GREVE~~
 escravo se não escreve
 GREVE GREVE GREVE GREVE
~~GREVE~~ ~~GREVE~~ ~~GREVE~~ ~~GREVE~~
 escreve só não descreve
 GREVE GREVE GREVE GREVE
~~GREVE~~ ~~GREVE~~ ~~GREVE~~ ~~GREVE~~
 grita grifa grafa grava
 GREVE GREVE GREVE GREVE
~~GREVE~~ ~~GREVE~~ ~~GREVE~~ ~~GREVE~~
 uma única palavra
 GREVE GREVE GREVE GREVE

Na versão computadorizada desse mesmo poema, um elemento novo se faz presente: a cor (<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>). Com um fundo azul, a mesma sequência de palavras, agora com letras brancas, alterna-se entre o aparecimento e o desaparecimento, ao fundo, da repetição da palavra “greve”, grafada em vermelho. O contraste dessa cor, imersa em um movimento de presença e ausência da palavra, cria um estado de alerta e causa a impressão de uma interdição da situação. A “greve” converge a atenção para os encontros e os desencontros dos elementos verbais. Vigilante e resistente, a “greve”, portanto, complementa o sentido do poema.

Já o poema *Paralelas*, de Avelino de Araújo, foi realizado em 1998 e animado em 2002, apresentando, na versão impressa, um manejo com a letra L. Com a pretensão de ordenar linhas paralelas e causar a ideia de movimento, Araújo repete várias vezes esse código verbal. Como o próprio nome da obra, as retas “paralelas” estabelecem um diálogo entre verbalidade e visualidade. Com isso, a letra L se confunde com o paralelismo das linhas, criando um efeito visual.

Paralelas, 1998, Avelino de Araújo.



Os princípios lançados no meio impresso também se fazem presentes na versão computadorizada. O que constatamos é a possibilidade de essas ideias realmente se efetivarem e de ganharem novas dimensões. Isso é perceptível, quando as linhas retas ou a repetição da letra L aparecem linha a linha em uma sequência dinâmica que constrói o poema. Portanto, a tentativa de criar um movimento na obra finalmente consegue se concretizar.

O som é um elemento novo que desponta desse poema, no espaço eletrônico. Sob o barulho de uma máquina de escrever, os signos se desvelam um a um, formando uma “estrutura” multissígnica. As palavras para-(l)e-(l)-as aparecem no final para completar o sentido poema. Entre ideias “paralelas”, Araújo consegue redimensionar e ressignificar essa obra no universo digital (<http://www.avelinodearaujo.hpg.ig.com.br/FLASHS/paralela.htm>).

Os poemas examinados são exemplos de uma tradução da obra de um suporte impresso para um meio eletrônico. Assim, frente às novas possibilidades de criação, o poema ganha novos recursos e assume novas formas, pois “[...] traduzir é recriar, é transcrever transformando” (ANTONIO, 2005, p. 322). Todavia, muitos ideais preconizados no poema impresso são conservados pelo suporte digital.

O meio tecnológico comparece como uma extensão dos princípios pré-concebidos na forma impressa. O novo “corpo” que o poema ganha sistematiza as variadas possibilidades de experimentação que essas novas ferramentas permitem estruturar. Contudo,

a apresentação de poemas digitais no suporte impresso não nos possibilita avaliar realmente as proporções que a poesia conquista, ao tocar o contexto virtual. Dessa forma, será necessário deixarmos por alguns instantes esse suporte impresso e alcançarmos o meio eletrônico, para, assim, poder visualizar, através desse material abaixo, a maneira como a poesia se comporta em uma animação computadorizada.

O encontro desses poemas animados, aqui selecionados – *Asas, Tudo ou tudo, Agora agouro, Desenvolve, Fênix pênis e Sumo de mim*, de Arnaldo Antunes, e *Hearthead, Coraçãocabeça e Greve*, de Augusto de Campos – confirma a ideia de que a passagem da obra de um suporte impresso para um meio eletrônico garante uma transcrição à forma poética. Nesse sentido, é inquestionável que as tecnologias digitais aparecem não só como um meio em que a poesia assume características peculiares e específicas, no que diz respeito ao dinamismo, à multiplicidade e à recombinação de formas, como, principalmente, facilitam a reunião ver-ler.

Não devemos pensar a poesia a partir de uma perspectiva evolucionista, ou seja, em compreendê-la sob um espectro contínuo e progressivo de desenvolvimento, caso contrário, cairíamos no equívoco de acreditar que a tecnologia eletrônica seria o ápice do processo de evolução. Uma prova disso é que muitas ideias já foram postas anteriormente, tanto no que diz respeito ao convívio mútuo da linguagem verbal e visual, quanto na tentativa de sugerir o movimento e de criar um volume, dentro da bidimensionalidade do papel. Como ressalta Guimarães (2004), a poesia conserva suas características em qualquer suporte, vindo a reiterar sua identidade, seja no impresso, seja no eletrônico. Para tanto, o que podemos destacar é o advento da era digital como um meio capaz de agregar novos elementos e de potencializar as experimentações passadas.

CAPÍTULO IV

A BUSCA PELA VISUALIDADE POÉTICA: OBRAS EM ANÁLISE

Desde que o ler e o ver deixaram de se constituir enquanto unidade, no fim do Renascimento, o elemento verbal e o icônico se resguardaram em um campo próprio, o primeiro se direcionou, acima de tudo, ao percurso literário e o segundo às artes plásticas. De acordo com Pereira (1976), a pintura dos séculos XV ao XIX se definiu como uma antiescrita, da qual um dos princípios consistia nessa distinção entre o signo verbal e a representação visual. No que diz respeito ao conteúdo poético, houve também uma marginalização da imagem. Contudo, essa desvinculação da escrita com a imagem não é permanente, pois o reaparecimento das letras aliado ao contexto plástico se ordenou no final do século XIX e começo do XX.

Como mostra o Capítulo II desta dissertação, foram várias e diferentes as maneiras que, a partir de Mallarmé, poetas tentaram reunir o ler e o ver. Ainda que a questão estrutural da obra seja semelhante à de outros poemas, o seu contexto e a sua proposta são completamente diversos. Sendo assim, torna-se relevante traçar um embate entre alguns poemas para investigar o modo como é regido o encontro entre a palavra e a imagem.

Para tanto, os poemas escolhidos foram: *Page Objet*, André Breton, *Lembra*, Ferreira Gullar, *Labirinto cúbico*, Anastácio Ayres de Penhafiel, *Terra*, Décio Pignatari, *Um lance de dados*, Mallarmé, *Ponto*, Alckmar Luiz dos Santos e Gilberto Prado, a poesia simultaneísta dadaísta e a polipoesia, Enzo Minareli. Com isso, essa análise se propõe identificar seus aspectos peculiares, para que possamos melhor compreender as diferentes razões da reunião entre o ler e o ver, na modernidade e na contemporaneidade.

4.1 UM NOVO “OBJETO”, UMA NOVA REALIDADE

Para iniciarmos essa discussão que envolve o confronto entre poemas, selecionamos duas obras que se assemelham quanto à forma, mas que apresentam propostas distintas. No percurso entre *Page objet*, de André Breton e *Lembra*, de Ferreira Gullar, singularidades ressaltam desses objetos tridimensionais. Suas respectivas escolhas não são casuais, pois na visível interpenetração entre linguagem plástica e linguagem poética, esses poemas apresentam similitudes estruturais, porém diferentes concepções de poesia.

Antes de analisar a obra de Breton, poeta e teórico do Surrealismo⁸, é importante perceber como ele definia a poesia. Segundo Passeron (1988, p. 112), a poesia, para Breton, era um protesto, logo “protestar era testemunhar uma ruptura com todo o sistema que alienaria o poder criativo”. Nessa visão, portanto, a poesia era sinônimo de criação e, consequentemente, de protesto.

Desafiando qualquer contradição ou subordinação entre plasticidade e poeticidade, verbalidade e visualidade, *Page objet* desponta como um objeto híbrido. O próprio título dessa obra já nos faz pensar em uma subversão da composição poética ao transcender a ideia tradicional de uma folha de papel, a qual guardaria as marcas da grafia do poema, e se apresentar como um objeto tridimensional que é, ao mesmo tempo, plástico e poético. Em três dimensões, o poema se expande em um espaço capaz de conjugar elementos distintos, como o conteúdo verbal aliado a materiais retirados de sua realidade usual.

O fato de *Page objet* ser uma caixa de madeira, com uma articulação que permite o movimento de abrir e de fechar, evidencia a tentativa surrealista de desvelar o maravilhoso. Ao se “abrir” o poema, um mundo surreal emergiria de um território acessível à imaginação e à criação. Questionando a lógica e o império da razão, os surrealistas proclamavam a liberdade e o inconsciente. Qualquer tipo de servidão era reprovado e a liberdade deveria ser conquistada permanentemente:

Eu quero que a liberdade seja uma permanente quebra de grilhões: contudo, para que essa quebra seja possível, constantemente possível, é necessário que as correntes não nos esmaguem, como fazem com muitos daqueles a quem se refere. Mas a liberdade também é, e humanamente talvez ainda mais, uma sequência de passos mais ou menos longa, porém maravilhosa, que o homem pode dar fora dos grilhões. (BRETON, 2007, p. 68-69).

Esses passos fora dos grilhões, apontados por Breton, no que se refere à liberdade, são dados para realização de *Page objet*, pois a obra se determina no trânsito livre de diferentes instâncias. Esse poema-objeto, que se abre para nós, se estabelece como um campo aberto que procura apagar a fronteira entre o visual e o verbal, o sonho e a realidade.

⁸ O Surrealismo, imerso em um contexto de pós-guerra, visava, segundo De Micheli (1991), encontrar uma mediação para as fraturas abertas entre arte e sociedade, mundo exterior e mundo interior, fantasia e realidade, ou seja, um ponto de coincidência que possibilitasse remediar as dilacerações da crise.

Page objet, 1934, André Breton.



Nessa obra, deparamo-nos com uma caixa dividida em três compartimentos que abrigam realidades distintas. Como uma característica própria do Surrealismo, de reunir conteúdos díspares, Breton nos apresenta nesse poema-objeto duas formas que são análogas a dois olhos, uma mariposa e um texto na parte superior interna da tampa da caixa. A mariposa, ao centro, possivelmente represente uma transformação, porque, assim como a “[...] poesia é metamorfose, mudança” (PAZ, 1982, p. 137), esse inseto também se metamorfoseia. Os “olhos” se encontram na parte inferior para poder ver-ler o texto acima. Com isso, a transformação, ou ainda, o protesto, é um elo que re-une a visualidade e a verbalidade.

Breton se utiliza da técnica da montagem para articular os distintos materiais que compõem o poema. De acordo com Peter Bürger (1993), o conceito de montagem coincide com alguns aspectos do conceito de alegoria de Walter Benjamin, aplicado à literatura barroca, ainda que seu objeto mais apropriado fosse as obras de vanguarda. Nessa circunstância, portanto, a montagem seria um procedimento que retira um conteúdo de sua totalidade e reúne os fragmentos dessas partes isoladas e descontextualizadas, criando um novo sentido. Contudo, esse sentido produzido não resulta do contexto original dos fragmentos. Assim, *Page objet* se insere na perspectiva da fragmentação da realidade, da resignificação e da recombinação.

A visualidade é um elemento fundamental em *Page objet*, ela pode ser pensada como “épica, dramática ou lírica, condensada numa frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (PAZ, 1982, p. 120). Desse modo, a imagem ou a visualidade surge do encontro de contextos diversos.

No Manifesto do Surrealismo, Breton faz uma crítica ao romance, pelo fato de este reduzir o desconhecido ao conhecido:

Se num cacho de uvas não há duas iguais, por que tenho eu de descrever uma uva baseando-me em outra, em todas as outras, ou supor que ela se presta a ser comida? A mania incurável que consiste em reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, só serve de entorpecer os cérebros. O desejo de analisar prevalece sobre os sentimentos. Daí resultam longas exposições cuja força de persuasão provém apenas de sua própria estranheza e que só impressionam ao leitor por recorrerem a um vocabulário abstrato, de resto muito mal definido. (2001, p. 22).

A crítica bretoniana segue na direção da eliminação, pelo romance, das singularidades. No sentido contrário, era preciso trazer do conhecido o desconhecido. Isso pode ser transposto para esse poema-objeto, na medida em que ele proporciona ao conhecido, no caso a mariposa, os “olhos”, o texto, enfim, a “imagem” poética, aquilo que é desconhecido, isto é, o maravilhoso, o despontar de uma forma e de novos sentidos e significados que nascem do encontro de duas realidades afastadas. Assim, *Page objet* ou, ainda, o próprio Surrealismo, “colocou sua força no poder de encantamento e de revelação de imagens nascidas da aproximação inesperada de objetos familiares” (PY, 1988, p. 103). Para além da própria palavra, a poesia comunga de mundos contrários e de uma “beleza convulsiva”.

Na busca de um re-encantamento do mundo, os surrealistas, herdeiros da tradição romântica, demarcaram uma crítica moderna à modernidade, ou seja, questionavam não só a ideia de representação, perturbando as relações arbitrárias da linguagem e atribuindo uma su-realidade à “imagem”, como também anunciavam “uma crise fundamental do objeto”, persistindo “no projeto de desviar a ordem das coisas para subverter a utilidade prática dos objetos” (MORAES, 2002, p. 63). Com isso, “se o produto industrial era determinado por sua finalidade externa e reduzido à sua definição funcional, o surrealismo, inversamente, buscava interromper a circulação normal da mercadoria para liberar os objetos de sua função, submetendo-os ao imaginário e ao desejo” (MORAES, 2002, p. 63). Nesse sentido, *Page objet* se delinea e expressa um novo valor, que transcende o utilitarismo do objeto.

De acordo com Bonnet (1975), a preocupação de Breton ia ao encontro do por que escrever e, com isso, descobria-se que o problema literário, no Surrealismo, saía do domínio da estética e atingia o domínio da ética, tornando-se um drama existencial. Como expressão automática, a poesia deveria renunciar a ordem e as regras que obstruíam e escondiam sua natureza para, assim, revelar a parte obscura de nós mesmos: a “poesia indispensável”.

Como salienta Ferdinand Alquié (1966), os surrealistas rejeitavam a literatura ou o romance e aclamavam a poesia, cuja definição se encontrava no domínio do maravilhoso; ela é o ponto que une o mundo da realidade quotidiana e do sonho maravilhoso, ou seja, “a poesia é o lugar de nossa liberdade” (ALQUIÉ, 1966, p. 39). Nessa concepção, o percurso poético vai além dos limites da instituição “literatura” e se insere na surrealidade, na vida.

Page objet sintetiza não só os princípios surrealistas, mas também apresenta de modo particular o diálogo estabelecido pelas vanguardas históricas europeias entre o visual e o verbal. Na ultrapassagem da realidade objetiva, os princípios surrealistas encontravam espaço para se fixar. No caso específico dessa obra, os “olhos” observam um poema que se registra nas paredes de uma caixa de madeira articulada. O movimento de abrir e fechar a caixa é semelhante ao movimento dos nossos olhos, ou seja, esse poema-objeto pode ser compreendido como um novo olhar capaz de perceber o maravilhoso. A visualidade, ao mesmo tempo, se encontra e se confunde com a verbalidade, pois uma “imagem” pode ser tanto plástica quanto verbal.

Não podemos perder de vista que o Surrealismo não é um movimento estritamente pictórico. Segundo Françoise Py (1988), Breton não atribuía o mesmo valor aos pigmentos que as palavras, devido à crença de que a escrita assumiria melhor a expressão automática, tendo-se em vista que a pintura estava mais ligada à ideia de representação. Isso fez com que os surrealistas privilegiassem a montagem, a colagem, a fotografia, entre outras, pois, como nos atesta Py (1988), mais manejáveis que os pigmentos, esses materiais permitiam uma inimitável exploração dos recursos da imaginação. A imagem, como já foi visto, assume um papel fundamental; ela pode ser plástica, bem como verbal. Assim, na montagem de *Page objet*, a plasticidade e a poeticidade se interpenetram, de modo que esse objeto pode ser pensado como uma poesia ou como uma obra plástica.

A “imagem” surrealista segue na mesma direção da linguagem do sonho ao se aproximar da realidade do inconsciente, ao superar o caráter lógico da linguagem e ao se libertar das imagens convencionais, atribuindo um novo sentido de realidade e se definindo

em relações antes impensáveis. Com isso, *Page objet* traz à “imagem” poética a crítica ao mundo da representação, quando inquieta e subverte as relações tradicionais entre linguagem e imagem. Portanto, a ruptura ler-ver e os signos representativos, instaurados no mundo clássico, são questionados nessa obra, porém sem a intenção de restituir o ser bruto da linguagem e, sim, com o propósito de reencantar o mundo.

Assim como *Page objet*, de Breton, a obra *Lembra*, de Ferreira Gullar, também é um poema-objeto. Ainda que essas obras se assemelhem tanto no se refere à forma como ao convívio do conteúdo verbal e visual, é importante ressaltar a existência de algumas diferenciações.

Para compreender o “poema-objeto” *Lembra* (1959), devemos avaliar o contexto histórico brasileiro em que ele foi produzido e a manifestação poética neoconcreta que o circundava. É preciso pontuar que esse poema foi realizado em pleno vigor da política desenvolvimentista da segunda metade do século XX, durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), em que a ideia de inserir o Brasil na modernidade se fazia presente. Esse panorama, acrescido da concretização da I Bienal de São Paulo, contribuiu para o interesse pela arte concreta. A legitimação dessa arte implicava em uma adoção pelo progresso e pelas ideias evolucionistas. Assim, o projeto construtivo brasileiro se validava, na seguinte medida:

Na oscilação entre uma teoria essencialista do progresso (articulada em torno do novo) e uma concepção estratégica, localista e contingente do elemento artístico (que atua por não-conciliação), a prática vanguardista construiu seu espaço possível. Ela mesma se internou no cárcere do agora, para poder vislumbrar – ainda que só por um instante – o movimento de sua emancipação. (AGUILAR, 2005, p. 45).

O Concretismo e o Neoconcretismo partem de uma mesma estratégia cultural, porém não chegam ao mesmo fim. O comprometimento da arte concreta com a sociedade industrial resultou em um racionalismo exagerado. Isso, portanto, foi questionado pelo Neoconcretismo, pois recolocou as intenções expressivas e a subjetividade no interior da atividade artística.

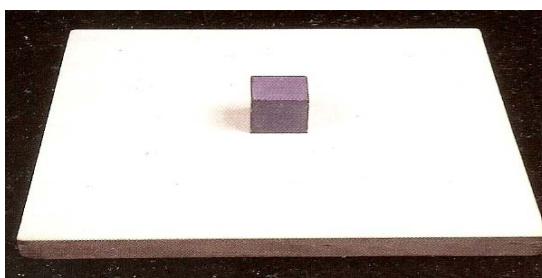
Gullar, poeta e crítico de arte, rompeu com certos princípios concretistas para teorizar e realizar obras na perspectiva do Neoconcretismo brasileiro, com também outros, que,

[...] retomando a questão da forma significativa, que os concretistas abandonaram voltados para puros problemas de estrutura e tensões cromáticas, rompem com o conceito tradicional de quadro e escultura e propõem uma linguagem efetivamente não-figurativa, isto é, cuja expressão dispensa um espaço metafórico para se realizar. (GULLAR, 1999, p. 253).

Criando uma relação com o espaço, a obra neoconcreta repõe a questão da expressão. Nesse sentido, o Manifesto Neoconcreto, 1959, apresenta essa arte como fundadora de um novo espaço expressivo. Assim, tanto na produção plástica quanto poética existe uma renúncia do objetivismo mecanicista.

A questão espacial ocupa um papel relevante dentro do Neoconcretismo. Frente a isso, iremos analisar como esse espaço se comporta dentro do poema *Lembra*. A tridimensionalidade se manifesta e a plasticidade-poeticidade se intercomunica. Com a presença de dois sólidos de tamanhos diferentes que se intercomunicam com a verbalidade, a obra revela o seu sentido na movimentação das formas geométricas que encobrem e denunciam a palavra que se encontra inscrita na superfície maior. No entanto, esse movimento e esse encontro de linguagens distintas não têm a pretensão de desvelar o maravilhoso e, portanto, reencantar o mundo, como no Surrealismo, mas de lançar possibilidades de interação com o público.

Lembra, 1959, Ferreira Gullar.



A estrutura desse poema-objeto faz uso da geometria, porém ultrapassa os limites construtivos e explora o caráter ativo, ou seja, a estabilidade que a geometria pode apresentar é superada no deslocamento e na interação com o objeto. Segundo Ronaldo Brito (2002), seria mais correto denominar o espaço neoconcreto de campo, devido ao seu caráter ativo. Assim como o poema *Lembra*, convém destacar que os artistas neoconcretos, no final da década de 50, possibilitavam ao espectador manipular e modificar a obra. Quando o público é chamado, por exemplo, a vestir os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, e a manipular os

Bichos, de Lygia Clark, a sua postura passiva de espectador se desintegra, pois a obra completa sua significação através da sua interação.

No que diz respeito à participação do espectador, Hélio Oiticica (2006, p. 162-163) destaca:

Há porém duas maneiras bem definidas de participação: uma é que envolve “manipulação” ou “participação sensorial corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental.

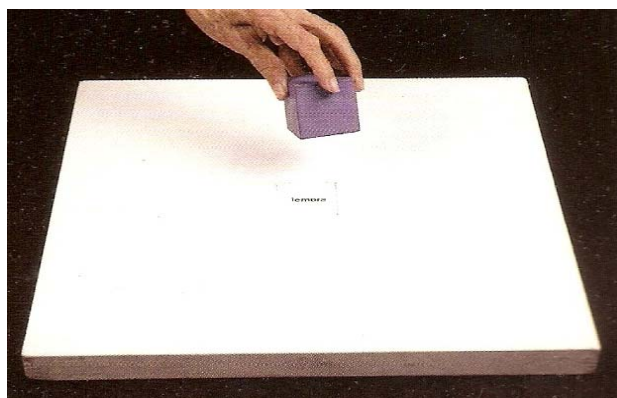
O receptor recria e reordena a obra. Ser um simples contemplador não se enquadra dentro das possibilidades e dos caminhos abertos ao espectador. Participar, portanto, é papel desse coautor da obra.

A ideia de processo e não de projeto único é evidente:

A arte se mistura com a vida, e o público é chamado a “viver” a obra. No lugar do mutismo contemplativo há uma produção que reclama a participação do espectador. Ao mesmo tempo, a participação ativa do espectador na produção da obra de arte sugere a ideia de processo, chamando a atenção para a maneira como a obra se manifesta entre o público. (ARANTES, 2005, p. 37).

Distante de uma disposição fixa e imutável, o poema *Lembra* permite reconfigurações e interações. O cubo pequeno azul, ao centro, esconde a única palavra do poema – “lembra”. É preciso mover esse cubo de lugar para poder visualizar a forma verbal. Assim, no manejo das formas, o ler e o ver se apresentam re-unidos.

Detalhe do poema *Lembra*, 1959, Ferreira Gullar.



Na união de poesia e de plasticidade, a palavra se encontra em um espaço tridimensional. O termo “lembra” não apenas remete ao conceito de memória, uma percepção mais subjetiva, como também alerta o receptor, através do emprego do verbo no imperativo, a recordar acerca das novas possibilidades de produção de sentidos, de interação com a obra e com a realidade. Ferreira Gullar, atento às questões políticas, já antecipava, em larga medida, as propostas presentes no CPC (Centro Popular da Cultura), uma organização associada à UNE (União Nacional de Estudantes), a qual foi criada em 1961, no Rio de Janeiro, e defendia o aspecto coletivo e didático da obra, bem como o engajamento político do artista. Com isso, Gullar, nesse poema tridimensional, transpõe a poesia engajada e assume um engajamento em que a forma e o conteúdo invocam, de modo imperativo, ao sujeito, a agir sobre a obra e sobre a realidade.

Lembra é um poema significativo para demonstrar os princípios neoconcretistas. Ao mesmo tempo em que utiliza construções geométricas, as contrapõem, pois repõe a questão expressiva e desperta a relevância do papel do público. Nessa perspectiva:

O poema neoconcreto, segundo a concepção do seu fundador, é um poema que existe somente a partir do momento em que o leitor passa a lê-lo. Por isso, ele é um não-objeto, um projeto de existência que só vem a se realizar quando lido. Aliás, mais do que lê-lo, é preciso tocá-lo, mexer nele, modificá-lo, se possível. (MENEZES, 1998, p. 51).

É na ação de ler o poema que as significações e que a palavra camuflada se manifestam. *Lembra* pode ser considerado um objeto tão particular que recusa a sua própria constituição como objeto, sendo, portanto, um “não-objeto”:

A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência. (GULLAR, 1999, p.289).

Contrário à ideia de objeto, o “não-objeto” não se fecha em si mesmo e não se esgota em suas próprias relações, mas se expande como um corpo fenomênico em que se assentam relações sensoriais. Desse modo, a obra existe para ser vivenciada, experimentada.

Com o intuito de ir além das questões construtivas, de experimentar o espaço e de recolocar o problema da expressão, a reunião ler-ver se realiza quase como uma consequência desse processo. Ao interagir com a obra, alguns sentidos são despertados, entre eles, a visão. Portanto, na leitura-visão de *Lembra*, um espaço se abre à interação e a ressignificação.

Por fim, da liberação da função de objeto a um “não-objeto”, podemos dizer que o que diferencia esses dois poemas é o contexto em que estão inseridos. Enquanto *Page objet* é executado em um período entre guerras e guiado “pela vontade do surrealismo de irromper na história, inclusive na atividade política, para criar as condições da liberdade material e espiritual do homem, [...] a única vontade capaz de trazer a cultura para lá da crise, de volta, a um terreno criativo diferente” (DE MICHELI, 1991, p. 153-154), *Lembra* é realizado sob a ótica de um Brasil moderno e de uma inserção social e cultural do poema, que se pretende “não só abandonar (e criticar) o terreno da poesia convencional, mas também assumir, como próprias, as dificuldades das artes visuais, ou seja, como fazer uma poesia útil e funcional” (AGUILAR, 2005, p. 78). Assim, Haroldo de Campos (2006, p. 115) apresenta o Surrealismo como um filho bastardo da lógica tradicional, pois este não procurou desenvolver uma linguagem que a superasse, ao passo que o poema concreto ou, até mesmo, o poema neoconcreto “[...] repele a lógica tradicional e seu irmão torto, o ‘automatismo psíquico’”. Diante dessas considerações, percebemos que, com propostas diferentes, essas obras se apresentam como um novo “objeto” e uma nova realidade, que conjuga o elemento verbal e visual.

4.2 UM “JOGO” DE RE-COMBINAÇÕES

O embate entre *Labirinto cúbico*, de Anastácio Ayres de Penhafiel e *Terra*, de Décio Pignatari nos faz refletir sobre questões que transcendem o aspecto que primeiro ressalta aos nossos olhos, isto é, o fator estrutural. Ambos se constituem do cruzamento de diversas linguagens, porém, dentro de concepções específicas.

Para compreender melhor a obra *Labirinto cúbico*, é necessário imergir dentro do contexto em que ela se encontra, ou seja, o Barroco. Esse período, marcado por tensões e por contrastes, revela a maneira de pensar e de sentir de seu tempo. Segundo Maravall (1997), o Barroco deixou de ser um conceito de estilo e passou a ser um conceito de época. Alguns aspectos são recorrentes dentro dessa realidade: o lúdico, o jogo, o movimento e o apelo aos sentidos. Todos, portanto, presentes na obra de Anastácio Ayres de Penhafiel.

A visualidade assume um papel relevante no Barroco, de modo a sensibilizar, primeiro, os olhos para depois comunicar a mensagem. Na primazia do visual, as obras desse período “[...] quebram a linearidade e a rigidez clássica, convidando-nos a uma relação visual mais rica de possibilidade frutiva, em que se ampliam e excitam mais livremente as nossas disponibilidades para a experiência dos sentidos e o gozo da inteligência” (ÁVILA, 1980, p. 19-20). Com uma consciência ótica, o visual está não apenas na criação poética e artística, mas também no estilo de vida.

A mentalidade barroca está expressa em *Labirinto cúbico*. No movimento das estruturas, na disposição das palavras e na variedade de caminhos a serem trilhados desponta a visualidade dessa obra. A única frase, em latim – *In Utroque Cesar* –, pode ser lida em distintas direções e traduzida por “há um outro César” ou “de ambos os lados, um César”. Esse poema faz referência ao vice-rei do Brasil, Vasco César de Menezes, século XVIII. Na união de dois triângulos, formados pela sequência da letra I, o poema sugere, como a própria tradução, “de ambos os lados um César”. Assim, o leitor encontra múltiplas possibilidades de leitura da mesma frase e de reordenação do sentido do poema. Portanto, é “[...] no plano da poesia que a palavra libertará toda a sua imanência lúdica, fazendo com que, na criação poética, para uma ‘concordância de verdade e beleza’, implique sempre, em equivalência e ‘com idêntica radicalidade’, aquela ‘concordância de gravidade e jogo’” (ÁVILA, 1980, p. 41).

Labirinto cúbico, século XVIII, Anastácio Ayres de Penhafiel.

I N U T R O Q U E C E S A R
 N I N U T R O Q U E C E S A
 U N I N U T R O Q U E C E S
 T U N I N U T R O Q U E C E
 R T U N I N U T R O Q U E C
 O R T U N I N U T R O Q U E
 Q O R T U N I N U T R O Q U
 U Q O R T U N I N U T R O Q
 E U Q O R T U N I N U T R O
 C E U Q O R T U N I N U T R
 E C E U Q O R T U N I N U T
 S E C E U Q O R T U N I N U
 A S E C E U Q O R T U N I N
 R A S E C E U Q O R T U N I

A linguagem desse poema está inscrita na circunstância do jogo, entendendo o jogo barroco como um dado da cultura humana que excede os limites da realidade física, sendo uma atitude lúdica e desinteressada; o jogo pelo jogo. Esta é a perspectiva:

O jogo é uma atividade ou uma ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”. (HUIZINGA, 2004, p.33).

Há uma diferença de conceito entre jogo e competição; o primeiro é vinculado a um aspecto sagrado, enquanto o segundo está distante de uma consciência lúdica. Para Huizinga (2004), a partir do século XIX, a concepção de jogo começou mudar e assumir formas mais sérias e rigorosas, tornando-se profano e perdendo suas características lúdicas mais puras. Desse modo, o ímpeto de competição cada vez mais passou a reger a atividade do jogo.

No Barroco, o jogo ainda guarda o seu elemento sagrado e “o artista barroco não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular, pela pressão histórica, a sua plenitude de ser no mundo” (ÁVILA, 1980, p. 35). Nesse sentido, o poeta é um jogador, joga com as palavras de modo a construir um espaço lúdico e criativo. Na tentativa de se distanciar das amarras que o afligia, o artista buscava uma rebelião através do jogo. Em *Labirinto cúbico*, o jogo se dá nas diversas maneiras de significação do poema. Assim, na ideia de movimento e na exploração da visualidade, as letras se recombinaem.

Diante do espaço aberto a diferentes caminhos, o leitor desse poema cai em uma teia labiríntica. Na cultura barroca, o mundo seria um “confuso labirinto”, no qual o homem tentava desvelar os seus próprios mistérios. A instabilidade e a desordem que envolve o Barroco estão sinalizadas no labirinto. Nos trajetos percorridos,

[...] cada entrada, portanto, refere-se a um nó, e a passagem entre os termos constitui um labirinto. Nó e labirinto tornam-se assim a imagem estrutural do próprio saber: um saber aberto interdisciplinar, em movimento, sempre sujeito ao risco da perda de orientação. (CALABRESE, 1987, p. 151-152).

Com isso, a analogia do labirinto transcorre tanto a vida como a produção poética barroca. Sem seguir um caminho linear, o leitor de *Labirinto cúbico* se movimenta de

distintas maneiras em um espaço de encontros e de desencontros. Através do jogo que o receptor da obra consegue adentrar o labirinto e atribuir outros direcionamentos.

É importante ressaltar que não é por acaso que o Barroco valorizava o aspecto visual. Após a ruptura entre ler e ver, no fim do Renascimento, a semelhança com as coisas do mundo se perdeu e passou a ser definida nas identidades e nas diferenças. Sendo assim, o mundo despontou para o fato de que a realidade é enganosa. Como uma resposta a esses novos princípios que regiam a linguagem e ao distanciamento entre o que se via e o que se lia, a época barroca, na tentativa de ocultar as similitudes perdidas, voltou-se para o primado da visão. Diante dessas considerações, é pertinente dizer que *Labirinto cúbico*, além de apresentar o jogo e a instabilidade ou mutabilidade do mundo barroco, configura-se sob o caráter do arrebatamento lúdico para os olhos. Nesse caso, o ler e o ver se encontram reunidos e em constante movimentação na obra.

Deixando o terreno das preocupações barrocas de conciliar a semelhança com a ideia de ilusão e atingindo o campo em que as palavras de ordem são *design*, utilidade e forma visual, começamos a encontrar certas distinções entre as obras *Labirinto cúbico* e *Terra*. Mesmo com o aspecto formal semelhante, este último poema concreto assume uma nova proposta.

O contexto em que *Terra* foi produzido é o mesmo em que se encontra o poema, já apresentado, *Lembra*, isto é, o cenário da política econômica desenvolvimentista do presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, juntamente com o estabelecimento do projeto construtivo brasileiro. Sem se reduzir a conteúdos ideológicos, vincular-se à arte concreta significava construir um país moderno e desenvolvido, ou seja, construir uma arte que servisse de referência para a própria construção social. O que se buscava era transformar a sociedade brasileira através do *design* arquitetônico:

Que isso possa ser estendido à poesia concreta, a sua preocupação com a tipografia, os poemas-objetos e os poemas-cartazes e a seu interesse por integrar a poesia à vida cotidiana, constitui uma estratégia vanguardista de *deslocamento*, cujo lance básico constitui em transferir à poesia postulados das artes aplicadas que lhe era tradicionalmente estanhos. (AGUILAR, 2005, p. 74).

Portanto, os princípios da arte concreta atingem a poesia, a qual está ligada a outras artes e ao espaço social. Sob essa perspectiva, o poema *Terra* foi realizado, confirmando, assim, as propostas anunciadas no plano-piloto (1958) da “[...] poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de

expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil” (CAMPOS et al., 2006, p. 218). Nessa perspectiva, verificamos a pretensão de se fazer um poema que seja útil, que tenha uma função.

O jogo que se fazia presente no Barroco passa, nesse contexto, a ter outras características e a ser regido pela teoria da Gestalt; ele não será mais “[...] o veículo liberador de potencialidades sociais reprimidas” (ÁVILA, 1980, p. 37), mas uma maneira de pensar a própria palavra enquanto seu material. A teoria da Gestalt, também conhecida como Psicologia da Forma, explicará, de acordo com Paul Guillaume (1966), a percepção do espaço pelas leis de organização⁹. Essa teoria afirma que é preciso ter conhecimento das partes através do todo, na medida em que os conjuntos possuem leis próprias e estas regem seus elementos. É através da percepção da totalidade que o cérebro poderia perceber e assimilar um conceito ou uma imagem. A forma será entendida como uma estrutura de relações, como se ordenam e se configuram.

Assim, convém avaliar como os princípios de organização perceptiva se fazem presentes no poema *Terra*. Os fatores de proximidade, de semelhança e de complementação atravessam essa obra. Décio Pignatari se utiliza de uma única palavra para a construção desse poema. Entretanto, uma palavra que se desdobra em outros signos verbais. Através da posição em que se encontram, as palavras se aproximam pela sua similaridade sonora. Portanto, o poema se encontra no percurso das aproximações, do caráter relacional e da exploração do aspecto visual, verbal e sonoro.

⁹ Sobre as leis da teoria da Gestalt, Schultz (1981) ressalta as seguintes: *proximidade* (as partes que estão próximas no tempo ou no espaço parecem formar uma unidade); *continuidade* (tendência da percepção de seguir uma direção, de vincular os elementos de modo que os faça parecer contínuos); *semelhança* (partes semelhantes tendem a ser vistas juntas como se formassem um grupo); *complementação* (tendência de completar figuras incompletas, preencher lacunas); *simplicidade* (uma boa Gestalt é simétrica, simples e estável, não podendo ser tornada mais simples ou mais ordenada); *figura/fundo* (tendência a organizar percepções no objeto observado – a figura – e o segundo plano contra o qual ela se destaca – o fundo).

Terra, 1956, Décio Pignatari.

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra**

Décio Pignatari, nessa obra, problematiza a questão da propriedade da terra no Brasil. Em uma organização retangular, *Terra* se divide em partes desiguais que compreendem ara terra, rara terra, ter terra, ou seja, passa pelo trabalho, pela ausência e pela posse de uma terra mal distribuída. Os espaços entre as linhas, resolvem-se no panorama da escassez, da delimitação e aludem a um desaparecimento ou, ainda, um desmatamento de uma terra. Essas faixas incompletas tendem a ser preenchidas e percebidas como unidade por meio do princípio da complementação. O fragmento esquerdo do poema forma um triângulo com o vértice direcionado para cima, em que aliteração da letra “r” se faz presente em uma parte da terra muito maior. A parte central configura um pequeno triângulo de vértice invertido e ao seu lado direito, encontramos uma coluna com a repetição da palavra “ter”. Com isso, *Terra* se separa de um modo irregular e se re-combina conforme as leis gestálticas.

No percurso da teoria da Gestalt, na comunicação de formas e na vinculação do espaço ao tempo, essa “estrutura conteúdo” compartilha do rearranjo da palavra “terra”, abrindo-se para um campo de múltiplas possibilidades. Desse modo, segundo Haroldo de Campos (2006), a poesia concreta não pretende retirar a palavra de sua carga de conteúdo, mas usar essa carga como instrumento de trabalho.

Na ruptura com a sintaxe tradicional, *Terra* se dirige aos encontros sonoros e ganha diferentes sentidos. O percurso labiríntico do mundo barroco não se faz aqui presente, as combinações diversas são prescritas por leis de organização. Por isso, o problema vigente estava ligado às “funções-relações” da própria palavra.

Em face dessas considerações, salientamos que as aplicações da Gestalt estão em sintonia com a proposta concreta de planejamento, de ordenação e de *design* de uma realidade que se quer moderna, pois, “[...] na espacialidade concreta, a naturalidade estaria dada pelas leis gestálticas de percepção, mas essas não são um meio para restabelecer uma naturalidade perdida, e sim um modo de evidenciar o contexto artificial e industrial, em que a poesia tem lugar” (AGUILAR, 2005, p. 83). O poeta concreto não associa ideias, mas associa formas, logo a sua obra ocupa um lugar no espaço e sinaliza relações estruturais. A visualidade vai além das produções poéticas e atravessa a vida cotidiana e o ambiente social.

O que os poetas concretos propunham era conceber a palavra, seja ela som, forma visual, carga semântica, como o seu material, criticando assim o verso e a comunicação de conteúdos; através da teoria da Gestalt, a espacialidade e o “ritmo: força relacional”, partilha da composição poética:

Foi na poesia de Mallarmé que os poetas encontraram as resoluções organizativas que a consideração do espaço como agente estrutural exigia. Não se tratava de uma proposta explícita de Mallarmé, mas sim das consequências que podiam ser derivadas de uma leitura estrutural de *Un coup de dés*. (AGUILAR, 2005, p. 192).

Assim, do encontro não só entre Mallarmé e Gestalt, mas também entre verbalidade-visualidade-sonoridade, isto é, a coincidência da comunicação verbal e não-verbal, os poetas concretos compunham o espaço e resolviam a questão da estrutura. O jogo barroco é aqui ressignificado e a percepção guiada por princípios de organização. Isso significa que o poema *Terra* e, de modo geral, “[...] a poesia concreta, em sua crítica do verso, revelou a importância da materialidade poética e da forma espacial, mas a boa forma que lhes impôs não provinha dessa crítica, e sim da concepção que tinham de moderno” (AGUILAR, 2005, p. 205).

4.3 A INQUIETUDE MALLARMEANA E O CONTEXTO (CIBER)ESPACIAL

Quanto a certa similaridade formal, encontramos dois poemas que estão próximos, porém caminham por percursos completamente diferentes. Eles são: *Um lance de dados*, de Mallarmé e *Ponto* de Alckmar Luiz dos Santos e Gilberto Prado. Muitos princípios lançados por Mallarmé conseguem de fato se concretizar com o advento da tecnologia eletrônica. Com suportes diferentes, cada uma dessas obras apresenta sua respectiva concepção de poesia e de linguagem.

A inquietude mallarmeana segue na direção do ser da linguagem, de uma busca por sua origem, por sua essência. Como as palavras se desvincularam das figuras do mundo no saber clássico, instaurando os signos representativos, Mallarmé tecia sua crítica ao modo como os signos passaram a ser estabelecidos.

Tendo em vista que as marcas da semelhança se encontram desfeita, sendo substituídas pelas questões da identidade e da diferença, as relações com a ordem e com as classificações se firmaram, no mundo clássico. O caráter arbitrário passou a reger a linguagem e o signo a se definir na ligação de um significante com um significado. De acordo com Foucault (2007, p. 81), o signo encontrava espaço no interior do conhecimento, na medida em que “só há signo a partir do momento em que se acha conhecida a possibilidade de uma relação de substituição entre dois elementos já conhecidos. O signo não espera silenciosamente a vinda daquele que pode reconhecê-lo: ele só se constitui por um ato de conhecimento”. Portanto, os signos não estão mais postos para serem decifrados e interpretados; é através do conhecimento e da representação que eles se definiam.

Os vínculos determinados na Idade Clássica, no que diz respeito à linguagem, foram questionados no século XIX. Para Foucault (2007), a partir desse período, não havia a pretensão de compor uma linguagem universal, como na época clássica, e, nos limites do conhecimento, procurava-se desarticular as sintaxes e romper com modos de falar. A linguagem se distanciava da ordem de representações, ganhava uma densidade própria e se voltava sobre si mesma.

Nesse percurso de subverter a linguagem e de atribuir novas possibilidades de conceber a palavra se encontram as características mallarmeanas. Ao constatar a impotência das palavras, Mallarmé, em sua obra *Um lance de dados*, busca não só reatar o visível e o exprimível, como também retornar à essência. Por isso, “[...] reencontramos a poesia como um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo” (BLANCHOT, 1987, p. 35).

Mallarmé, ao “lançar os seus dados” sobre o espaço da página, quebra com a linearidade do verso, permite diferentes caminhos de leitura e explora a situação verbal e icônica. Os espaços em branco que se manifestam na obra são análogos ao vazio deixado pela similitude perdida entre “as palavras e as coisas”. Nesse silêncio ou nessa quietude dos elementos verbais, a linguagem retorna sobre si e “[...] o poema, como pêndulo que marca o ritmo, pelo tempo [...], oscila maravilhosamente entre a sua presença como linguagem e a ausência das coisas do mundo” (BLANCHOT, 1987, p. 38).

O re-aparecimento do ser da linguagem na poesia é, conseqüentemente, o desaparecimento de “alguém” que fala. Isso se esclarece com “[...] a questão nietzschiana: quem fala? Mallarmé responde e não cessa de retomar sua resposta, dizendo que o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário” (FOUCAULT, 2007, p. 421). Com os seus próprios fins, a palavra não concede voz a ninguém, a não ser a ela mesma. Nessas circunstâncias:

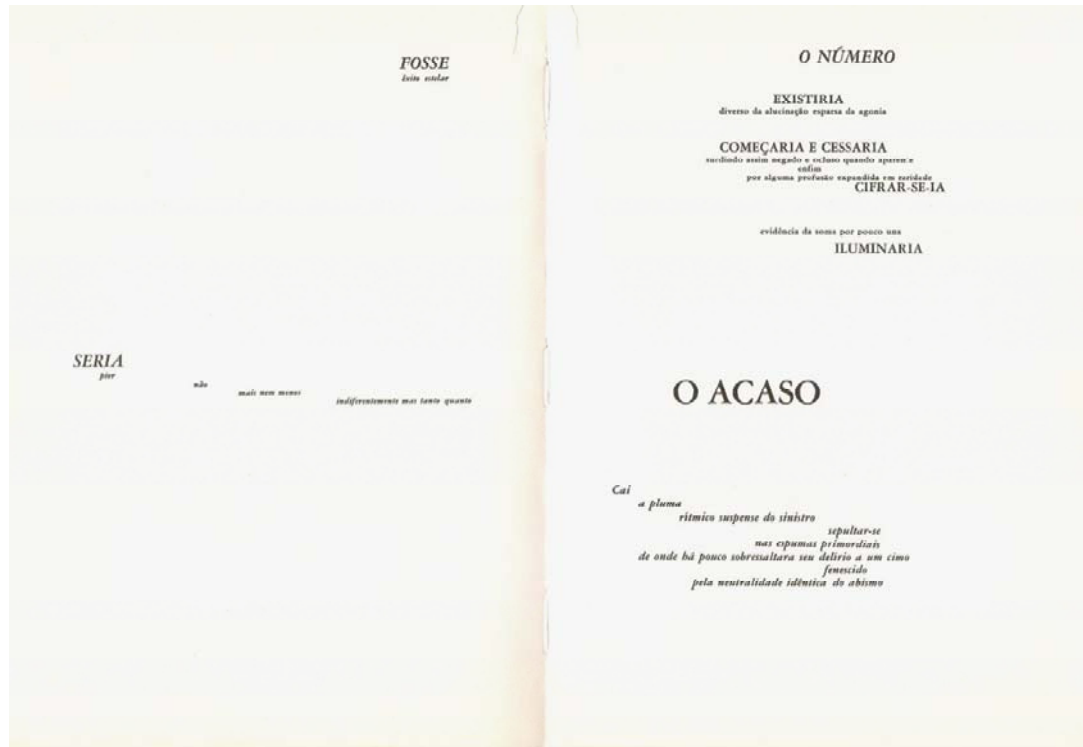
Nietzsche e Mallarmé tornaram a revelar um Pensamento-mundo que emite um lance de dados. Mas eles tratam de um mundo sem princípio, de um mundo que perdeu todos os seus princípios: por isso, o lance de dados é a potência de afirmar o Acaso, de pensar todo o acaso e este, sobretudo, é não um princípio mas a ausência de todo princípio. Assim, o lance de dados restitui à ausência ou ao nada o que sai do acaso, o que pretende dele escapar. (DELEUZE, 1991, p. 116).

Ainda que Mallarmé tente restabelecer a linguagem como signo das coisas, ela não pode se reconstituir totalmente como aquele “ser bruto” do século XVI. Mesmo que ele atribua novas perspectivas para a fala poética, o que lhe resta é o vazio produzido pela ausência do fundamento “divino”, ou, ainda, o abismo em que a palavra se encontra nessa separação ler-ver. Esse termo abismo se manifesta em *Um lance de dados* como um movimento descendente, reforçando a ideia de “queda” de uma fala “mágica”, essencial. Assim, ao tentar criticar a representação e retornar ao ser primitivo da linguagem, Mallarmé se depara com a angústia.

No poema-livro *Um lance de dados*, as páginas podem mudar de direções, de acordo com ordens diversas. A palavra se distribui no espaço entre uma dobra e outra do papel. Essa “separação” da página, ao mesmo tempo em que demarca limites, abre-se em composições e sentidos múltiplos. Como uma estrutura que reflete sobre si mesma, essa obra questiona os próprios problemas da linguagem.

Além do uso elementar que Mallarmé faz da página, nesse poema, as características tipográficas exibem diferentes formatos, ou seja, para utilizar os próprios termos mallarmeanos, os caracteres se diversificam entre motivo preponderante, secundário e adjacentes, porque sinalizam a sua relevância e a sua disposição no espaço, em direção à uma oralidade. Desse modo, o elemento central ou preponderante do poema se encontra na disposição “um lance de dados jamais abolirá o acaso”, que não só compreendem os conteúdos verbais da obra, como também sustentam o seu próprio princípio estrutural. Entre letras maiores – menores e entre posições e fontes diversas, esse poema se inscreve.

Fragmento de *Um lance de dados*, 1897, Stéphane Mallarmé.



Um lance de dados apresenta uma configuração gráfica diferenciada da produção poética que a antecedia. Precursor de um processo de espacialização, esse poema dispersa as palavras pelo espaço, mas mantém inalterada a sintaxe verbal. Em comparação com a poesia concreta, Menezes (1991, p. 43) enfatiza:

Se na poesia espacializada o espaço da página era utilizado num sentido mais empírico de organização, e assumia uma conotação simbólica de vazio, de dificuldade do ato de escrever, de silêncio, o que rarefazia o campo relacional das palavras, na poesia concreta o arranjo do signo verbal na página adquire uma função de organização estrutural.

Mesmo sem alterar a correspondência e sem assumir o caráter relacional entre as palavras, a poesia espacializada apresenta procedimentos composicionais singulares. Nessa obra, a sonoridade e a visualidade conquistam seus valores, na medida em que as palavras estão dispersas por toda a dimensão do papel, em elementos tipográficos de tamanhos e formatos diferentes, porém sem articular uma ruptura com a sintaxe verbal, como existe na poesia concreta.

O “jogo” mallarmeano, que se assemelha, de certa maneira, ao jogo lúdico e desinteressado do barroco, emite infinitamente “um lance de dados”, ou seja, uma

ressignificação não apenas dos limites da linguagem, como também do aspecto formal. Na intenção de reconciliar o ler e o ver, os signos representativos são questionados.

A crítica de Mallarmé, no que concerne à linguagem, encontra em *Um lance de dados* uma maneira de re-inventar uma língua e de desassossegar as palavras:

A palavra, em Mallarmé, se desdobra, envolvendo, ocultando, sob sua exibição, o que ela está dizendo. Ela está redobrada na página em branco, ocultando o que tem que dizer e, ao mesmo tempo, faz surgir, nesse próprio movimento em que se volta sobre si mesma, na distância, o que permanece irremediavelmente ausente. (FOUCAULT apud MACHADO, 2001, p. 172).

A materialidade das palavras é explorada no lançar de dados mallarmeano e o reencontro visualidade-verbalidade-sonoridade estabelecido. Por detrás da constituição da obra e dos novos modos de utilizar a palavra se escondem as preocupações de Mallarmé. Assim, “[...] ocorre enfim à linguagem surgir por si mesma num ato de escrever que não designa nada mais que ele próprio” (FOUCAULT, 2007, p. 419).

Em contrapartida, o poema eletrônico *Ponto* (1997), de Alckmar Luiz dos Santos e Gilberto Prado¹⁰, não guarda o mesmo panorama angustiante de Mallarmé, mas permite realmente efetuar as questões latentes em *Um lance de dados*, no que diz respeito à ruptura com a linearidade textual e o estabelecimento de um poema ou de um livro múltiplo.

Ponto é constituído por um agrupamento de versos que se recombina, na medida em que o receptor interage com a obra e toma para si a estruturação do poema. Não existe uma sequência lógica e linear a ser seguida. A cada novo lance, uma nova estrutura poética é determinada.

Na efemeridade das manifestações digitais, a internet abre um campo extenso de múltiplas transformações. Segundo Leão (2001, p. 22-23), a internet

[...] tem, como rede, uma grande capacidade de autogênese. Uma rede se forma e se transforma a cada momento. Diferentemente dos sistemas hierárquicos, do tipo árvore, no qual um tronco central mantém e sustenta seus ramos, quando falamos em redes, cada nó, cada ponto tem em si a capacidade de gerar uma outra. Supondo que um grande centro de pesquisas, fornecedor de dados da rede, fosse totalmente destruído, isso não implicaria em uma destruição da rede.

¹⁰ Para a visualização desse poema será necessário se apropriar das ferramentas tecnológicas e acessar: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/hiper/PONTTO1.html>

Imerso em uma rede experimental, mutável e descentrada, o termo autogênese é pertinente para descrever a internet ou a tecnologia hipertextual. Cada nó é gerador de uma nova forma. Em uma teia virtual, os dados estão entrelaçados e conectados a pontos diversos.

Passamos do suporte impresso para o meio eletrônico. Com isso, a tão buscada mutabilidade, a linearidade e movimentação encontram o seu ápice nesse contexto ciberespacial. Diferente do espaço mallarmeano, que experimenta um contradiscurso, um silêncio, um vazio, a era digital dialoga com uma nova materialidade, expande-se em novas experimentações e facilita a reunião ler-ver, sem, com isso, ter a pretensão de retornar à “fala essencial” do século XVI. O que se esconde por detrás das obras eletrônicas é uma tentativa de redefinir os vínculos obra-autor-receptor. Interação, ressignificação e recombinação são as diretrizes do espaço virtual.

No poema *Ponto*, o leitor tem a possibilidade de escolher a escritura e de ocultar ou desvelar os versos que lhe são apresentados. Além disso, ao clicar no canto inferior direito, ele é direcionado a uma combinação desses versos, em que a cor concede movimento à obra. No sentido horário e anti-horário, concomitantemente, as palavras são destacadas pelo ritmo da cor. Esses diferentes direcionamentos reforçam a ideia da quebra da linearidade sequencial e essa movimentação no espaço demarca a visualidade poética. Assim, o receptor pode ir e vir de uma tela a outra de modo a escolher suas próprias rotas de leitura e de imergir em um espaço de recriações.

Nas dimensões virtuais, a leitura-escrita desse poema se concretiza entre os nexos da rede de modo multissequencial e multilinear. Na variedade das formas, verificamos a existência de leitura(s) e não de uma estrutura única. Restringir o ato de leitura a uma instância meramente contemplativa não é apropriado, pois o conceito de (hiper)leitor se expande para a área da interação e da transformação. Qualquer tipo de delimitação e de restrição na recepção da obra se desfaz. Dentro de um cenário virtual participativo, o leitor¹¹ segue uma direção diferente e atribui um sentido particular ao texto. Com isso, como um agente ou como um receptor-escritor, o leitor se firma como um coautor.

¹¹ No que se refere ao leitor, Santaella (2004) aponta três tipos: o contemplativo, o movente e o imersivo. O primeiro aparece no Renascimento e segue até meados do século XIX, é o leitor da era do impresso. O segundo é o leitor da geração do movimento, das misturas, da era da Revolução Industrial. Já o terceiro é o leitor que emerge no terreno da virtualidade. Este último tipo de leitor, apresentado pela autora, não é apenas imersivo, mas também interativo, pois percorre os elos e os *links*, atribuindo novas feições ao texto.

Ao percorrer os diferentes caminhos do poema *Ponto*, o receptor se depara com uma trilha labiríntica. A questão do labirinto presente no mundo Barroco pode, de certa forma, ser transposta para o espaço eletrônico:

Mas existirá, e qual será ele, o gosto predominante deste nosso tempo, aparentemente tão confuso, fragmentado, indecifrável? Creio tê-lo encontrado, e também proponho para ele um nome, o de *neobarroco*. Mas preciso desde já que a etiqueta não significa que tenhamos “retornado” ao barroco, nem que o que eu defino por “neobarroco” seja a totalidade das manifestações estéticas desta sociedade, ou o seu âmbito dominante, ou o mais positivo. O “neobarroco” é simplesmente um “ar do tempo” que alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, e que, ao mesmo tempo os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente. (CALABRESE, 1987, p. 10).

Em face dessas considerações, questionamos até que ponto os princípios barrocos se revelam nas produções poéticas e artísticas contemporâneas, principalmente quando se trata das tecnologias eletrônicas. Como salienta Omar Calabrese (1987), não regressamos ao Barroco, porém, encontramos elementos advindos dessa realidade, na cultura de nosso tempo. Isso significa que, de modo reconfigurado, a instabilidade, o dinamismo, a visualidade, o ludismo e a impressão de infinitude circundam a era “neobarroca”. Portanto, “para chamar ‘barroco’ a qualquer acontecimento cultural, o procedimento continua a ser o da comparação com o acontecimento historicamente definido, até mesmo através de princípios formais” (CALABRESE, 1987, p. 33).

Liberado da visão dramática e trágica da época barroca, o “neobarroco” apresenta o jogo não como um meio capaz de transpor forças repressoras, mas como um fator favorável à constituição da interatividade e da mutabilidade. O caráter desinteressado e sagrado do jogo barroco começa a esvaecer-se e a ser substituído pelo ímpeto da competição. Afinal, conforme Huizinga (2004), o jogo, desde o final do século XIX, sob a forma de esporte, tornou-se cada vez mais sério e com regras mais complexas.

Nesse sentido, as características “neobarrocas” atravessam a poesia eletrônica, especificamente a obra *Ponto*. A poética da instabilidade aparece em sua estrutura, pois, distante de uma forma fixa, o poema ganha diferentes feições. O movimento não é apenas sugerido, pois se encontra tanto na passagem do leitor de uma tela à outra, quanto na própria estrutura da obra. A visualidade é valorizada, no entanto, não com a intenção de camuflar as similitudes perdidas entre as palavras e as coisas, como ocorria no Barroco; o aspecto visual, nesse contexto, fundamenta a própria hipermídia. Sendo assim, a tese de

Guimarães (2004), acerca da continuidade que a poesia multimídia dá ao projeto Barroco em busca da visualidade e do movimento, se confirma. Entretanto, mesmo que a continuidade desse projeto seja evidente, o que percebemos é uma re-significação desses elementos propostos, ou seja, dentro de contextos diferentes o aspecto visual e o movimento ganham novas dimensões.

Ainda que apontemos o “neobarroco”, na produção poética eletrônica, não podemos perder de vista que ele já apresentava os seus primeiros sinais no final do século XIX e começo do XX, com a poesia de suporte impresso que valorizava a visualidade e o movimento. Todavia, é com o meio digital que as características “neobarrocas” conseguem efetivamente se sustentar.

Nas estruturas eletrônicas “neobarrocas”, a rede hipertextual é análoga a um labirinto, e o leitor pode ser considerado como um viajante, um explorador de possibilidades. A questão posta acerca do universo labiríntico vai ao encontro do que ressalta Leão (2001, p. 99):

O labirinto que o usuário forma, ao navegar em redes como a Internet, com seus desvios e percursos diversos, pode ser visto de duas maneiras. Primeiro, como resultado da expressão dos seus desejos. Segundo, nessa construção participam também interesses que afloram ou que são instigados por uma curiosidade súbita.

Nessas circunstâncias, o aspecto arquitetônico da construção, direcionado pelo leitor, pode ser empreendido sob o aspecto de uma viagem, a qual não possui um roteiro programado, uma escolha previamente definida, nem um caminho certamente traçado. O que, por conseguinte, demarcaria os percursos seguidos pelo usuário dentro da teia labiríntica? Como foi visto, Leão (2001) aponta dois elementos: tanto o próprio desejo do leitor quanto os interesses despertados no momento. Isso comprova que o trajeto a ser trilhado se distancia da área da inflexibilidade.

Ao tratar de viagem, devemos transfigurar um pouco esse conceito, a ponto de não restringi-lo ao aspecto do deslocamento físico, porque o leitor “navega” e caminha apenas entre os elos da rede, sem sair do seu próprio ambiente material. Estamos, portanto, diante de uma viagem espaço-virtual, de um deslocamento que existe, segundo Lévy (1996), em potência e não em ato.

A travessia virtual pode ser pensada dentro de um território de fronteiras tênues. As barreiras e os impedimentos são transpostos, de modo a permitir uma passagem fluida entre os pontos da rede. Com isso,

[...] as tecnologias da nova mídia mapeiam uma geografia de cognição, de recepção e de comunicação que surge em territórios cujo domínio sobre a matéria é efêmero, cuja posição no espaço é tênue, cuja temporalidade não está mapeada em momentos descontextualizados e cuja presença é medida antes em atos de participação que em coincidências de local. (DRUCKREY, 2005, p. 392).

Quando percorremos o plano (ciber)espacial, experimentando caminhos diversos e criando novas trajetórias, percebemos a inexistência de modelos rígidos a serem seguidos. De modo casual e aleatório, o “navegador” percorre por “espaços líquidos”, numa “viagem” no ciberespaço:

Navegar de maneira errante é derivar na ausência de um rumo pré-determinado, o que significa que esse internauta não traz consigo o suporte da memória, pois ele navega como quem percorre territórios ainda desconhecidos e, por isso mesmo, surpreendentes. Sem o porto seguro da memória e das regras predeterminadas, suas rotas são idiossincráticas, turbulentas e, no mais das vezes, dispersivas e desorientadas. (SANTAELLA, 2004, p. 178).

A ideia de navegar de maneira errante é interessante, uma vez que define claramente a maneira como os internautas trilham os seus respectivos caminhos. Sem destino certo, sem percurso definido, o (hiper)leitor do poema *Ponto* desvenda rotas misteriosas e surpreendentes. Imerso em um espaço de aventuras e de improvisos, o “navegador” atinge dimensões que se distanciam dos sinais da imutabilidade.

O jogo está lançado, nessa obra de Alckmar Luiz dos Santos e Gilberto Prado. Entre uma tela e outra, entre escolhas e possibilidades, o receptor redimensiona um campo de significações. A cor, o movimento e a circunstância verbo-visual se intercomunicam.

Constantemente em transformação, *Ponto*, que em princípio finalizaria um processo, mostra-se, neste caso, no sentido contrário, isto é, abre-se em permutações e rearranjos:

Questões e desafios que as estéticas tecnológicas contemporâneas apresentam, uma constante está indiscutivelmente sempre presente: o caráter processual de inacabamento, em que o artefato não existe mais em uma versão final, mas apenas em processos estéticos que abandonaram a estabilidade dos sólidos, a delimitação no espaço e tempo, em prol da variabilidade, emergência, aceleração e mutabilidade dos líquidos, em vir a ser. (SANTAELLA, 2008, p. 51).

Assim, o poema eletrônico *Ponto* se torna um devir. O contraste luz-sombra do Barroco se encontra aqui transfigurado em cor-movimento. No dinamismo, na fragmentação e na recombinação, essa obra “neobarroca” é configurada, ou melhor, reconfigurada permanentemente. Diante desse contexto, a inquietude mallarmeana se desmancha e certas experimentações com a linguagem conseguem efetivamente se realizar. Desse modo, na reunião de diferentes linguagens, o leitor, ao mesmo tempo vê, lê e escreve *Ponto*, o qual está longe de ter um caráter de acabamento e de finitude.

4.4 UM ESPETÁCULO PARA SE VER E OUVIR

Tanto a poesia simultaneísta, no Dadaísmo, como a polipoesia, de Enzo Minarelli, ultrapassam o texto escrito, ressaltam o fator sensorial e utilizam a voz como um instrumento de criação. Como um “espetáculo”, essa poesia de vanguarda e essa poesia experimental, de maneira distinta, reúnem o conteúdo visual e sonoro.

Essas duas produções poéticas demonstram que o verbal não é o único modo de manifestação literária. Através da exploração das potencialidades vocais e da manifestação corporal, a poesia vai além do suporte impresso e experimenta o espaço acústico.

Diante dessa realidade, a *performance* está presente no cenário poético. De acordo com Paul Zumthor (2007, p. 50), há uma distinção entre recepção e *performance*, pois a primeira designa um processo que traz consigo o aspecto de uma duração, enquanto a segunda é um momento da recepção: “[...] momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”; um ato de presença e de maneira imediata, que solicita a existência da corporalidade e das percepções sensoriais tanto do interpretante quanto do ouvinte:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada *performance* nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em *performance*, mas a cada performance ela se transmuda. (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

Neste ponto, a *performance* apresenta, segundo esse mesmo autor, a marca de uma “reiterabilidade” não redundante, ou seja, uma repetição que se caracteriza sob a perspectiva da variação. Assim, no ato da comunicação poética, a *performance* se coloca na

instância da re-criação, porque, ainda que o poema seja o mesmo, as suas circunstâncias não se reproduzem. Para completar a questão acerca da *performance*, é importante recorrer ao que enfatiza Johanna Drucker (1998, p. 131): “[...] a idéia de performance na poesia é convencionalmente associado a um evento em tempo real em que uma leitura ao vivo ou gravada fornece dimensões efetivas de uma obra poética através das experiências que constituem um evento imediato”.

Embora a *performance* conquiste a cena artística, nas décadas 1960 e 1970, é no Cabaré Voltaire, em 1916, que ela encontra os seus primórdios. A experimentação com o aparelho fonador e o tratamento do valor da voz na poesia simultaneísta, no Dadaísmo, continham um fator peculiar, ao encaminhar o receptor para o Nada, visto que “a arte ‘foi pensada’ até o fim, e dissolveu-se no ‘Nada’. O Nada é tudo o que nos resta” (RICHTER, 1993, p. 119). Isso vai ao encontro da pretensão dadaísta de aniquilar a própria linguagem, isto é, de perturbar as delimitações da gramática e de buscar certa primitividade perdida. Portanto:

Campainhas, tambores, chocalhos, batidas na mesma ou em caixas vazias animavam as exigências selvagens da nova linguagem, na nova forma, e excitavam, a partir do físico, um público que inicialmente quedava atordoado atrás dos seus copos de cerveja. Pouco a pouco eram sacudidos e despertados de seu estado de letargia a tal ponto que irrompiam num verdadeiro frenesi de participação. Isto era arte, isto era vida, e era isto o que se queria. (RICHTER, 1993, p. 17).

A “comunicação” Dadá não consistia em passar uma informação ou comunicar algo conhecido; pelo contrário, ela transmitia elementos desconexos, convergindo para uma “ausência de sentido”, para um balbucio, ressaltando os seguintes aspectos: “[...] barulho, destruição, desafio, confusão. Acaso, não como ampliação do campo artístico, e sim como princípio intencional da dissolução, do incômodo” (RICHTER, 1993, p. 59). Tanto na defesa da desordem e do distanciamento com a lógica tradicional, como no reconhecimento do acaso como um agente incentivador da criação, o Dadá procurava romper com o raciocínio linear.

O “barulhismo” ou a técnica do barulho, explorada no Cabaré Voltaire, provinha dos futuristas. A simultaneidade na poesia dadaísta garantia o encontro de diferentes vozes, concomitantemente, que gritavam, cantavam, falavam ou, ainda, que emitiam qualquer forma que desprendia um barulho, um som. Assim, os dadaístas atacavam os limites do significado das palavras e criavam vocábulos pela sonoridade. O importante era o grito, o

rugir “[...] contra o barateamento, a rotina e a especulação, um grito de alarme a favor de todas as manifestações das artes que buscavam criar uma base criadora, uma consciência nova e universal da arte” (RICHTER, 1993, p. 61).

As intervenções de Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara e Marcel Janco, por exemplo, além de direcionar o público para o “Nada”, também causavam o choque:

A obra de vanguarda não produz uma impressão geral que permita uma interpretação do sentido, nem a suposta impressão pode tornar-se mais clara dirigindo-se às partes, porque estas já não estão subordinadas a uma intenção da obra. Tal negação de sentido produz um *choque* no receptor. Esta é uma reação que o artista de vanguarda pretende, porque espera que o receptor, privado do sentido, se interrogue sobre a sua particular práxis vital e se coloque a necessidade de transformá-la. O *choque* procura-se como estímulo para uma alteração de comportamento; é o meio indicado para acabar com a imanência estética e iniciar uma transformação da práxis vital dos receptores. (BÜRGER, 1993, p. 131).

O choque se concretizava na negação, na falta de sentido, na desvinculação com a lógica e na recusa da linguagem. Nessa perspectiva, o que os dadaístas buscavam, segundo Richter (1993), era uma antiarte, um novo modo de pensar e de sentir, um novo saber, uma nova arte em face de uma nova liberdade.

Quanto ao aspecto oral, no Dadaísmo, não podemos perder de vista que “[...] a vanguarda e os experimentalismos poéticos posteriores nunca serão orais no sentido que foi a poesia oral da Antiguidade, da Idade Média e de expressões que se encaixam genericamente nas chamadas ‘literaturas’ orais e populares” (FERNANDES, 2008, p. 112), porque compreendem uma oralidade secundária¹² e não apresentam mais um narrador que se apoia no suporte da memória e que se mostra como “porta-voz” da coletividade. Em uma oralidade ressignificada, novos meios de transmissão e de armazenamento do conteúdo poético se firmaram.

Do ponto de vista da oralidade e da vocalidade, Enzo Minarelli (2010) ressalta a distinção entre esses dois termos, já que o primeiro reconhece a totalidade da palavra, desvelando o significado denotativo da linguagem, enquanto o segundo vai além do limite do significado, investigando um “rumorismo” e se distanciando dos vínculos tradicionais da linguagem. Dessa maneira, a passagem, no campo poético sonoro, pelo oral e pelo vocal sinaliza uma vocoralidade.

¹² A questão da oralidade é apontada por Pierre Lévy (1993) em duas instâncias: a oralidade primária, que remete às funções da palavra antes de uma sociedade adotar a escrita, e a oralidade secundária, relacionada ao estatuto da palavra (nesse caso, a falada) complementar ao da escrita.

Na presença da tecnologia eletrônica e na recuperação da *performance* da voz, Minarelli, poeta e teórico italiano, cria a polipoesia. Publicado pela primeira vez no catálogo *Tramesa d'Art*, em Valencia, no ano de 1987, o “manifesto da polipoesia” é composto por seis tópicos, em que Minarelli apresenta a ideia da combinação de diferentes instrumentos técnicos. No último item do manifesto, o autor revela:

A Polipoesia é concebida e realizada para o espetáculo ao vivo, liga-se à poesia sonora como *prima donna* ou ponto de partida para reportar-se à musicalidade (acompanhamento, linha rítmica), à mímica, ao gesto, à dança (interpretação, extensão, integração do poema sonoro), à imagem (televisiva, diapositiva, como associação, explicação, redundância, alternativa), à luz, ao espaço, aos costumes e seus objetos. (MINARELLI, 2010, p. 168).

Nessas circunstâncias, as apresentações da polipoesia, realizadas pelo poeta, são um espetáculo ao vivo, que circula por meio da gravação, no qual diversos materiais são empregados na significação poética. A voz se faz presente, mas não apenas ela; a imagem, a música, o movimento, a luz, os meios eletrônicos redimensionam o sentido poético. Por mais que a música assuma um papel importante, nos experimentalismos vocais, ela não apaga a preponderância da voz. Além disso, a imagem é constituída de formas simples, de maneira a favorecer a escuta. Nesse caso, a voz revela a sua primazia na *performance* polipoética.

Partindo da poesia sonora, a polipoesia é expressa por ritmos, gestos, mímica, música, corporalidade e, sobretudo, vocoralidade: “corpo real, concreto, corpo como prolongamento da voz. Voz que se faz corpo, o corpo equiparado a uma entidade fônica” (MINARELLI, 2010, p. 63). O espaço se transforma em experiência e valoriza o fator da presença, da *performance*. Por isso, a polipoesia só apresenta sentido, quando se tem um espectador; sem ele, o *performer* não existiria. Proporcionando uma experimentação sensorial aos ouvintes, essa produção poética é um espetáculo para se ver e ouvir.

O poema e a corporalidade estão em cena, logo, cada ato tem que ser justificado, pois, segundo Minarelli (2010), é necessário um *esquema de execução*, isto é, uma estrutura precisa de toda a ação ou, ainda, um ponto de partida e um ponto de chegada bem definidos. No entanto, não podemos pensar esse *esquema de execução* como um roteiro de leitura de poesia, mas como instrumento racional para a ordenação da *performance* da voz. Assim, distante da casualidade e da improvisação, cada ato deve ser projetado, sem, por isso, abandonar o campo da criação e da experimentação.

Como uma poética apoiada no suporte da voz e da multimídia, a polipoesia,

[...] na prática, não realiza nem fusões nem hibridações, sendo mais uma apresentação do que uma representação. Ela eleva o papel do protagonista competente em vocoralidade, eixo portante da poesia sonora, capaz de empreender o diálogo com outras mídias sem perder nem diluir sua especificidade. Quantificando a porcentagem: 60% do produto polipoético cabe à vocoralidade, e o restante aos outros elementos em jogo. (MINARELLI, 2005b, p. 211).

É importante salientar que as tecnologias digitais trazem um impacto para a vocalidade poética, pois “a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que chamo sua *tactilidade*” (ZUMTHOR, 2007, p. 15).

A gravação do polipoema *Ãopoem* – al Brasile di San Paolo¹³, de Enzo Minarelli, retém a voz e solicita a participação do espectador por meio da escuta. A presente obra foi idealizada em 1993 e produzida em 1997, com uma duração de dois minutos e quarenta e cinco segundos. Esse espaço de tempo atribuído ao poema não é casual; como foi visto, existe um *esquema de execução*, uma consciência clara do que fazer, no ato polipoético.

Na produção dos sons pela boca, esse poema apresenta ruídos e falas imprecisas que partem do balbucio das letras que compõem a palavra “Brasil”. Na sequência vocal que vai desde “bababrrrrrrbrabra”, até “sisissibrrrsilbrsisisil”, o único vocábulo compreensível é a palavra “abracadabra”, que se repete por algumas vezes. Esse termo representa, segundo o *Novo Dicionário Aurélio* (1986), uma palavra cabalística, mágica, que se escrevia em onze linhas, com uma letra a menos em cada uma delas, para que formassem um triângulo, ao qual se atribuía o poder de curar doenças. Ademais, esse vocábulo também designa uma expressão ininteligível. Sendo assim, podemos dizer que esse termo pretende explorar uma “potência mágica” da linguagem, de modo a romper com as amarras e o sentido codificado da palavra, criando através da voz.

Em uma vocoralidade, *Ãopoem* concilia o aspecto oral e vocal, em que “o instrumento príncipe é a boca, com todos seus atributos anatômicos, sendo portanto evidente o fato que seu fluxo seja vocoral” (MINARELLI, 2005b, p. 201). O ritmo e a repetição, elementos que acompanham há tempos a poesia, transpassam esse polipoema que se estrutura racionalmente ao redor da voz, sob a forma da experimentação.

Mesmo que *Ãopoem* se ordene na utilização da voz, na conjunção de sons, e se coloque como um balbucio, o que o diferencia da poesia simultaneísta é que ele não tem a intenção de direcionar o público para o Nada, nem para choque, nem muito menos de recusar

¹³ Essa obra está disponível no CD-ROM *Coralmente me stesso* (1998), de Enzo Minarelli.

a linguagem e retornar ao primitivo, como fizeram os dadaístas, uma vez que o que se busca é explorar todas as possibilidades vocais e transpor os limites para a expansão do som. Outra distinção que se pode traçar se deve à desvinculação de *Ãopoem* com a improvisação, porque, enquanto os dadaístas contavam com a casualidade, Minarelli desempenha com precisão a sua *performance* polipoética.

Dessa forma, a simultaneidade na poesia dadaísta e a polipoesia seguem no percurso da *performance* da voz, porém, “o pano de fundo” desses espetáculos se exhibe de modo diverso, ou seja, por detrás das experiências vocais e da investigação sensorial e corporal, encontra-se as diferentes propostas dessas obras poéticas. Seja na recusa da linguagem e no resgate do primitivo, seja na ultrapassagem das barreiras para expansão sonora, cada uma dessas produções clama pela presença de um público que, ao mesmo tempo, ouve e vê um espetáculo de experimentações.

Diante não só do embate entre a polipoesia e a poesia simultaneísta, como também de todos os outros sinalizados neste capítulo, foi possível perceber que a similaridade formal dos poemas não é suficiente para realmente compreendê-los, porque é preciso desvelar o contexto em que estão inseridos, para, assim, entender as diferenças existentes entre eles. O que é inegável a todos é a busca pela visualidade poética. Por isso, de modo particular, cada obra apresentada reúne as suas diferentes linguagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muito tempo, percebemos que a poesia ultrapassa o aspecto verbal e permeia o campo de outras linguagens, tendo-se em vista que a recorrência “atualizada” em conquistar a visualidade poética passa pelos séculos. Por mais que os poemas explorem os signos sonoros e, até mesmo, a *performance* da voz, eles ainda guardam o caráter visual. Dessa forma, podemos dizer que o ler e o ver se encontram reunidos na produção poética.

A relação que podemos encontrar entre poesia e outras artes, principalmente no que se refere às artes visuais, não é recente. Com isso, a nossa proposta, com estas palavras finais, é demonstrar que os princípios das artes visuais são cada vez mais incorporados à poesia, bem como discutir o motivo da permanência poética em re-unir o ler, o ver e, por vezes, o ouvir.

Buscando confirmar a nossa ideia acerca da proximidade entre poesia e artes visuais, recorreremos ao poema, já mencionado, *Eis os amantes*, da série *Poetamemos* (1953), de Augusto de Campos, para demonstrar como a cor pode ser um elemento significativo, dentro do campo poético. Neste caso, ela, além de se manifestar na estrutura da obra, agrupa o conteúdo semântico-fônico. Nessa mesma perspectiva, a tridimensionalidade, componente característico da escultura, encontra-se presente, por exemplo, nos poemas-objetos. Sendo assim, percebemos uma transferência dos elementos plásticos, que geralmente compõem a pintura, o desenho e a escultura, na construção da poesia. Por isso, na tentativa de superar a superfície do papel, os poetas ocupam um novo espaço e incorporam uma nova materialidade.

Nessa conjunção entre poesia e plasticidade, palavra e visualidade, o mundo da ordenação, da classificação, enfim, da taxinomia, instaurado na época clássica, encontra-se aqui enfraquecido, pois traçar um limite entre as artes visuais e a poesia parece não ser mais pertinente. Por conseguinte, se a imagem não se restringe ao artista e a palavra não se limita exclusivamente ao poeta, o que legitimaria uma obra como literária ou como plástica? O que a determina é a instituição ao qual o artista ou o poeta pertencem, visto que, apenas, diante da obra, torna-se difícil delimitar a categoria como plástica ou como literária. Portanto, “ser um grande pintor quer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites de sua linguagem” (PAZ, 1982, p. 27).

Nesse sentido, ao trazer os aspectos plásticos para a poesia ou, ainda, a poeticidade para a obra artística, a ruptura entre o ler e o ver e sua divisão em duas instâncias distintas passa a ser questionada. Diversas tentativas de reunir visualidade e a verbalidade permeiam as produções, sejam elas plásticas ou poéticas. Na medida em que a barreira que

delimitava essas categorias se desfaz, a intersecção entre poesia e artes visuais se torna cada vez mais evidente.

Nessa perspectiva, questionamos a razão da busca por uma visualidade poética e o porquê dessas barreiras findadas. Ao reconhecer a arbitrariedade e o limite da linguagem, advindo do divórcio entre o visível e o exprimível, diversos poetas, sob a intenção de liberar as palavras de suas amarras e de seu sentido codificado, rompem com as fronteiras estabelecidas e recorrem à visualidade e, até mesmo, à sonoridade. Para tanto, a partir do final do século XIX, começam a perturbar as delimitações da gramática, a subverter as relações arbitrárias, a criticar o mundo da representação ou, apenas, a explorar novas materialidades e novas possibilidades criativas. Dessa forma, de diferentes maneiras, o ler e o ver, muitas vezes acrescidos do ouvir, encontram-se re-unidos nas produções poéticas.

Essas preocupações acerca da linguagem não se restringem apenas à poesia, mas se manifestam também nas artes visuais. É o caso, por exemplo, da Arte Conceitual, a qual enfatizava a linguagem e subtraía o valor do objeto de arte. Com isso, de acordo com Cristina Freire (2006), o objeto se desmaterializa, confunde-se com a vida e ocupa espaços expandidos.

Os princípios lançados desde a época barroca, passando por Mallarmé e pelas vanguardas históricas, no que concerne à poesia em busca da visualidade, do movimento e da alinearidade textual, encontravam-se em estado de latência e, no espaço digital, ganham força e assumem uma outra dimensão. Desse modo, as produções eletrônicas são recriadas e atingem novos contornos que conquistam definitivamente não só a plasticidade, como também a mutabilidade poética.

Dos videopoemas à poesia eletrônica, o encontro entre arte poética e arte visual é facilitado. Além disso, o movimento e a tridimensionalidade determinam a estrutura dos poemas, inserindo-os na perspectiva da instabilidade. Portanto, as transformações e as ressignificações que percorrem a obra fazem com que a arte se inscreva na categoria do mutável e do provisório. Dessa maneira, Haroldo de Campos (1977) declara que, ao contrário da imutabilidade da estética clássica, a arte contemporânea – figurada em uma sociedade técnica em transformação – parece inserir o transitório e o relativo, em sua estrutura.

A consolidação efetiva dos princípios de dinamismo, de impressão de infinitude e de visualidade, por meio das tecnologias eletrônicas, permite-nos afirmar que a manifestação poética contemporânea pode ser pensada em termos de um “neobarroco”, ou seja, que os objetos culturais do nosso tempo, segundo Calabrese (1987), possuem uma forma interna específica que pode trazer à mente o Barroco, porém, sem retornar a esse período.

Com isso, essa poesia “neobarroca”, de fato, “encontra-se na procura de formas – e na valorização –, em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade” (CALABRESE, 1987, p. 10).

Não podemos perder de vista que o homem contemporâneo vive em uma civilização da imagem, em que o aspecto visual é valorizado, pela capacidade de despertar a experiência dos sentidos e de sensibilizar, primeiro o olho, para depois comunicar a mensagem. O Barroco, no século XVII, já caminhava por esse percurso, revelando a prevalência do visual. Com a difusão dos *mass media*, no século XX, a mensagem, ainda que emitida por meios diferentes, segue o mesmo fim persuasório do Barroco. Assim, guardadas as devidas diferenças espaciais e temporais, podemos dizer que a contemporaneidade é regida por um universo neobarroco.

Por fim, o ver e o ler se reúnem e se confundem nas produções poéticas, na medida em que a imagem pode ser não apenas visual ou plástica, mas também sonora ou, ainda, como apregoa o Surrealismo, verbal. Entre símbolos e formas, letras e aspectos gráficos, a escritura chega a ser uma imagem e a imagem, uma escritura. Com isso, para além da própria palavra, a poesia explora outros signos e estabelece novas relações com a linguagem.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ALQUIÉ, Ferdinand. **Philosophie du surréalisme**. Paris: Flammarion, 1966.

ANTUNES, Arnaldo. Sobre o Vídeo Poesia. Entrevista concedida a Ricardo Araújo, abr. 1996. In: ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual, vídeo poesia**. Perspectiva: São Paulo, 1999, p. 105-109.

APOLLINAIRE, Guillaume. Os pintores cubistas. In: CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 222-251.

ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual, vídeo poesia**. Perspectiva: São Paulo, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas).

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOCCIONI, Umberto et al. Pintura futurista: manifesto técnico. In: CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 293- 297.

BONNET, Marguerite. La poesie indispensable. In: BRETON, André. **Naissance de l'aventure surrealiste**. Paris: José Corti, 1975. p. 402- 407.

BRAGA, Eduardo Cardoso. A interatividade e a construção do sentido no ciberespaço. In: LEÃO, Lucia (Org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Senac, 2005, p. 123-133.

BRAQUE, Georges. Pensamentos e reflexões sobre a arte. In: CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 264-265.

BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMPOS, Augusto. Poema, Estrutura. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974. p. 177-180.

_____. Sobre o Vídeo Poesia. Entrevista concedida a Clemie Blaud, out. 1993. In: ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual, vídeo poesia**. Perspectiva: São Paulo, 1999, p. 49- 53.

_____; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-piloto para poesia concreta. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 215-218.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 133-136.

_____. Poesia concreta-linguagem-comunicação. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 106- 122.

CASTRO, E. M. de Melo e. **O fim visual do século XX & outros textos críticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jaqueline. **O surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CICERO, Antonio. **Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CORRÊA, Regina H. M. A. Literatura, Texto e Hipertexto. **Terra Roxa e outras terras**, Londrina. v 8, 2006. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol8/8_4.pdf. Acesso em: 15 jan. 2010.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DRUCKER, Johanna. Visual performance of the poetic text. In: BERNSTEIN, Charles. **Close listening: poetry and the performed word**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 131-161.

DRUCKREY, Timothy. Fronteiras em mudança. In: LEÃO, Lucia (Org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Senac, 2005. p. 385-392.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

EL HAULI, Janete. **Demetrio Stratos: em busca da voz-música**. Londrina, PR, 2002.

FERNANDES, Frederico. Vanguarda, voz e virtus: Apontamentos sobre os experimentalismos poéticos na internet. In: CORRÊA, Almir Aquino (Org.). **Ciberespaço: mistificação e paranóia**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2008. p. 106-117.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 137-174.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Antiguidade clássica: a história e a cultura a partir dos documentos**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

GUILLAUME, Paul. **Psicologia da forma**. São Paulo: Nacional, 1966.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Poesia visual & movimento: da página impressa aos multimeios**. 2004. 360 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUMPHREYS, Richard. **Futurismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

KIRCHOF, Edgar Roberto. A poesia digital sob a perspectiva da semiótica evolutiva da cultura. In: CORRÊA, Almir Aquino (Org.). **Ciberespaço: mistificação e paranóia**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2008. p. 128-137.

LEÃO, Lucia. **O Labirinto da Hipermídia: Arquitetura e navegação no ciberespaço**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LEROI-GOURHAN. André. **Le geste et la parole: technique et langage**. Paris: Éditions Albin Michel, 1964.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

_____. **O que é o virtual?** São Paulo: 34, 1996.

LIMA, Elaine Aparecida. Autor e leitor em tempos de literatura virtual. In: CORRÊA, Almir Aquino (Org.). **Ciberespaço: mistificação e paranóia**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2008. p. 60-70.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do Barroco: análise de uma estrutura estética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MARINETTI, F. T. Fundação e manifesto do futurismo. In: CHIPPI, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 288-293.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia concreta e visual**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

_____. A oralidade no experimentalismo poético brasileiro. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 272-281.

MINARELLI, Enzo. A voz instrumento de criação dos futuristas à poesia sonora. **Sibila** – Revista de poesia e cultura. Cotia, SP, ano 5, n. 8-9, p. 178-194, set. 2005a. Disponível em: <http://www.3vitre.it/saggi/rivista_completa_sibila8.pdf>. Acesso em: 10 set. 2010.

_____. A poesia sonora hoje no mundo. **Sibila** – Revista de poesia e cultura. Cotia, SP, ano 5, n. 8-9, p. 195-216, set. 2005b. Disponível em: <http://www.3vitre.it/saggi/rivista_completa_sibila8.pdf>. Acesso em: 10 set. 2010.

_____. **Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX**. Londrina: Eduel, 2010.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PASSERON, René. Une dialectique de la création. In: SAPORTA, Marc. (Org.). **André Breton ou le surréalisme même**. Paris: L'age d'homme, 1988. p. 106-112.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: organização. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 128-132.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas Digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

PEREIRA, Wilcon Joia. **Escritema e figuralidade**. Assis, SP: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1976.

PY, Françoise. Les Pigments et les mots. In: SAPORTA, Marc (Org.). **André Breton ou le surréalisme même**. Paris: L'Age d'Homme, 1988. p. 99-105.

RICHTER, Hans Georg. **Dadá: arte e antiarte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SANTAELLA, Lucia. A estética das linguagens líquidas. In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (Org.). **Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir**. São Paulo: Educ, 2008. p. 35-53.

_____. **Linguagens Líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. A criação poético-digital entre poesia e programação. In: CORRÊA, Almir Aquino (Org.). **Ciberespaço: mistificação e paranóia**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2008. p. 148- 160.

_____. Textualidade literária e hipertexto informatizado. CONGRESSO DA ABRALIC, V. **Anais...**,1996. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/hiper/textualidade.html>>. Acesso em: 06 out. 2009.

SCHULTZ, D.; SCHULTZ, S. **História da Psicologia Moderna**. São Paulo: Cultrix, 1981.

TAYLOR, J. C. O dinamismo como expressão do mundo moderno. In: CHIPPE, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 285. 287.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

THÉVOZ, Michel. **Le langage de la rupture**. Paris: Presses Universitaires de France – Perspectives critiques, 1978.

TOSIN, Giuliano. **Do papel aos suportes eletrônicos: o percurso da poesia experimental e sua tradução para as novas tecnologias**. 2003. 244 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

TZARA, Tristan. Conferência sobre o Dada. In: CHIPPE, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 389-393.

ZUMTHOR, PAUL. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

CD-ROM

BOLOGNA. Archivio 3Vitre di Polipoesia. **Coralmente me stesso**. Bologna: Cento Itália, 1998.

PÁGINAS NA INTERNET

<<http://www.ociocriativo.com.br/guests/lagoalgo>>

<www.ciberpoesia.com.br>

<<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>>

<<http://www.avelinodearaujo.hpg.ig.com.br/FLASHS/paralela.htm>>

<<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/hiper/PONTTO1.html>>