

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

MARTA EMÍLIA DE SOUZA E SILVA

**O POEMA DIMENSIONAL NA INTERFACE DA LITERATURA E ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Maceió - AL
2010

MARTA EMÍLIA DE SOUZA E SILVA

**O POEMA DIMENSIONAL NA INTERFACE DA LITERATURA E ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como requisito para a obtenção do título de doutora em Letras, na área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gilda Vilela Brandão

**Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- S586p Silva, Marta Emília de Souza.
O poema dimensional na interface da literatura e arte contemporânea /
Marta Emília de Souza Silva. ÿ 2010.
187. f. : il.
- Orientadora: Gilda Vilela Brandão.
Tese (doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) ÿ Universi-
dade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação
em Letras e Linguística. Maceió, 2010.
- Bibliografia: f. 178-183.
Anexos: f. 184-187.
1. Poesia dimensional. 2. Poesia visual. 3. Comunicação visual. 4. Arte
contemporânea. 5. Experimentalismo poético. I. Título.

CDU: 82:7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



TERMO DE APROVAÇÃO

MARTA EMÍLIA DE SOUZA E SILVA

Título do trabalho: "O POEMA DIMENSIONAL NA INTERFACE DA LITERATURA E ARTE CONTEMPORÂNEA"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Presidente:

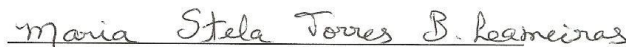


Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGL/UFAL)

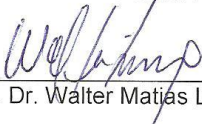
Examinadores:



Profa. Dra. Ana Cláudia Aymoré Martins (PPGL/UFAL)



Profa. Dra. Maria Stela Torres Barros Lameiras (PPGL/UFAL)



Prof. Dr. Walter Matias Lima (ICHCA/UFAL)



Profa. Dra. Janayna da Silva Ávila

Maceió, 17 de dezembro de 2010.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível graças a UFAL - Universidade Federal de Alagoas e a CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a que vêm aqui meus agradecimentos.

Agradeço e dedico este trabalho aos queridos:

Poetas, cujos projetos criativos contribuíram para a elaboração dessa pesquisa. Madalena de Souza e José Luís (pai e mãe), Marcus Vinícius Matias, Eurinice Matias, Janayna Ávila, Ricardo Lêdo e Regina Nagamine.

Aos professores Gláucia Vieira Machado, Gilda Vilela Brandão, Ana Cláudia Aymoré Martins, Maria Stela Torres Barros Lameiras, Eliana Kefalás Oliveira, Walter Matias, e Januacele da Costa.

RESUMO

Esta pesquisa analisa o poema dimensional como produto criativo proveniente das diferentes formas poéticas visuais a partir da aglutinação entre o elemento verbal e o dimensional, compreendido por seus aspectos plásticos, físicos, verbais, arquitetônicos e também interativos. Verifica-se sua localização no âmbito nacional e os caminhos de entrecruzamento desse objeto criativo localizado na interface das linguagens plásticas e poéticas, sob o ponto de vista da arte contemporânea. O poema dimensional é, portanto, caracterizado como *poema escultura*, quando se encontra exposto como escultura perene; como *poema instalação*, quando sua exposição depende de um determinado tempo e espaço; e *poema funcional*, quando pede a intervenção ou manipulação do leitor para que possa ser lido.

Palavras-chave: Poema dimensional. Experimentalismos poéticos. Poesia visual. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This research analyses the Dimensional Poem as a creative product stemmed from different visual poetic patterns from the agglutination between the verbal element and the dimensional one, understood by their plasticity, and material, verbal, architectonic and also interactive aspects. It is observed its localization into the national context and the intermingled paths of this creative object found in the interface of art work language and poetics, from a contemporary art point of view. The Dimensional Poem is, therefore, featured as Sculpture Poem, when it is displayed as a perennial sculpture; as Installation Poem, when its exhibition depends on a determined time and space; and Functional Poem, when it demands a reader's intervention or manipulation in order to be read.

Keywords: Dimensional Poem. Experimentalism. Visual Poetics. Contemporary Art.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
1 ATRITO ENTRE A PALAVRA E O ESPAÇO.....	11
2 O POEMA DIMENSIONAL: UMA POÉTICA FRONTEIRIÇA.....	25
2. 1 Da Ambivalência.....	26
2.2 Do Transitório.....	42
2.3 Do Provisório	67
3 O POEMA DIMENSIONAL INSERIDO NA PRODUÇÃO DA POESIA VISUAL BRASILEIRA.....	95
3.1 Um Breve Panorama do Poema Visual	95
3.2 Considerações Concretas e Neoconcretas.....	127
4 PANORAMA ANALÍTICO DOS POEMA DIMENSIONAIS.....	139
5 CONCLUSÃO	169
REFERÊNCIAS.....	178
ANEXO	184
ANEXO A.....	185
ANEXO B.....	186
ANEXO C.....	187

APRESENTAÇÃO

Essa pesquisa surgiu a partir do meu olhar curioso em direção as poéticas contemporâneas, ou seja, as poéticas do meu tempo, que em meio a profusão de referências e transformações que se sobrepõem e se repelem continuamente, aparentam a necessidade de reflexões e registros. A elaboração de conceitos e parâmetros acerca do objeto contemporâneo talvez contribua para a construção de uma visão, de alguma forma, mais sólida diante de uma esfera propensa às instabilidades estéticas que conduzem esse momento.

No ambiente das poéticas contemporâneas insurge um tipo de objeto criativo composto por uma mescla do elemento verbal e matéria palpável. Um tipo de descendente das poéticas visuais entremeadas pela palavra e pela imagem. Esse objeto é nomeado aqui como “poema dimensional”, compreendido por seus aspectos plásticos, físicos, verbais, arquitetônicos e também interativos.

O poema com dimensões revela-se como um objeto inquieto, que salta da página bidimensional para expandir-se, tomando o espaço, ocupando um lugar ou uma área. Erguendo-se com massa e volume. Dimensional seria algo que pode ser medido e pesado, elevando-se também diante de sua qualidade tátil.

A escolha desse objeto veio com o desejo de dar prosseguimento ao meu trabalho de pesquisa desenvolvido no mestrado, no qual me debrucei sobre a identificação do poema visual no ambiente local, ou seja, em Alagoas. A necessidade de compartilhar informações e de elaborar no contexto local um diálogo pleno com as manifestações poéticas nacionais, me levou à elaboração de um recorte na poesia em Alagoas a partir do pressuposto plástico bidimensional, em que o texto verbal incorpora a visualidade demarcando o território da poesia visual, bastante difundida no Brasil a partir da década de 1950, com a poesia concreta.

A execução da pesquisa supracitada me conduziu, posteriormente, a pensar sobre um tipo de poética não mais localizada nas impressões gráficas, ou seja, nos aspectos puramente retinianos. Dessa maneira empreendi esforços na identificação de um objeto poético que

tomasse corpo, forma física, que ocupasse o espaço. Como um tipo de ampliação natural das poéticas fundadas nos processos criativos investigativos e experimentais.

Pode-se considerar o poema dimensional como uma construção poética que possui afinidades com as artes plásticas, pelo seu potencial criativo na utilização de materiais diversos, pela ocupação espacial, e, em alguns casos, pela manipulação da obra pelo leitor, fazendo com que ela possa ser lida e passe a funcionar atingindo um determinado fim.

O poema dimensional será aqui delineado por suas características como *poema escultura*, quando se encontra exposto como escultura perene; como *poema instalação*, quando sua exposição depende de um determinado tempo e espaço; e *poema funcional*, quando pede a intervenção ou manipulação do leitor para que possa ser lido. Mas de início é preciso considerar a possibilidade de uma intimidade entre essas delimitações, podendo haver também combinações e entrecruzamentos entre elas.

Esse tipo de construção poética parece não caber em si e por isso se amplia, assimilando o objeto, a textura, a dimensão física, avançando sobre as artes plásticas.

O interesse pelo campo das artes plásticas está intimamente ligado às minhas investigações como produtora de objetos criativos, quando o trabalho desenvolvido sob minha autoria também passa pelas mesmas inquietações referentes ao processo contínuo de encontrar soluções para novas adequações plásticas. Uma busca por códigos que possam gerar novos sentidos no interior do objeto.

A partir do confronto entre meus estudos no campo da literatura e minhas investidas em direção às artes plásticas, delineou-se, então, a presente pesquisa de doutoramento, erigida sobre quatro capítulos.

O primeiro capítulo, intitulado “Atrito entre a palavra e o espaço”, elabora-se diante das perspectivas de confrontos sígnicos entre a palavra e o espaço. Nesse primeiro momento, tentou-se vislumbrar o poema dimensional pelo aspecto de um signo aberto e gerativo, que, marca as poéticas erigidas sob o encontro de signos de naturezas tradicionalmente distintas. Também se observa os modelos de composição baseados na montagem e na colagem, os processos intertextuais desses procedimentos, como também, as especificações da nomenclatura que define o objeto. Dessa maneira, o primeiro capítulo parece elaborar-se como uma extensão da introdução.

No segundo capítulo, há um aprofundamento nas questões que tangenciam o poema dimensional. Nesse momento a pesquisa se debruça sobre as poéticas possíveis que ajudaram a compor um quadro experimental instalado num ambiente fronteiriço. A metáfora geográfica propõe a visualização de obras carregadas de elementos plenos de dois ou mais territórios: da literatura, das artes plásticas e escultóricas.

O capítulo elabora uma investida histórica e panorâmica, composta por importantes obras que dialogam em direção às características da *ambivalência*, do *transitório* e do *provisório*. Os objetos criativos presentes nesse capítulo ajudam a proferir o poema dimensional como objeto pleno dessas características; portanto, como objeto criativo também respaldado pelas obras citadas no capítulo.

O terceiro capítulo apresenta o percurso da produção da poesia visual brasileira, dessa maneira a classificação das poéticas elaborada por Philadelpho Menezes se fez necessária, quando a mesma ergue uma tipologia que separa em categorias cada uma das poéticas visuais de acordo com suas especificidades dialógicas entre palavra e imagem. Ressaltando a importância do trabalho do poeta semiótico Wladimir Dias-Pino como marco inicial das poéticas com dimensões no Brasil.

Esse mesmo capítulo traça o perfil das composições concretas e neoconcretas, como também das principais exposições daquele momento embrionário para o poema dimensional num âmbito nacional, que passa a operar quase que em sua totalidade na esfera da arte contemporânea.

O último capítulo dedica-se a um panorama analítico dos poemas dimensionais. Nele apresentam-se os dezoito trabalhos escolhidos e submetidos às análises. A coleta dos poemas concentrou-se na apresentação de um corpus capacitado para dialogar com as especificações do poema dimensional delimitadas no percurso dessa pesquisa. O panorama demonstra o importante trajeto traçado pelas poéticas experimentais brasileiras.

Apontar caminhos e sugerir soluções para os problemas gerados a partir do confronto de linguagens presentes nas produções poéticas contemporâneas é um importante começo para a compreensão de um produto criativo gerado por uma época em profundas transformações culturais. A poética experimental aqui apresentada elabora esse recorte diante da mutabilidade constante nas produções que tentam se adequar à tamanha profusão sígnica.

Dessa maneira o poema com dimensões reflete a produção contemporânea brasileira e se constitui como objeto desse estudo.

1 ATRITO ENTRE A PALAVRA E O ESPAÇO

No texto “Outros espaços”¹, Michel Foucault afirma que estamos experimentando a era do espaço. A era do tempo já passou e agora, nos embates da vida contemporânea, a dimensão espacial pode revelar as formas como vivemos, nos relacionamos com os outros e construímos nossa subjetividade. Nesse sentido, compreender a dimensão espacial é aproximar-se dos conflitos, embates e tensionamentos que caracterizam as múltiplas facetas da contemporaneidade.

O autor procura conceituar a expressão “era do espaço” ao afirmar que, até o século XIX, o debate que predominava era sobre a história, e o que estaria pujante na sociedade atual é a época do espaço. Estaríamos, contudo, vivendo numa época de espaços heterogêneos, complexos e justapostos, que se entrecruzam em algum ponto.

A passagem de Foucault faz jus ao que viria adiante da crise da representação, deflagrada no século XIX pela arte, quando o papel da mesma se transfigura do lugar da contemplação para o da ação, evocação máxima da aproximação entre arte e vida.

A ocupação espacial representaria a busca da arte em direção à esfera do coletivo em detrimento do privado, indicando uma mudança da posição da arte que, imbuída das utopias transformadoras, percorre um caminho que a aproxima do conflito social e político. A crise da representação, como também do historicismo, demarca o território da ação e dos confrontos, tendo em vista a interferência da arte na vida real e a utópica expectativa da arte em se dissolver na vida cotidiana.

Esse espírito transformador contamina as manifestações artísticas do século XX, que de uma maneira geral invade, perturba e preenche os espaços ociosos em comum acordo entre as linguagens artísticas, como artes plásticas e literatura. A matéria rígida se aglutina à verbal, ao passo que o sentido da antiga máxima bíblica que diz “o verbo se fez carne e habitou entre nós” venha se configurar tão apropriadamente no plano das composições poéticas deste século, regido por processos criativos que se inclinam a favor da dissolução da fronteira, cujo papel se configura pela delimitação dos espaços das especialidades.

¹ FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: MOTTA, Manuel Barros da (org). Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura. Música e Cinema. Coleção Ditos e Escritos, Forense, RJ, 2002, vol III.

O pensamento tradicional faz uma clara distinção entre as artes do tempo, contempladas pela poesia e pela música, e as artes do espaço representadas pela escultura, pintura e, de modo geral, as artes do desenho. O que antes era abarcado por terrenos distintos se vê agora diante de uma vertiginosa intermediação, tendo em vista o movimento de avanço de uma em direção a outra, num confronto aglutinador sem precedentes. As especificidades da música, escultura e da arquitetura passam a ser compartilhadas pela pintura e pela poesia, que se vê diante de desafios propostos por um novo tempo. O signo literário puro abandona essa condição e surge impregnado de outros tantos quanto possa abarcar, levando a compreensão de um signo híbrido, ou seja, carregado de elementos de origens diversas.

Cabe aqui então, uma ligeira reflexão semiótica, que se debruça sobre o conceito de signo genuíno quando este se mostra impregnado de outros, demonstrando, assim, o processo natural de semiose infinita ou crescimento dialético contínuo. A ação própria do signo é a geração ou produção de outros signos, como descreve Lucia Santaella²: “Pensamento é diálogo. Semiose ou autogeração é, assim, também sinônimo de pensamento, inteligência, mente, crescimento, aprendizagem e vida.”

Santaella³, cujos estudos e pesquisas se caracterizam com proficiência em direção a interpretação e o aprofundamento da obra do filósofo e matemático Charles Sanders Peirce, discorre sobre o conceito de signo, no sentido mais abarcador, em contraponto ao pensamento cartesiano diacrônico e diático:

Peirce reabsorve, dentro da semiótica, parâmetros fenomenológicos que dilatam e ampliam a concepção de signo, invadindo territórios que subvertem as tradicionais camisas-de-força logocêntricas e racionalistas. A integração da fenomenologia à semiótica, por outro lado, rompe também com costumeiras separações dicotômicas entre o pensar e sentir, entender e agir, espírito e matéria, alma e corpo etc. Em síntese: as demarcações rígidas entre dois mundos – o mundo dito mágico da imediatividade qualitativa versus o mundo dito amortecido dos conceitos intelectuais – são dialeticamente interpenetradas, revelando o universo fenômeno e signo como um tecido entrecruzado de acasos, ocorrências e necessidades, possibilidades, fatos e leis, qualidades, existências e tendencialidades, sentimentos, ações e pensamentos.

O conceito de signo que o pensamento semiótico traz talvez possa elucidar as questões que cercam a compreensão da obra de arte e da poesia na contemporaneidade – tão mescladas de estranhamento e de novos procedimentos composicionais – por meio de uma visão que enxergue, em primeiro lugar, que o produto artístico não possui mais a mesma aparência e

² SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. 2000, p. 9

³ Ibid. p. 91

nem se encontra apenas em um mesmo suporte como, por exemplo, a pintura na tela e o poema no livro.

Em segundo lugar, que a obra de arte não mais abarca a pretensão de modificar o pensamento estético de uma geração em prol de uma nova era ou ideologia, portanto, os intuítos utópicos de grandes propostas sociais e artísticas sofreram um refluxo em meados dos anos 1950 e o que hoje se percebe pode ser a intenção de provocar no espectador experiências estéticas e reflexivas a partir, principalmente, do deslocamento dos significados, provocando um certo choque entre o elemento habitual e o elemento desconstruído.

É possível dizer que arte pura não existe, pois não há pureza no signo genuíno. Esse aspecto é aprofundado por Santaella⁴ em sua obra *Matrizes da linguagem e do pensamento*. Nela a pesquisadora define:

Não há linguagens puras. Apenas a sonoridade alcançaria um certo grau de pureza se o ouvido não fosse tátil e se não se ouvisse com o corpo todo. A visualidade, mesmo nas imagens fixas, também é tátil, além de que absorve a lógica da sintaxe, que vem do domínio sonoro. A verbal é a mais misturada de todas as linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual.

Também é possível visualizar, dentro da história da arte, vários aspectos que denunciam hibridismos na construção de obras importantes como na Coluna de Trajano, construída em 112-114, em Roma, no Fórum de Trajano, sobre o túmulo desse imperador, para comemorar a vitória dos Romanos contra os Dácios. Nela pode-se perceber um relevo historiado que se desenrola em volta da coluna e que conta os inúmeros acontecimentos das duas campanhas. A Coluna seria, portanto, um tipo de escultura narrativa, como também, um obelisco ou marco histórico. Suas funções se entrecruzam e seu caráter híbrido se anuncia.

Os vitrais das catedrais medievais, como, por exemplo, da Catedral de Chartres, doado pelo neto de Carlos Magno em 876⁵, ilustrando passagens bíblicas e as vidas dos santos. Elaborado a partir de milhares de peças de vidros tingidos com elementos químicos como cobalto e manganês, que por intermédio da luz do sol, projeta uma miríade de cores no espaço interno da catedral, como um recurso sensório com finalidades espirituais.

As tapeçarias também constituíram uma forma altamente refinada de detalhamento em minúcias de cenas campestres como também de narrativas históricas, a exemplo das chamadas

⁴ SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 371

⁵ STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1999. p. 29

"Tapeçarias das Índias", do viajante holandês Albert Eckhout, visto hoje como pintor, desenhista, artista plástico e botânico, que chegou ao nordeste do Brasil junto em 1637, na comitiva do príncipe Maurício de Nassau.

Os cadernos de Leonardo da Vinci também aparecem como composições híbridas, no sentido da versatilidade contida no imbricado jogo entre texto, esboços, desenhos, pinturas. Em seus cadernos, da Vinci desenvolveu uma série de invenções e estudos científicos provenientes dos seus interesses nas mais diversas áreas do conhecimento. Esses são apenas alguns poucos exemplos da elaboração de obras mescladas com diferentes meios e com distintas linguagens.

Verifica-se então que em cada linguagem existe a presença de alguma outra, e que, quanto mais elementos se processarem no interior de uma linguagem, mais híbrida ela será. A presença de linguagens mescladas sempre se manifestou diante das composições criativas do homem, sendo umas mais contaminadas do que outras. Nesse sentido reitero a voz de Lucia Santaella⁶:

Meios, como o próprio nome diz são meios, isto é, suportes materiais, canais físicos nos quais as linguagens se corporificam e através dos quais transitam. Desde a revolução industrial mecânica, que trouxe consigo a invenção da fotografia, do telégrafo, da prensa mecânica, do gravador, do telefone, invenções estas seguidas pelo cinema, os meios de produção e transmissão de linguagem começaram a crescer. Esse crescimento exponenciou-se a partir da revolução eletrônica com seus meios de difusão massiva, o rádio e televisão. Daí pra frente, os desdobramentos e multiplicações dos meios e de dispositivos das mais diversas ordens foram se tonando uma constante.

O século XX levou à explosão dos meios nos quais a linguagem se sustenta. A profusão de suportes e tipos de aglutinações sígnicas deu visibilidade às construções criativas com base em dois processos: da *colagem* e da *montagem*. A montagem vale-se da justaposição de elementos que dialogam entre si, levando o leitor a uma compreensão do todo e potencializando a noção do amalgamento sígnico. O pensamento sobre a técnica da montagem origina-se no cinema mudo, do russo Serguei Eisenstein, nos anos 1920, e que seria um processo de organização de base racionalista dos planos de um filme, a sequência dos “takes” ou “tomadas”. Essas cenas não tinham a obrigação de seguir uma história linear, podendo trazer, por exemplo, uma tomada da estátua de um leão dormindo, seguida pela cena de outra estátua de um leão desperto e, na sequência, a cena de nuvens pesadas no céu, precedendo a

⁶ SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 379

imagem de uma tempestade. As sequências das tomadas indicam uma narrativa, um encadeamento de partes. Eisenstein afirma que o cinema intelectual sugere a representação visual para conceitos abstratos, assim como o ideograma oriental, formado por hieróglifos que seriam o desenho de formas figurativas e a junção de duas ou mais formas figurativas, levam à compreensão de um conceito abstrato como tristeza, ou um verbo como cantar. A combinação desses hieróglifos não acontece por acaso. Eles foram aglutinados de maneira que levassem o leitor para um terceiro estágio de compreensão – um estágio metafórico ou mesmo poético.

Outra perspectiva são as manifestações sensorialistas, onde a intenção é a desconstrução dos aspectos semânticos que representam a realidade com a qual a sociedade se identifica. Os elementos que fazem o laboratório sensorialista baseado na técnica da colagem vão de recortes de jornais a objetos de uso cotidiano, como fotografia, sons e elementos oriundos dos mais variados usos. A colagem tem em sua composição a técnica de recortar e aglutinar, marcado pela dissociação entre os elementos. Esse confronto se dá primeiro pela dissociação dos signos de naturezas distintas presentes na mesma obra. Eles se encontram na mesma composição, mas se distinguem, como se texto e imagem, som, etc, estabelecessem seus lugares na obra. Aqui não há uma integração entre eles, como no caso anterior da montagem. Existe, sim, um diálogo em que um reforça o conteúdo semântico do outro, ou seja, um elemento ilustra o outro, mas com sua independência garantida.

A colagem se destaca pelo procedimento composicional marcado pela tendência sensorialista, que não pretende organizar racionalmente os elementos e, sim, jogá-los numa mesma composição pelo movimento casuísta em que eles vão se juntando e propondo significações contínuas uns aos outros. Esse movimento não possui um planejamento anterior e nem pretende alcançar um objetivo bem traçado. Ele pende para um caráter aberto e dinâmico.

A montagem e a colagem encontram um forte respaldo nas vanguardas históricas com os movimentos futurista, dadaísta, surrealista, cubista, cubo-futurista e concretivista – este último já em meados dos anos 1950 –, e se reforçam ainda mais na contemporaneidade, quando o objeto poético-criativo se movimenta por outros meios, mais híbridos do que jamais pode existir, como o meio das poéticas tecnológicas. Para ampliar o discurso sobre as práticas

intelectualistas e sensorialistas, trago a contribuição de Philadelpho Menezes⁷, cujo fôlego teórico se destaca em direção às composições poéticas contemporâneas.

Para as vanguardas intelectualistas a linguagem é um objeto formalmente autônomo (e essa tendência se aproxima dos modernistas) que deve ser recriado numa nova dimensão para realizar-se então uma reintegração da arte à vida, onde esta seria modificada por influências das novas formas estéticas que incitariam o homem moderno à sua reciclagem comportamental, intelectual e sensitiva. Nas vanguardas sensorialistas e intuitivistas, a linguagem deve ser destruída para que a fusão da arte com a vida se dê seja na anulação da vida (pela sua anexação à estética, no futurismo), seja pela anulação da arte (na anti-arte dadaísta), ou na anulação de ambas (na surrealidade do Surrealismo). A linguagem aí é algo mágico que se interpõe inexplicavelmente entre a obra de arte (enquanto expressão do artista) e a realidade.

Nesse sentido, a montagem e a colagem aparecem como métodos composicionais presentes, concomitantemente, nas vanguardas históricas e na arte/poesia contemporânea, sendo esta última afastada do ideal utópico de transformação estética de uma sociedade, dita futurística.

Um sinal desses dois procedimentos composicionais seria a plástica dessa arte contemporânea, pois, no que se refere ao invólucro, temos uma clara demonstração de que não existe mais uma forma fixa para defini-la.

A partir da aproximação entre literatura e artes plásticas, junto às realizações do modernismo e as neovanguardas, houve um enfraquecimento das fronteiras entre as categorias tradicionais de arte, como pintura, escultura, fotografia, literatura, dança, teatro, ilustração, música, arquitetura etc, que passam a ter um diálogo cada vez maior e a se fundirem, abrindo espaço para experimentação, tornando possível identificar obras que podem ser lidas tanto como um poema visual (uma categoria da literatura), quanto um videoarte (uma categoria das artes plásticas), sem nenhuma incoerência.

Na literatura, as fronteiras se deixam invadir promovendo a articulação do elemento verbal com elementos visuais, sonoros materiais e tecnológicos, o que, conseqüentemente, deflagra uma certa crise na questão do gênero literário, que a partir de então se depara e se

⁷ MENEZES, Philadelpho. *A Crise do Passado. Modernidade, Vanguarda e Metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001. p. 155

adapta a novas configurações literárias, a exemplo do poema visual, poema sonoro, livro-objeto ou narrativa plástica, poema performance, o blog, ou mesmo o que aqui vem a se constituir como poema dimensional.

Além dos elementos da poesia visual, na poesia contemporânea há uma tendência que explora o suporte a ponto deste deixar de ser somente a página bidimensional. Dessa forma, incorpora o objeto, junto com suas propriedades e significações. Esse, portanto, pode variar de uma caixa de fósforos a uma casa, passando por uma dobradura de papel. Como o poema passa a se desenvolver em diversos planos, faces e camadas e a poder contar com o manuseio como elemento de leitura, as possibilidades são ampliadas ainda mais.

Essas possibilidades enveredam por caminhos que se valem tanto de práticas racionais, elevando a obra a um enigma intelectual, como também pelos procedimentos que estimulam a sensoriedade, ao propor ao espectador/leitor uma vivência com base em estímulos sinestésicos, como, por exemplo, as obras desenvolvidas pelo neoconcretismo brasileiro, que inclui os penetráveis de Hélio Oiticica ou os poemas funcionais de Ferreira Gullar, ambos apresentados posteriormente nesta pesquisa. São essas possibilidades poéticas que configuram o presente trabalho, cuja proposta é coletar, analisar e demarcar suas especificidades frente ao que aqui se apresenta, como o poema escultórico, o poema funcional e a instalação, considerando os níveis de cruzamentos entre eles.

O poema dimensional é esmiuçado e apresentado aqui como um tipo de manifestação híbrida, visto que o mesmo se expande da literatura, pois a força do signo verbal o qualifica como tal para as artes plásticas. Nada impede que esse movimento também possa ser gerado pela via contrária, ou seja, das artes plásticas para a literatura, tendo em vista a força do título em algumas obras, sendo este capaz de se revelar como verdadeiro anúncio poético.

A expansão acima citada também revela a intensa propensão do poema em tomar ou invadir novos espaços que, tradicionalmente, não lhe pertenciam. Essa constatação se dá pela frequente participação de objetos poéticos – aqui denominados poemas dimensionais – em galerias e salões de artes plásticas, assim como bienais. Dessa maneira, debruço-me diante da investigação do lugar do poema dimensional, sendo este compreendido por seus aspectos arquitetônicos, plásticos, físicos, verbais e também interativos.

O poema dimensional traça um dos perfis das poéticas experimentais, que se valem dos meios e das linguagens do seu tempo para que assim possa fazer parte dele, no duplo processo

de se referir e ser referido por ele. Nesse sentido, o poeta desbravador surge imbuído da tarefa de inventor, isento de medidas como explica Italo Calvino⁸

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.

O estudo das manifestações experimentais vive o desafio de percorrer um caminho distante dos lugares-comuns e próximo da reflexão crítica de seu tempo. O poema dimensional pode ser visto como experimentação artística que mescla linguagens, que se vale de meios e materiais e explora lugares e invade o espaço, habitando o território das manifestações intersignificativas, impregnadas de referências, tão próprias dos dias atuais. Continua valendo a definição do artista pesquisador/inventor, e não mais a do artista criador da obra de arte divina, reforçando a coerência da abordagem do signo semiótico que é gerado por outros signos e que possui a capacidade de gerar outros, numa relação contínua e viva como parece ser o principal caráter da arte em todos os tempos.

Com relação à passagem de Calvino, referente a “saber tecer”, nada mais adequado à literatura do que a relação com sua própria matéria – o termo *texto* estabelece imediatamente sua ligação etimológica calcada na tessitura, no tecido fabricado pelo entrelaçamento dos fios que compõem um todo elaborado a partir do ajuste das partes. Texto também está ligado ao sentido da palavra têxtil, que aparenta uma superfície uniforme e compacta. No entanto, suas “fibras” revelam por dentro todo o emaranhado dos “fios”, que se agrupam em sentidos opostos, do vertical para o horizontal. Desses cruzamentos, que fixam e apóiam os fios entre si, surge o “tecido”. A visão do tecido bem arrematado constitui a perfeita metáfora do texto. Todo o texto tem sempre origem em outro texto, ou seja, seria a marca indicial do rastro de outras vozes, outros “fios”.

⁸ CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. p. 127

A intertextualidade seria a marca visível dos outros textos entrelaçados. O sufixo *inter*, de origem latina, se refere à noção de relação (entre). Logo, intertextualidade é a propriedade de textos de se relacionarem.

O semioticista francês Roland Barthes⁹, no ensaio “Da obra ao texto”, discorre, quase que poeticamente, sobre como se configura o texto:

O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do texto deve-se, efetivamente, não a ambigüidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de *pluralidade esteográfica* dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido).

Dessa maneira, reitero a passagem de Calvino em diálogo com o de Barthes, quando este menciona “o saber tecer em conjunto os diversos saberes”, elevando a condição das manifestações estanques e mumificadas diante do vertiginoso salto em direção ao desconhecido.

A partir da assertiva de Barthes que apresenta o texto como aquilo que não pode apenas se enclausurar numa interpretação, pois o que se pretende é a obtenção de uma expansão, característica própria do signo genuíno semiótico apresentado anteriormente pela voz de Lucia Santaella.

Na sequência, Roland Barthes¹⁰ amplia a noção do texto a níveis estereofônicos, visto que a capacidade de intertextualidade contida no tecido textual é proveniente de vários ângulos ou vozes, e que buscar a origem dessas vozes seria semelhante a um inalcançável empreendimento mitológico.

É o que se passa com o texto: [...] inteiramente tecida de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais (que linguagem não o seria?), antecedentes ou contemporâneas, que atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia. O intertextual em que é tomado todo o texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto: buscar as “fontes”, as “influências” de uma obra é satisfazer o mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, já lidas: são citações sem aspas.

⁹ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004. p. 70

¹⁰ Ibid. p. 71

As investigações empreendidas pelos pesquisadores e críticos de arte dirigem seus esforços, na maioria das vezes, à empreitada de identificar as vozes que compõem uma obra. Nesse caso, acredito que todo esforço investigativo em direção à localização das citações não estacionem no momento em que elas são apontadas, como num jogo de mistério que se encerra. É nesse instante que o signo gerativo irá contribuir no sentido da ampliação da obra, acrescentando novas vozes e possibilitando a explosão em novas obras ou mesmo em novas narrativas. A obra não se encerra na simples descrição de seus compostos intertextuais.

Essa posição estabelece a proposta desta pesquisa diante da análise dos poemas dimensionais presente no quarto e último capítulo, tendo em vista um processo marcado muito mais pelo diálogo do que pela apresentação fisionômica. A ampliação dos signos em contraste com outros signos que se desenvolvem diante da contribuição do meu arcabouço de referências é como pretendo analisar as obras que compõem essa pesquisa.

Retornando à questão referente à etimologia da palavra, trago o termo dimensional para ser melhor contextualizado no âmbito do que se inscreve. Dessa forma, justifica-se a problemática das nomenclaturas, tendo como poema objeto a denominação mais imediata quando se trata de poemas com dimensões.

O termo “objeto” se aplica a algo que seja perceptível por quaisquer dos sentidos, podendo identificar elementos palatáveis, sonoros, olfativos, palpáveis e visíveis. Até mesmo uma ideia pode ser um objeto abstrato. Cito o significado da palavra “objeto”, de acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, para trazer a noção exata da amplitude do vocábulo:

Coisa material, mental ou física percebida pelos sentidos para a qual converge o pensamento, um sentimento ou uma ação (do desejo). Assunto sobre o qual versa uma pesquisa ou ciência; móvel de um ato; agente, motivo, causa; artigo do comércio ou mercadoria; tudo que é postulado em uma teoria matemática; fonte luminosa ou corpo.

A abrangência do vocábulo “objeto” torna-o instável e indefinido. Dessa maneira, pode-se entender que o termo “objeto” carrega consigo uma amplitude que o termo “dimensão” não possui.

Nos poemas analisados, ressalto suas estruturas poéticas com apelo dimensional, ou seja, táteis e visíveis, e, nesse caso, o apelo maior seria pela invasão tridimensional do objeto no espaço. O termo dimensional especifica e enfatiza as qualidades físicas do objeto, qualificando-o. O objeto é a obra em si, enquanto o dimensional é sua qualidade específica. A “dimensão” é o em que se mede a extensão, o tamanho, o volume e a massa. É a extensão mensurável, a unidade de medida referente à proporção física de um objeto projetado arquitetonicamente.

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, dimensão é a “extensão mensurável que determina a porção de espaço ocupada por um corpo; tamanho, proporção. Dimensão espacial”.

Outro termo que já foi utilizado para designar poemas com dimensões é “espacial”, no entanto, ele compreende o espaço, o lugar e a área e não o poema propriamente dito. Já o termo “tridimensional” refere-se às três dimensões – comprimento, largura e altura –, mas o termo “dimensão” refere-se à soma das três medidas que resulta na massa, no volume. Dimensional seria algo que pode ser medido e pesado.

Se não fosse por essa fisicalidade, por esse senso de materialidade que se exterioriza e acompanha as percepções visuais e táteis, não teríamos meios de distinguir o poema dimensional do poema visual. Vale lembrar que essa pesquisa localiza o poema dimensional como pertencente ao ambiente das poéticas visuais.

Esse tipo de expressão poética pontuou o século XX em diversos momentos, mas seu aparecimento no âmbito literário nacional pode ser identificado em ocasião da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, que aconteceu em dezembro de 1956, na cidade de São Paulo e, em seguida, no Rio de Janeiro. Nessa exposição, as obras do poeta Wladimir Dias-Pino foram intituladas de “poemas espaciais”¹¹ pelo jornalista Luis Edgard de Andrade, que na ocasião cobria o evento para a revista *O Cruzeiro*¹². *A Ave* e *Sólida* foram dois livros-objetos, com características escultóricas e funcionais. As obras são verdadeiras estruturas que funcionam como um objeto físico que se expande no espaço proposto pelo poeta.

A partir dessa exposição, que envolveu artistas plásticos e poetas brasileiros imbuídos no processo de oxigenação da arte nacional em prol de novas linguagens e suportes, demarco

¹¹ MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. p. 48

¹² Revista *O CRUZEIRO*, de 2 de março de 1957.

o início do reconhecimento desse tipo de poética no âmbito nacional, no sentido de ampliar o entendimento sobre literatura contemporânea no ambiente fecundo e híbrido das práticas experimentais. Neste sentido, trago a contribuição da professora e pesquisadora Vera Casa Nova¹³, cujo ensaio, intitulado “Notas sobre poéticas visuais”, se debruça sobre as fricções entre as linguagens distintas no campo da literatura contemporânea:

As poéticas visuais re-inscrevem em seu suporte a multiplicidade apontada pelos concretismos, tão farta de signos visuais que se atualizam a cada processo.

Cada processo de atualização dos signos em seus suportes abre possibilidades não só visuais, mas também auditivas, tácteis. Atualizam-se as propostas do concretismo em termos verbivocovisuais. Palavra escrita, falada, apalpada em sua visibilidade.

Depois de levantar algumas discussões e parâmetros sobre o que vem a ser o poema com dimensões, venho, portanto, apresentar um dos poemas escolhidos para compor o cenário da análise desse objeto criativo e, assim, firmar o terreno das práticas poéticas contemporâneas que, como discorre Casa Nova, atualiza o projeto experimental marcado pelo Concretismo. O trabalho a seguir é da artista plástica brasileira Rosana Ricalde, intitulado “Baú de Palavras”¹⁴:

Rosana Ricalde, “Baú de Palavras”, 2001



Fonte: MAM, Museu de Arte Moderna. *Um século de arte brasileira* coleção Gilberto Chateaubriand, 2006

Nesta “caixa de pandora” contemporânea, vemos uma série de verbos, conjugados na primeira pessoa do presente, que recobre toda a caixa por uma espécie de adesivo autocolante conhecido como fita rotuladora. Na obra, se encontram palavras e uma caixa de madeira, o confronto necessário para provocar a base reconhecida da poesia e da escultura, visto que, tradicionalmente, a literatura não permeia outros suportes senão o papel e nem a escultura

¹³ CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Editora UFMG. Invenções. Belo Horizonte, 2008. p. 85

¹⁴ MAM, Museu de Arte Moderna. *Um século de arte brasileira* coleção Gilberto Chateaubriand. Curadoria de Fernando Cocchiarale e Franz Manata, Tekne projetos culturais, 2006.

contempla o signo verbal. Normalmente, não se lê uma escultura, mas, sim, seu título, se houver.

Estando diante de uma caixa que alude àquela da mitologia grega, que não poderia ser aberta a não ser por um semideus escolhido, encontramos seu oposto, visto que a caixa de Ricalde já vem aberta, pronta para se expandir, como uma boca que se abre em pleno anseio de vida, conduzida pela profusão verbal que ali se revela.

Outro signo relevante nessa obra é a presença do termo “baú”, reconhecido no título. Uma vez que a função deste objeto doméstico lendário é o de guardar, esconder e proteger o que quer que esteja lá dentro, seria, por isso, um contrassenso encontrá-la escancarada. O baú também traz consigo a ideia de algo que guarda memórias do passado. Ao abri-lo, descobre-se o segredo e revela-se o passado.

Os verbos “navego, ordeno, queixo, bordo, caminho, duvido, escuto, amenizo, solto, levanto, voto, quebro...” revelam uma autorreferência constante que se espalha, anunciando um autocentrismo que gira em torno da própria obra. Uma autonomia que sai da caixa/baú e contamina seu exterior, uma força vital que só os verbos conseguem carregar.

No texto “A teoria do verbo”, Michel Foucault¹⁵ aborda a importância do verbo:

O verbo é a condição indispensável a todo discurso: e onde ele não existir, ao menos de modo virtual, não é possível dizer que há linguagem. [...] Ele está na orla do discurso, na juntura entre o aquilo que é dito e aquilo que se diz, exatamente lá onde os signos estão em via de se tornar linguagem.

Foucault¹⁶ segue trazendo a imagem do homem primitivo diante do impasse da linguagem verbal, articulada diante da grandeza do verbo.

A essência inteira da linguagem se concentra nessa palavra singular. Sem ela tudo teria permanecido silencioso, e os homens, como alguns animais, poderiam certamente fazer uso de sua voz, mas nenhum desses gritos lançados na floresta jamais teria articulado a grande cadeia da linguagem.

A função do verbo é a de promover o deslocamento, agindo sobre o sujeito, levando-o adiante. Cabe ao verbo o confronto e a possibilidade da ação gerativa constante. Caráter apropriado ao signo genuíno como também da arte num ambiente fecundo repleto de referências e possibilidades.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Martins Fontes, São Paulo, 2007. p. 130

¹⁶ Ibid. p.131-132

Com o “Baú de Palavras”, de Rosana Ricalde, inicio essa pesquisa na tentativa de traçar um perfil das poéticas contemporâneas que se instalam no campo das composições marcadas pelo hibridismo, pela contaminação e pela derrocada das fronteiras que separam as linguagens por suas especificidades. O que se pretende neste trabalho é a compreensão de um signo aberto e em constante diálogo, um caminho traçado pelo conceito de signo genuíno equivalente a de um organismo vivo.

2 O POEMA DIMENSIONAL: UMA POÉTICA FRONTEIRIÇA

A imagem da fronteira traz consigo o que no espaço e no tempo se apresenta como “limite”, lugar que divide e que demarca o encerrar de algo e o iniciar de outro, lugar ambivalente e contaminado pelos territórios díspares que ali se encontram. A fronteira é o lugar ou o momento marcado pela eminência da transposição, pela possibilidade do movimento oferecido pelo deslocamento, da partida ou da chegada. Valemo-nos dessa metáfora geográfica para visualizar o poema dimensional num ambiente fronteiriço, visto que este carrega elementos plenos de dois ou mais territórios: os da literatura, os das artes plásticas e/ou escultóricas.

A fronteira também se constitui pelo transitório, ou seja, pelo relativismo contido no terreno que abarca mais do que exclui, que permeia e que se deixa infiltrar pelo outro sem que isso acarrete numa problemática voltada para a busca de uma identidade predominante, ou mesmo de um purismo definidor de um caráter totalitário. Põe-se aqui a vertiginosa faceta desse entrelugar também marcado pelo provisório.

A metáfora da fronteira fomenta uma discussão acerca do objeto poético em questão na direção da *ambivalência*, do *transitório* e do *provisório*.

2. 1 Da Ambivalência

O caráter ambivalente do poema dimensional se constitui em oposição ao objeto puro tanto no que diz respeito a sua fisionomia, seu invólucro e apresentação quanto na questão do veredicto de um sentido único e fechado. Ao invés dessas características, encontramos nesse objeto artístico/criativo uma aparência que se revela híbrida por comungar, sem antagonismos, com as artes plásticas e com a literatura.

O termo *Ambivalência* demonstra o caráter daquilo que experimenta dois aspectos ou valores. Uma espécie de existência simultânea de sentimentos ou ideias que repartem uma mesma coisa e que também se opõem mutuamente, como um tipo de ambiguidade. Essas definições servirão para guiar este traçado fisionômico do poema dimensional na presente abordagem, que considera a imagem da fronteira como constituinte do que se entende por arte contemporânea.

A busca por um purismo artístico talvez tente reclamar um ambiente ameno e conveniente no sentido mais tradicional no que se refere às categorias artísticas, como por exemplo: pintura, escultura, poesia, prosa, fotografia, etc. Mas o poema dimensional não se categoriza facilmente, visto que ele prescinde da palavra e do poético e também da matéria e do objeto palpável, seja ele qual for, seria mais uma visão de conjunto sobre possibilidades, o que faz o seu caráter ambivalente levantar suspeitas acerca de uma provável ambiguidade contida na dubiedade dos sentidos propostos, provocando dúvida ao desviar-se da norma, dificultando a especialidade desse objeto diante das categorias habituais.

Aqui a ambivalência se revela muito mais por uma dependência das linguagens do que uma independência, fazendo dessa composição um experimento que se vale de elementos oriundos da literatura e das artes plásticas e escultóricas, são universos que constituem uma relação cambiável de acordo com certas ordens de combinação ou aglutinação, procedimentos que configuram cada vez mais a condição da *arte contemporânea* na medida em que esta se afasta da condição modernista.

A produção criativa contemporânea diante da arte modernista se põe ora em contraste ora em diálogo, no entanto, essa pesquisa considera a arte contemporânea ou pós-moderna um desdobramento da arte modernista no sentido de não haver um movimento beligerante declarado entre as duas posturas artísticas. Não se pretende isentar as diferenças, mas

esclarecer que a arte modernista forneceu à contemporânea bases composicionais criativas e inovadoras, assim como uma auto-reflexão sobre o objeto artístico, levando-o ao pleno conhecimento de si próprio para que assim pudesse se desenvolver pelo caminho do experimentalismo e da liberdade, propriedades intrínsecas da arte.

O modernismo localizado entre o final do século XIX até meados da década de 1960 se destaca por um período de intensa produção artística anunciadora de um momento histórico em pleno desenvolvimento produtivista e tecnológico. Os ânimos modernistas exaltavam a quebra dos paradigmas estéticos considerados passadistas, e nesse sentido se concentravam na anunciação de técnicas composicionais diferenciadas. A arte naquele início de século percorreu um trajeto de introspecção no que se refere a sua própria estrutura, fazendo-se notar uma tendência autorreflexiva que voltou o pensamento para o processo artístico consciente de sua materialidade. Na literatura, as propriedades sonoras e visuais foram ressaltadas, já nas artes plásticas a tinta, o gesto, a cor, o suporte e a textura passaram a ser percebidas como nunca.

Ainda referindo-se ao modernismo, nota-se que naquele momento a pintura tenta excluir os elementos exteriores a ela, ou seja, se desnuda da ilusão pictórica calcada na representação tridimensional da realidade: a mimese. A pintura se projeta para o ideal da “autodefinição” que reclama pela “pureza” na arte no sentido de libertá-la de qualquer acessório, qualquer ilusão. Dessa forma, “a substância da arte se torna o assunto da arte”, como define Arthur Danto.¹⁷

O ideal da autoconsciência na pintura alcança um grande momento por meio das *palavras-conceito* de um dos mais influentes críticos de arte, o norte-americano Clement Greenberg (Nova York, 1904-1994). Greenberg escreveu para a revista política e literária “Partisan Review” de Boston e para o jornal semanal “The Nation”, dedicado à política e à cultura, fundado em 1865, assim como influenciou os textos das revistas “Life” e “Newsweek”. Foi jornalista e o mais importante crítico de arte norte-americano do século 20, cuja influência foi decisiva para a afirmação do expressionismo abstrato e toda uma geração de artistas, que incluía nomes como Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970) e David Smith (1906-1965). Era um formalista e acreditava que a forma se sobressaia e era determinada pelo juízo de valor estético.

¹⁷ DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Ed. Odyseus, 2006 p. 86.

Tendo como suporte filosófico Immanuel Kant (1724-1804), Greenberg se debruça sobre o modernismo especificamente nas artes visuais com o propósito de expor sua própria essência, que, a priori se localiza na vivência puramente estética de qualquer coisa, como no trecho do ensaio “A intuição e a experiência estética”¹⁸.

Uma experiência estética é recebida, sustentada, usufruída em nome de si mesma e de nada mais. A intuição que transmite a cor do céu passa a ser uma intuição estética tão logo deixa de informar como está o tempo e se transforma simplesmente numa experiência da cor.

Em resumo, a intuição estética jamais é um meio, mas sempre um fim em si mesma; abriga seu valor em si mesma e repousa sobre si mesma.

É interessante destacar nessa passagem a insistência de Greenberg na questão do fim e daquilo que se encerra, que se fecha e, por conseguinte, que exclui. Se levarmos o discurso de Greenberg para as questões relativas à arte percebemos que a experiência estética, como foi posta ali, nos leva a um objeto artístico isento de qualquer relação com o contexto e despido dos seus significados relativos. Ele é aquilo que se vê e nada mais.

Em outra passagem, Greenberg¹⁹ afirma que “a valoração estética pertence mais à ordem da apreciação e da ponderação do que da enunciação de um veredicto.” Esta assertiva reitera o pensamento kantiano no tocante às questões que envolvem os juízos estéticos, visto que esses não são suscetíveis de prova ou argumentos, da maneira como se prova um fato. O que destaco aqui é a presença de uma certa ambiguidade quando nos deparamos com tamanha elaboração de pensamento acerca da experiência estética e artística, com famosas assertivas sobre a pintura, como “a integridade plana da tela”, ou mesmo “superfície enfática dos quadros”, “plano grosso e fuliginoso nas telas”, popularizadas por Greenberg, assim como “cor pura”, “abstração” e “forma pura”. Diante de todo esse discurso como poderia existir “arte pura” ou experiência artística sem “anunciação de um veredicto”? O veredicto estava ali o tempo todo sob as palavras, significados, ideias e conceitos elaborados sobre a arte dentro do contexto modernista.

¹⁸ GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2002 p. 38.

¹⁹ Ibid. p. 42.

Tom Wolfe²⁰, em seu livro “A palavra pintada”, nos apresenta Greenberg como anunciador do modernismo norte-americano:

Quando Greenberg falava, era como se não apenas o futuro da arte estivesse em jogo mas a própria qualidade, a possibilidade em si de uma civilização nos Estados Unidos.

Ele via o modernismo caminhando para uma certa conclusão inevitável, por sua própria lógica interna, da mesma forma que os marxistas viam a civilização ocidental caminhando inapelavelmente para a ditadura do proletário.

Era a hora de limpar finalmente os trilhos de todo o entulho remanescente da pintura pré-moderna. E qual era esse destino? Nesse ponto Greenberg não poderia ter sido mais claro: a pintura plana.

A idéia geral circulava em torno da pintura não ser mais uma janela pela qual se espiava à distância. Os efeitos tridimensionais eram pura ilusão, o quadro era uma superfície plana à qual se aplicava tinta. Em uma passagem de sua *Estética doméstica*, Greenberg²¹ reflete sobre a arte moderna em confronto com a pintura tradicional dos antigos mestres:

Creio que a pintura ocidental mantenha uma razoável estabilidade desde Giotto²² no século XIV, até Pollock e mais além, repito algo que já escrevi. Em certo sentido, pode-se compreender a arte moderna como a explicitação máxima daquilo que os mestres antigos deixaram implícito. Tomemos a superfície plana. Os mestres antigos sabiam muitíssimo bem que pintavam sobre uma superfície plana, sem uma afirmação inequívoca, sem que algo fosse verbalizado, mas sim mostrando em sua prática que a planaridade deveria ser conhecida, por maior ou mais vívida que fosse a ilusão de profundidade por eles almejada. Era necessário que fosse admitido, no interior do quadro, o fato de que ele possuía um certo contorno – uma certa moldura (...)

Penso que a arte abstrata ensinou realmente as pessoas – ver a pintura por ela mesma e por nenhuma outra coisa.

O filósofo Arthur Danto dedica alguns capítulos de seu livro *Após o fim da arte* a Clement Greenberg, apresentando-o como o merecedor do crédito de anunciador da última fronteira da era da história da arte. As palavras de Greenberg marcariam então o fim da arte comprometida com a história, redefinindo o modernismo, que foi o momento derradeiro da arte enquanto movimento direcionado por uma visão transformadora, plena de elementos definidores²³.

²⁰ WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. L&PM, 1987. p. 55-56

²¹ GREENBERG Clement. *A estética Doméstica*. Cosac & Naify. São Paulo, 2002 p. 192, 193 e 224

²² O italiano Giotto di Bondone introduz pela primeira vez as noções técnicas de massa, volume e profundidade na pintura em meados do século 14.

²³ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Ed. Odysseus, 2006. p. 75

O que quer que se pense da caracterização positiva de Greenberg da pintura modernista, meu interesse nela reside na poderosa visão histórica do modernismo por ela expressada. É, de certa forma preponderante, crédito de Greenberg o fato de ter percebido a história pós-vasariana como história do auto-exame, e de ter identificado o modernismo com esse esforço de inserir a pintura, e na verdade cada uma das artes, em uma fundamentação inabalável derivada da descoberta de sua própria essência filosófica.

O momento modernista propagou uma investigação interna da arte oriunda, talvez, da relação do homem com o mundo exterior a ele, a própria natureza. Quando esse mundo exterior e natural deixa de representar o grande mistério e passa a ser dominado pelo homem, o mistério agora passa a ser ele próprio, o homem. A arte abandona suas antigas funções: representação divina, palaciana ou mesmo do mundo recém descoberto. Desconfigura o ideal do belo e do inatingível, orientadores daquilo que se compreendia ser arte. “A descoberta de sua própria essência filosófica”, como anuncia Danto, conduz os projetos artísticos agora envoltos pela áurea dos novos tempos e das novas configurações tecnológicas, pelos caminhos da pesquisa, da experiência e da elaboração do pensamento acerca da forma.

A busca por uma autorreferência declarada nas artes visuais, mais precisamente na pintura, tem início com o impressionismo no final do século XIX, constituindo o início da conhecida crise da representação, se desenvolve bastante com a pintura abstrata geométrica tão experimentada nas primeiras décadas do século XX com as vanguardas históricas e chega ao ápice na década de 50 com o construtivismo. No Brasil, acontece a Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956/57, em São Paulo, e, posteriormente na cidade do Rio de Janeiro, momento em que a pintura, a escultura e a literatura dialogam sob luz da arte construtivista.

Nesse sentido, a arte se desnuda, se despe, revelando suas entranhas, suas vísceras. A escultura também persegue a idéia de que sua principal matéria-prima, a forma, se encontra não só na representação exterior e nos materiais nobres, mas em todo tipo de objeto, até mesmo os domésticos e industrializados, livrando-se do invólucro tradicional, como nas esculturas ou “Ready Mades” do francês Marcel Duchamp com sua “Roda de bicicleta” (1913), “A fonte” (1917) ou mesmo a série “Grande Vidro” (1915-1923). Só para citar algumas das obras que imprimiram o compromisso da arte com o pensamento e a linguagem verbal.

Essa característica organiza a obra em torno da articulação de ideias, marcando uma postura criativa bastante explorada a partir da década de 1960 e que, posteriormente iria

imprimir sua marca na arte conhecida como *contemporânea*. Como aborda Ligia Canongia²⁴ em *O legado dos anos 60 e 70*:

Com o Ready Made dava-se o golpe contra os modelos convencionais modernos. De certa forma, ele é a própria agonia da idéia de modernidade, pois desmantela os princípios e técnicas que regulam os programas modernos e nega o sistema de valores que edificou a própria noção de objeto artístico.

Prosseguindo com as questões modernistas, trago a luz o pensamento do filósofo Arthur Danto²⁵: “a arte sob o espírito modernista era de todo autoquestionadora: e isso por sua vez significa que a arte é seu próprio tema (...) O modernismo é um tipo de pesquisa coletiva interna pela qual a pintura se esforça em exibir o que ela própria é no ato de pintar”.

Ao reparar nos arautos da arte modernista como, por exemplo, Clemente Greemberg, depara-se com uma arte construída sob nomenclaturas, termos e conceitos verbais, ou seja, sob palavras e ideias e por que não sob literatura? O que teria sido da pintura do norteamericano Jackson Pollock sem as sedutoras conotações da “Action Painting”, da “dripping painting”²⁶ ou da “integridade plana da tela”? Ou, antes disso, como imaginar as vanguardas sem os tratados, revistas, ideais ou manifestos futuristas, dadaístas, técnico-produtivistas, suprematistas? (Figura 01)

Figura 01- Jackson Pollock 1912 – 1956



fonte: foto de Hans Namuth no estúdio de Pollock em 1950; http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Namuth

²⁴ CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Arte +. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2005. P. 15

²⁵ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Ed. Odisseus, 2006 p. 74

²⁶ Referência à técnica utilizada por Jackson em deixar a tinta pingar gotejar e escorrer por sobre a tela.

Voltando ainda mais no tempo encontramos as grandes pinturas narrativas do século XVIII presentes na obra do meticuloso francês Jacques-Louis David, do espanhol Francisco Goya. Já no século XIX, o romantismo pictórico dos franceses Eugène Delacroix e Théodore Gericault, assim como o realismo de Daumier e Courbert. Pinturas que contam histórias da antiguidade clássica, passagens bíblicas, literárias inspiradas em recortes Shakesperianos, assim como retratos de uma sociedade burguesa em decadência. São obras carregadas de narrativas que solicitam que o espectador vasculhe seu repertório intelectual sobre história e literatura para compreendê-las em sua totalidade, assim como incitam que o espectador isento desse arcabouço cultural se informe, o que faz dessas obras verdadeiras aulas com finalidade, também, pedagógica. Vejamos algumas. (Figuras 2 e 3)

Figura 02 - Jaques-Louis David “A morte de Marat”, 1793.²⁷



fonte: ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna, Jaques-Louis David, p. 46

²⁷ Retrato do líder assassinado e amigo íntimo de David, em sua banheira para aliviar as dores e na qual escrevia mensagens ao povo em plena revolução francesa. Sobre a caixa de madeira que serve de mesa, objeto que expressa a pobreza e a integridade do político, escreve a uma mulher cujo marido está na guerra e não tem pão para as crianças. Abaixo a faca e a pena simbolizam o assassinato e o dever cívico.

Figura 03 - Théodore Géricault (1791-1824) Lançou o Romantismo com a pintura “A jangada da Medusa” (1819)²⁸



fonte: ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna, Théodore Géricault p. 54

Ao olharmos para trás verificamos o quanto foi romântica a aclamada defesa pela “pureza” artística, visto que diante de tantos procedimentos artísticos é notável a presença de uma ambivalência voltada para o confronto travado entre o objeto artístico e o discurso elaborado acerca dele.

Esse confronto marca uma série de obras erguidas sobre a conduta do “crer para ver”. Primeiro você se informa ou se instrui sobre a obra, depois você vê a obra. Lembrando que essa abordagem se destaca com muita força diante da arte abstrata, já no século XX, justamente por ser um tipo de pintura que tanto provoca questionamentos no espectador comum, ou seja, naquele que não erige reflexões aprofundadas sobre a obra percebendo-a com um olhar desejoso em reconhecer algo posto ali.

O discurso acerca de uma “arte pura” no alto modernismo carrega consigo seu oposto, ou seja, a arte “impura”, que também nos leva a “mistura” ou “contaminação”, termos cujas conotações ecoam nas ações políticas contrárias à miscigenação étnica, cujo totalitarismo ideológico explodiam por todo o mundo naquele momento, também marcado pela migração do eixo cultural da Europa para os Estados Unidos.

²⁸ Narra pictoricamente a trágica passagem histórica do motim e do naufrágio dos sobreviventes do navio que transportava colonos e imigrantes da França para a costa africana do Senegal, fato que abalou a opinião pública. O pintor se faz intérprete do sentimento popular. No quadro de Géricault há uma balbúrdia, uma confusão de corpos, não empenhados em uma ação, mas sofrendo a mesma angústia. Os mortos em primeiro plano, a seguir os moribundos e em seguida os debilitados reanimados por uma louca esperança que se projetam a incerta salvação. A onda que repele os destroços, a vida e a morte. A onda que repele e a vela inflada pelo vento, um céu que irradia uma claridade em oposição as nuvens pesadas em horizontes opostos. Uma recusa à ordem em prol da paixão.

Em 1929 é inaugurado o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMa, erigido sob a força do capital e da ideologia norteamericana como atesta Tom Wolfe²⁹:

Por volta de 1929 ela já se firmara, institucionalizara, de maneira irresistível: sob a forma de museu, o Museum of Modern Art. Essa catedral da cultura não foi bem o filho intelectual dos boêmios visionários. Para ser mais preciso, foi fundada na sala de estar de John D. Rockefeller Jr., na presença dos Goodyears, Blisses e Crowhinsields.

Em meados da década de 30, a Arte Moderna já era tão chique que as empresas a desfraldavam como uma bandeira para mostrar que eram atualizadas e esclarecidas, que representavam não só uma força no comércio como também na cultura.

Na América do Sul a arte moderna também é motivo de destaque. É inaugurado no Brasil, por Assis Chateaubriand, fundador e proprietário dos Diários e Emissoras Associados e pelo professor Pietro Maria Bardi, jornalista e crítico de arte na Itália, recém chegado ao Brasil, o Museu de Arte de São Paulo, Masp, em 02 de outubro de 1947 e um ano depois o Museu de Arte Moderna, Mam, fundado por Francisco Matarazzo inspirado pelo modelo do MoMa de Nova York. Essa aproximação entre as instituições de arte moderna não se dá a toa, como nos fala a pesquisadora Cristina Freire³⁰:

No auge do interesse político e econômico de Nelson Rockefeller (não apenas dele mas do governo americano, lembremos do Zé Carioca de Walt Disney) pelo potencial mercado da América Latina, os curadores do MoMa de Nova York são enviados para a América Central e do Sul para adquirir obras. O próprio Nelson Rockefeller vem ao Brasil para a inauguração da extensão do Masp em 1949. A relação do entre Assis Chateaubriand e Nelson Rockefeller não é casual e vale observar, embora resumidamente, outras linhas determinantes de poder que contribuem para a formulação de uma certa visualidade que passa a ser reiterada pelos museus de arte no Brasil.

Esses fatos indicam uma postura que se curva a uma provável manipulação da arte moderna, fazendo-se notar, principalmente numa época marcada por uma grande guerra, uma comunhão entre arte e instituição que gira em torno de um ideal progressista, claro e limpo. Por esse viés a arte abstrata e a arte abstrata geométrica, com sua concisão matemática, se encaixam convenientemente dentro de uma intenção de mundo objetivo, coerente e moderno. Talvez o sucesso da arte moderna se deva pelo maior grau de afastamento da representação

²⁹ WOLFE, Tom. *A Palavra Pintada*. L&P, 1987 p. 40

³⁰ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. Iluminuras, 1999 p. 48

Cristina Freire é professora Associada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. É Mestre em Administração de Museus e Galerias de Arte pela City University de Londres e Mestre, Doutora e Livre-docente em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo. Como curadora do acervo do MAC-USP organiza regularmente exposições. Dedicou-se, desde 1996, à pesquisa sobre arte conceitual.

obtido pela total aproximação da abstração, lugar onde o mimetismo é praticamente nulo e por sua vez, a narrativa pictórica é aparentemente inexistente. Um tipo de *marco zero* da arte oficializado por meio dos ideais que se lançavam diante de uma nova era. É nesse ambiente que a crítica de arte se faz tão presente, gerando conceitos, elucidando questões obscuras, lançando obras e artistas, somente alcançados por meio das reverberações sígnicas das palavras.

Ao trazer para essa discussão a problemática da pintura ou artes plásticas intercambiada com a literatura, localiza-se, com maior ocorrência na contemporaneidade, o artista tomando o lugar do crítico, tomando as rédeas de sua produção criativa de forma totalizante. A atuação do artista na produção crítica faz com ele se mova do lugar sacralizado do artista para o do produtor. Uma atuação que rompe com a aura do artista dando-lhe um novo cargo, que exige um trabalho voltado para uma articulação de linguagens. Seria um tipo de defesa de seu processo criativo. Sobre esse tema Cristina Freire³¹ anuncia: “o artista passa a falar, por ele mesmo, de sua produção, desenvolve conceitos que sustentem seu processo criativo”.

Encontramos exemplos de trabalhos criativos em que o artista se coloca diante de sua obra também como produtor nas vanguardas históricas, momento pleno de fusões de linguagens visuais e verbais. As vanguardas contribuíram para o projeto modernista, no entanto, se configuraram pelos movimentos coletivos, o que não aconteceu necessariamente com o modernismo, visto que esse se desenvolveu isento de um manifesto único integrador de ideias.

É dicotômico pensar em “pureza” artística num momento de tamanhos entrecruzamentos de linguagens, e os exemplos são muitos, como a *Parole in Libertà* (Figura 04) – palavra em liberdade – do Manifesto Técnico da Literatura Futurista de Marinetti de 1913, no qual a técnica da colagem se torna o mecanismo composicional que melhor se ajusta a compreensão da arte em pleno diálogo com a tecnologia e a velocidade, tão aclamadas pelo Futurismo e pelo conceito de destruição da sintaxe.

Letras e palavras dançam sob aspectos sonoros e visuais, se soltam no espaço impelindo o leitor a seguir todas as direções que os novos arranjos propõem. Talvez aqui caiba uma aproximação com a metodologia de Pollock: um gotejar de palavras por sobre o papel.

³¹ Ibid. p. 128

Figura 04 - *Parole in Libertà*, Filippo Marinetti, 1913



Fonte: MENEZES, Philadelpho. Roteiro de leitura: Poesia concreta e visual, p. 17

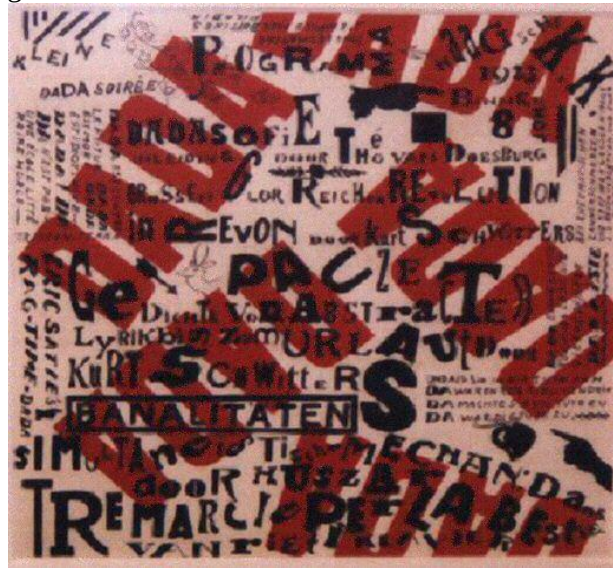
Da mesma maneira se colocam os poemas Optofonéticos de Raoul Hausmann e as experimentações sonoras de Kurt Schwitters da faceta alemã do Dadaísmo na década de 1920. (Figuras 05 e 06)

Figura- 05 - Raoul Hausmann, 1920, colagens e poemas Optofonéticos



Fonte: JUNIOR, Norval Baitello. Dadá-Berlim. Des/Montagem, p. 101

Figura 06 - Kurt Schitters, 1920



Fonte: <http://thefaceofthesky.blogspot.com/2010/03/pig-sneezes-to-heart.html>

E se a crise da representação contamina a arte do início do século XX não podemos deixar de lado as colagens cubistas de Braque e Picasso em que objetos reais são levados para a pintura e que deflagram, de certa forma, a crise da especialização e categorização da arte. (Figura 07). Sob a perspectiva das vanguardas históricas, o cubismo foi o único movimento destituído de nome, manifesto ou mesmo de um ideal coletivo, o que põe em xeque a própria essência de um “movimento”. A denominação “cubismo” fora dada por pintores da época em Paris, como um apelido; aquele que pinta com cubos faz “cubificações” e, portanto é um cubista.

Figura 07 - Picasso, Técnica mista. *Natureza morta com cadeira de Palha*, 1911.



Fonte: DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas e movimentos, p. 84

A pintura cubista em um primeiro momento destaca Braque e Picasso, que inauguram um processo composicional baseado na colagem. Esse processo não poderia ser mais pertinente em momentos de inquietações sobre as questões representativas acerca do real na pintura. Dessa maneira, nada mais apropriado do que trazer para a pintura a própria realidade, com pedaços de tecidos, papéis de parede, jornais, corda, madeira, palhinha de uma cadeira, etc. Assim, a pintura não mais representaria, ela seria um fragmento da realidade. A ambivalência aqui se faz pela utilização de uma técnica mista que tenta aproximar-se da realidade, tendo em vista que sendo ainda um tipo de pintura, seria sempre um tipo de representação das coisas.

“Estamos no limite da pintura. Que arte é essa que nada representa? Era a pergunta de todo o mundo diante dessas construções indecifráveis. ‘É pintura pura’ dirá Apollinaire.”³² Cada linguagem artística no momento modernista se fundamenta diante da descoberta de sua própria essência, assim a poesia e a literatura, sendo estas diferentes da pintura ou da escultura por se erguerem dentro do sistema de conotações da linguagem verbal, diante de seu uso corriqueiro e também de suas funções denotativas, veem na introspecção a compreensão não só da sua fisicalidade como do som e da forma, ou seja, de uma estrutura que interliga significante e significado.

O lingüista russo Roman Jakobson, cujo nome está ligado aos Círculos lingüísticos de Moscou e posteriormente ao de Praga no início do século XX, discorre sobre a função poética compreendendo que esta possui íntima ligação com os problemas da estrutura verbal, e que, portanto também cabe a lingüística, que é a ciência da estrutura verbal, analisá-la. Jakobson³³ afirma que “a poética pode ser encarada como parte integrante da lingüística.” O lingüista³⁴ também reforça o pensamento da poética modernista enquanto manifestação criativa autoconsciente:

A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua.

A ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia.

³² GULLAR Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Ed. Revan, 1999. p. 23

³³ JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Ed. Cultrix, 2008. P. 119.

³⁴ Ibidem. P. 149 - 150.

A ambigüidade aponta para o caráter dúbio do texto poético quando esse se nutre da função denotativa ou referencial do código verbal para burlá-lo em seguida valorizando sua função conotativa ou figurada, exaltando o aspecto do duplo sentido, quebrando a referência imediata do signo verbal resignificando o mesmo. Como discorre Haroldo Campos³⁵:

Se a ambigüidade existe, pois, na comunicação referencial cotidiana, nas relações interpessoais mais elementares via língua (o mal-entendido é o cerne da tragédia, já dizia Camus), na poesia, com o exercício predominante da função poética, ela domina.

O valor atribuído ao texto poético pelos linguistas no início do século XX se deu pela notável percepção de artistas como Edgar Allan Poe, Mallarmé e Joyce. Eles impulsionaram a sistemática da língua, reinventando-a com o propósito de possibilitar novos arranjos sonoros, visuais e conteudísticos, tomados pela consciência de uma crise na linguagem proveniente do surgimento de uma civilização tecnológica multifacetada e instantânea. Assim, o texto poético se afasta aos poucos do texto discursivo, propondo novos arranjos composicionais tendo como base a estrutura sintática do código verbal. A poética toma para si a responsabilidade de pôr em xeque o uso normal da língua desautomatizando a mensagem como também negando o lirismo confessional centralizado no eu.

Se por um lado a poesia de vanguarda daquele início do século XX chamou a atenção dos linguistas e estudiosos formalistas o contrário também se dava, visto que a poesia de vanguarda e de caráter experimental apontava para um processo de composição consciente da estrutura da língua e sua sintaxe, que por sua vez atuava na sua desconstrução, burlando seus códigos mais rígidos, reinventando novos. Provocando a língua para que essa atue no âmbito da ambigüidade e também do “mal entendido”.

Se a ambigüidade é o exercício predominante da função poética, como nos fala Haroldo Campos, essa característica alcança proporções maiores diante da poética contemporânea que envolve o poema com dimensões por se configurar aberto e polissêmico, ou seja, um composto de signos dialéticos que apontam para um entendimento criativo e poético entre a literatura e artes plásticas. Seria uma expansão técnica voltada para a ampliação das possibilidades interpretativas, o que nos lembra o pensamento de Umberto Eco³⁶ acerca da

³⁵ CAMPOS, Haroldo. *A Arte no horizonte do provável*. Ed. Perspectiva, 1977. P. 146

³⁶ ECO, Umberto. *A definição da arte*. Edições 70. 2006. p. 155

obra aberta, mais precisamente uma passagem do texto “Conceito de forma nas poéticas contemporâneas. O problema da obra aberta” de 1958:

A estas obras que, de uma maneira ou de outra, pedem ao fruidor reações interpretativas muito livres, podemos juntar outras obras que têm em si próprias como que uma mobilidade, uma capacidade para se voltarem a propor caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como obras novas, dotadas de perspectivas diferentes. Um exemplo fácil, mas nem por isso menos importante, é constituído por certos objetos que se encontram a meio caminho entre escultura da galeria e o objeto de decoração, como os móveis de Calder, entidades plásticas que se metamorfoseiam continuamente, apresentando-se sempre sob novos ângulos visuais.

A “metamorfose” surge na abordagem de Umberto Eco como algo que sugere movimento e interpenetração de linguagens artísticas no tocante a forma, no exemplo dos Móveis de Alexander Calder, ora obra de arte ora design. Não seria uma metamorfose no sentido de transformação de uma linguagem para outra, mas um intercâmbio entre elas despertando para a dúvida, para a ambiguidade e para a ambivalência contidas na obra. Assim como os Móveis de Calder, inúmeras obras, principalmente durante todo o século XX, se constituíram dentro de um sentido *inter mídia*, ou seja, não se conformaram com uma única *mídia* : as esculturas de Marcel Duchamp, citadas anteriormente, são obras de arte ou objetos comuns? (Figura 08).

Figura 08 - *A fonte*, 1917, Marcel Duchamp



Fonte: DEMPSEY, Amy. Estilos escolas e movimentos, p. 115

Os poemas optofonéticos do dadaísta Raul Hausmann são literatura ou textos publicitários? (Figura 03). Os “Poemóbiles” de Augusto de Campos e Julio Plaza são poemas ou esculturas? (Figura 09).

Figura 09 - *Poemóbiles* Augusto de Campos e Julio Plaza, 1974



Fonte: SILVEIRA, Paulo. A página violada, p. 62

Esses são apenas alguns exemplos tratados nessa pesquisa, voltada para obras que provocam tensão por violar a estrutura padrão de uma escultura ou de um poema. Como também, por se configurarem abertas e ambivalentes diante de suas especificidades plásticas e conceituais, ocupando sempre um lugar intermediário.

2.2 Do Transitório

Da natureza daquilo que não se fixa, o caráter transitório de um elemento se faz bem diante de um estado movediço, ou melhor, do movimento em si. De pouca duração, passageiro e efêmero, fazendo-se notar uma não constância do objeto num determinado espaço ou situação. Que dura no intervalo curto ou rápido. Antonímia de permanecer. Todas essas assertivas podem ser relacionadas com a imagem da fronteira, que mesmo sendo um lugar fixo, geograficamente, as coisas por sobre ela tendem a mobilidade.

É por sobre a fronteira que o processo de movimento/ação acontece, é do seu ponto de vista que se enxerga o frequente deslocamento daquele que vai de um lugar para o outro. É na condição de fronteira que se percebe o trânsito, a passagem.

Com o propósito de enriquecer a discussão estabelecida acerca do objeto poético contemporâneo de caráter experimental, aqui nomeado como poema dimensional, que o relaciono com a questão da transitoriedade, elemento constituinte da metáfora da fronteira.

Se a questão debatida anteriormente, acerca da ambivalência, enfatiza a problemática da fisionomia do poema dimensional dentro da arte moderna e posteriormente contemporânea, o transitório traz o foco para o espaço em que esse objeto poético se encontra. Qual o lugar do poema dimensional? Onde o leitor/espectador o encontra? Existe um espaço próprio ou específico para esse tipo de obra?

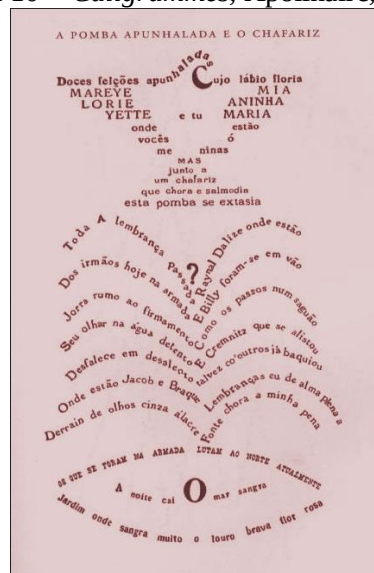
É também de interesse deste tópico investigar poemas experimentais que se deslocam no espaço proposto, que tem como caráter a mobilidade física como é o caso dos poemas funcionais, do *Flip Book*, da *arte postal* e os contemporâneos *Moleskines*.

Embora hoje o poema seja um objeto criativo capaz de transitar por diversas áreas da linguagem, como a visual, sonora e a plástica, ainda percebe-se o imediatismo de associá-lo ao papel e ao suporte do livro. É certo que desde a invenção ocidental da prensa de tipos móveis de Johannes Gutenberg no século XV, o suporte para o poema vem sendo o livro ou outro meio impresso. A força da imprensa passou a construir o veredito da boa literatura, sendo esta, aquela capaz de ganhar uma boa edição de capa dura.

A partir do final do século dezenove o poema se aventura por novos formatos e composições, como por exemplo, o poema *Un Coup De Dés jamais n'abolira Le hasard* de Mallarmé, ou mesmo os *Caligramas* de Guillaume Apollinaire. Ambas as obras propuseram um rompimento com a organização linear do poema na página, utilizando os espaços em branco do papel como um constituinte semântico do poema, enfatizando-o como um elemento em diálogo com o verbal. O livro adquire uma importância na leitura total da obra, deixando de ser somente o suporte para a impressão do poema. A presença física do livro e do papel torna-se, juntamente com o texto, um importante material de leitura.

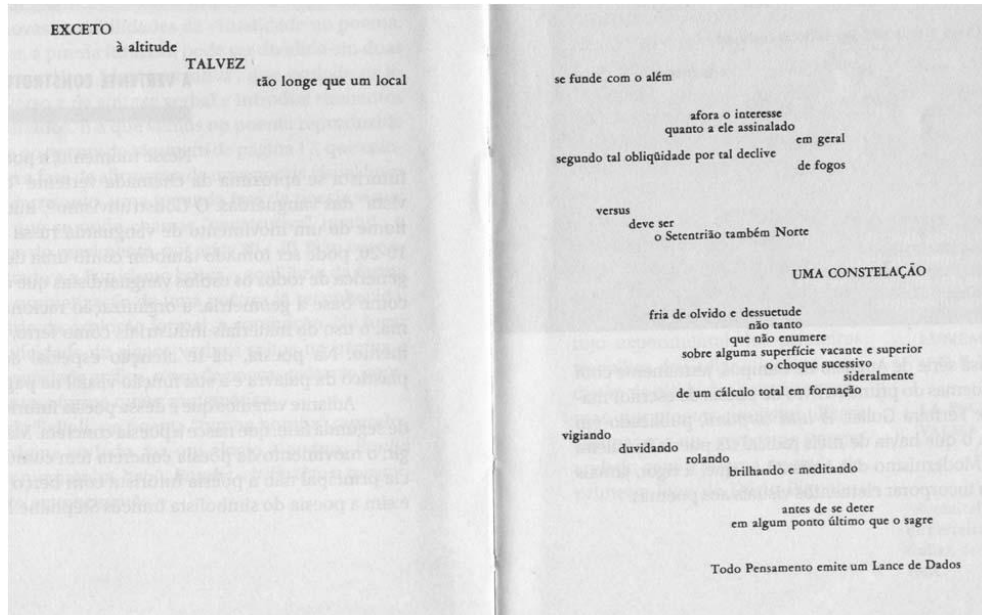
O poema transita pelo papel, as palavras dançam por sobre sua extensão com uma liberdade sem precedentes, assim como o olhar do leitor, que agora necessita de novos roteiros de leitura. (Figuras 10 e 11)

Figura 10 - *Caligrammes*, Apollinaire, 1918



Fonte:Disponível em: < http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/apollinaire.html>, 2010

Figura 11 - *Um Lance de Dados*, Mallarmé, 1896, Tradução de Haroldo de Campos



Fonte: CAMPOS, Augusto; DÉCIO, Pignatari; CAMPOS, Haroldo. Mallarmé, p. 171

A formatação do livro passa a ser objeto de investigação e transgressão, e essa constatação pode ser vista pela análise do projeto criativo de Mallarmé, que associa seus versos aparentemente esfacelados na página com o conceito de constelação. Nesse momento o fundo branco passa a se comunicar com o texto rumo a uma síntese semântica que pretende reforçar a ideia de uma constelação, em que as palavras/astros estão soltas num espaço cósmico e se destacam diferenciadamente por uma gradação de tamanhos e formas, proporcionando o jogo de uma provável profundidade de campo a partir do movimento de primeiro e segundo planos.

Dessa maneira, o poema de Mallarmé talvez se insinue em direção à pintura, pois parece utilizar técnicas tão comuns ao universo pictórico. As questões levantadas em *Um Lance de Dados*, de 1896, podem nos levar a crer que essa obra constitui o momento inicial das investigações criativas rumo a experimentação, e que trouxe à literatura a ocorrência do confronto desta com as outras linguagens artísticas.

O poema joga numa trama composta pelo elemento verbal e pelo espaço em branco, pelo dito e pelo o não-dito, pelo legível e pela marca do silêncio, trazendo aos olhos aquilo que sempre esteve intrínseco à escrita: o intervalo. O poema de Mallarmé supervaloriza um dos elementos constituintes da escrita; o espaçamento da leitura, o momento da pausa,

representado aqui pelo branco, curiosamente ilustrado por Márcia Arbex³⁷, como “prova nupcial da idéia”. O movimento dessa trama é a prova de um poema que afirma sua existência na alternância de sua composição, na dança da escrita do espaço.

O jogo mallarmaico segue então um ritmo, um esquema de leitura dinâmico e simultâneo que carrega consigo um forte apelo sonoro, visto que *Um Coup de Dés* se inclina a favor da estrutura de uma partitura musical, que se apresenta também pela variante de sons projetada por meio de timbres de vozes que se entrelaçam, como discorre Gilberto Mendonça Telles³⁸: “ *Um Coup de Dés* procurou saber como se podia expressar na música a multiplicidade de vozes e timbres de cada instrumento. Escolheu então diversos caracteres e os dispôs numa página dupla, para que isso tivesse também significação”. Seria o que o próprio Mallarmé denominou como sendo uma estrutura montada a partir do “Motivo preponderante, secundário e adjacente”, como esclarece Augusto de Campos em seu texto “Poesia, Estrutura”.³⁹

De modo geral as noções estruturais que Mallarmé foi encontrar na música se reduzem à noção de tema (não tema = assunto mas tema = motivo musical), implicando também a idéia de desenvolvimento horizontal e contraponto. Assim, *Um Coup de Dés* compõe-se de temas, ou, para usarmos da própria expressão de Mallarmé, motivo preponderante, secundário e adjacentes, que são indicados graficamente pelo tamanho maior ou menor das letras e ainda diferenciados pelo uso de tipos distintos.

A extensão dialética do poema *Un coup de Dés* provoca os limites da literatura no sentido de abarcar elementos aparentemente exteriores a ela, como os elementos da ordem do visual e do sonoro, como também provoca a leitura habituada que seria composta por um ritmo de leitura tradicional baseada no texto corrido ou no poema bem medido e disposto na página por meio de estrofes e versos. Trata-se de um livro/poema experimental que propõe um novo jogo de leitura, tanto no que diz respeito ao movimento do olho por sobre o texto, como também abre possibilidades para a leitura acontecer numa variante de vozes entrecruzadas, fazendo ressaltar bem diante dos ouvidos, o arranjo sonoro de estrutura marcante.

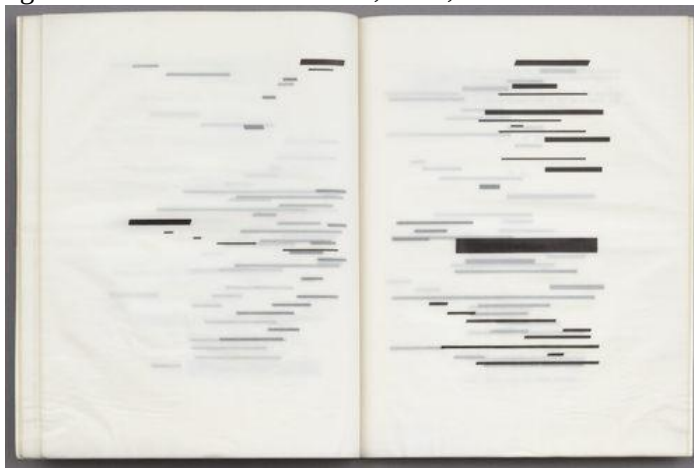
³⁷ ARBEX, Marcia. *Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 27.

³⁸ TELLES, Gilberto de Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, Vozes, 1976, p. 67

³⁹ CAMPOS, Augusto. CAMPOS, Haroldo. PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. Perspectiva, São Paulo, 1991. P. 179

Todos esses elementos composicionais no qual se erige o poema, problematizaram também a questão espacial da adaptação dessa nova estrutura nos meios de impressão da época, visto que a primeira versão de 1897, foi publicada em Londres na Revista *Cosmopolis* somente após a concessão do autor, que se curvou diante da exigência de suprimir da edição a organização do texto poético por sobre as duas páginas.⁴⁰ O poema como fora concebido enfrentou uma inadequação do espaço gráfico que suprime do texto o vértice da página, a dobradura, ou seja, o ponto comum entre os dois lados da composição, que mesmo sem esse elemento, marca definitivamente o território das práticas experimentais daquele contexto artístico e dos que estariam por vir. (Figura 12)

Figura 12 - Marcel Broodthaers, 1969, MoMA



Fonte: SILVEIRA, Paulo. A página violada, p. 158

Se a principal questão desta pesquisa é o imbricamento dos elementos verbais, dos visuais e dos palpáveis, *Um coup de dés jamais n'abolira Le hasard* de 1896 localiza-se na raiz das práticas poético/experimentais que primam por esse trânsito, visto que essas, a partir da intervenção da página por meio de novos arranjos entre o texto e o espaço, adentram o século XX revolucionando a indústria gráfica e o fazer poético.

A consciência da materialidade do papel e do suporte, posta em relevância no poema de Mallarmé, suscita um apelo plástico que se consolida criativamente pela interação entre os elementos táteis e retinianos, sendo este último capaz de englobar o elemento verbal. A partir de então, os cruzamentos entre esses elementos passam a compor as experimentações estéticas no campo da literatura e das artes plásticas, até o ponto delas se confundirem num trânsito

⁴⁰ ARBEX, Marcia. *Poéticas do visível. Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 27.

criativo que marca a degeneração dos aspectos específicos da arte. Entende-se degeneração como um processo de desligamento de suas qualidades primitivas como também daquilo que se deixa corromper, infiltrar pelo outro.

É dentro desse contexto que o *Livro de artista* surge, abrangendo também o conceito de *Livro-objeto* que têm como foco composicional a apropriação do suporte livro no sentido de ressignificá-lo, ou mesmo, potencializar ou burlar os códigos do objeto referente, valer-se de suas páginas, capa, vértice, sequências, palavras (conteúdo) e manuseio, para em seguida reinventá-lo por meio de intervenções criativas capazes de problematizar o suporte canonizado.

Visto sob a perspectiva da arte contemporânea é um elemento de composição híbrida, situando-se com mais conforto na região das artes visuais. Isso não resolve a indefinição de limites desse objeto criativo, pois sua marca seria justamente o trânsito proposto por ele. Acredito que sua localização mais ou menos específica ocorra no interior do confronto dos seus elementos. Com o intuito de contribuir para o diálogo sobre o *livro de artista*, trago uma passagem do estudioso Paulo Silveira⁴¹, que se debruçou com profundidade à pesquisa desse objeto.

O livro de artista (ou, nesse momento, o livro de arte, como é frequentemente chamado por alguns bibliófilos) tem sua expansão no mercado de bens culturais imbricada com tensões de identidade. Ele tem muito de arte, outro tanto de bibliotecnia, fortes elementos da comunicação visual e do projeto industrial, apropriações literárias, um pouco de gramática cinematográfica, algumas intenções políticas e quase quantos *et ceteras* se puder imaginar.

Já foi observado, ao estudarmos a conceituação, que ele possui uma constituição mestiça. Melhor dizer: vira-lata. Ele se afirma (se institui) sobre o que o procede, anexando a sua conformação tudo que for necessário para sua expressão, importando pouco a origem.

A confecção do *livro de artista* envolve técnicas tanto artesanais, tendo como base a manufatura, quanto industriais a partir da interferência da tipografia mecânica, que hoje se configura como gráfica digital devido os avanços tecnológicos constantes. Os processos que priorizam o fazer individualizado da obra, por meio da manufatura, cobram uma expansão do tempo de produção como também minimizam o número de exemplares. Essas características não implicam necessariamente numa redução do teor artístico da obra, sendo este o meio pelo qual a obra se configura dentro do seu propósito.

⁴¹ SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Ed. Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 2001. p.123

Por outra via temos os meios tecnológicos que trazem as opções da indústria tipográfica, como uma faca de corte diferenciada que melhor se adéqua a determinados projetos gráficos, trazendo para a obra a possibilidade de experimentar novas configurações gráficas. Nesse caso temos uma ampliação praticamente ilimitada de exemplares e tiragens, com uma maior velocidade na confecção. Toda essa ampliação também se nota nos custos, o que para alguns casos representa limite.

Historicamente o livro de artista pode ser considerado um distante descendente do Códice, do latim *codex*, textos manuscritos e imagens grafados em base de madeira, tábula, suporte/superfície popular desde a antiguidade tardia até a idade média. Estrutura com resistência superior ao pergaminho, que por sua vez traz uma certa aproximação com a escultura pelo valor atribuído à matéria, sua solidez e perenidade. Nada mais pertinente para o suporte que receberia inscitos, em sua maioria, considerados pedagógicos ou sagrados.

Figura 13 - Páginas do *Livro de Kells* ilustrado pelos monges celtas 800Dc. Páginas com evangelhos do Novo Testamento. Cristianismo irlandês.



Fonte: STRICKLAND, Carol. Arte Comentada. Da Pré-história ao Pós-moderno, p. 27

O *Book of Kells* (Figura 13) possui um trabalho minucioso em cada uma de suas páginas, manuscritos em latim envoltos por iluminuras coloridas e arabescos dourados, confeccionado por escribas e monges do mosteiro *Kells*, na antiga Irlanda. O que se pode ver é uma impressionante obra que mescla a antiga arte celta com padrões cristão medievais. Inscições que formulam uma tipologia característica integrada a um intrigante labirinto de signos visuais. A marca deste antigo livro sagrado estaria então no sedutor apelo

plástico/visual, guiado pela imbricada composição entre ilustrações e textos por sobre um suporte rígido e perdurável de couro seco de carneiro dobrado e costurado⁴².

Diante da descrição acima, acredito que seja esse um oportuno momento para evocar o roteiro do filme *Prospero's Books* do cineasta britânico Peter Greenaway extraído de uma das peças finais de William Shakespeare: *A Tempestade*(1611). No roteiro Greenaway apresenta alegoricamente os vinte e quatro livros que Gonzalo apressadamente lançou dentro da nau de Próspero: O Livro da Água, Um Livro de Espelhos, Um Livro de Mitologias, Uma Cartilha das Pequenas Estrelas, Um Atlas Pertencente a Orfeu, Um Livro Duro de Geometria, O Livro das Cores, A Anatomia do Nascimento, de Versalius, Um Inventário Alfabético dos Mortos, O Livro dos Relatos de Viajantes, O Livro da Terra, Um Livro de Arquitetura e Outras Músicas, As Noventa e Duas Concepções do Minotauro, O Livro das Línguas, Plantas Plenas, Um Livro do Amor, Um Bestiário de Animais do Passado, do Presente e do Futuro, O Livro das Utopias, Livro da Cosmografia Universal, Amor das Ruínas, As Autobiografias de Pasífae e Semíramis, Livro do Movimento, O Livro dos Jogos, Trinta e Seis Peças.

Nesse mágico enredo os livros não são apenas depositários do conhecimento científico, eles carregam as especificidades das coisas que representam, verdadeiras obras intersígnicas, compostas por uma profusão de elementos verbais, sonoros, táteis e visuais, capazes de levar o leitor a uma experiência sensória intensa.

No reino das coisas possíveis os livros de Prospero habitam o lugar do supremo saber, tendo em suas páginas um punhado de cada coisa que menciona, como: terra, minerais, ácidos, ouro e prata reluzentes, tecidos raros, cheiros e cores que se modificam com o passar das horas. Livros com três ou quatro metros de largura e altura. No caso do *Livro das utopias* sua capa é de couro dourado e contracapa de ardósia negra. Livros que se abrem em todas as direções, metamorfoseando-se em palácios, com luzes que piscam e músicas que deles emanam. Como na passagem que descreve o *Livro do movimento*⁴³:

Este é um livro que, em um nível mais elementar, descreve como os pássaros voam, as ondas encrespam, as nuvens se formam e as maçãs caem das árvores. Descreve ainda como o olho muda de forma quando olha a longa distância, como os pêlos crescem em uma barba, como o riso transfigura um rosto e por que o coração bate e os pulmões inflam involuntariamente. Em um nível mais complexo, ele descreve

⁴² BAÉZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros*. Ediouro, Rio de Janeiro, 2006. p. 123.

Dados consultados no capítulo “Entre monges e bárbaros”.

O *Livro de Kells* encontra-se guardado na biblioteca do Trinity College em Dublin na Irlanda.

⁴³ Fragmento do roteiro de *Prospero's books*

GREENAWAY, Peter. *Prospero's Book*, 1991. Adaptação da obra de Shakespeare *The Tempest*.

como as idéias perseguem umas as outras na memória e para onde vai o pensamento depois que o pensamos. O livro é coberto por um resistente couro de cor azul e, por estar sempre se abrindo subitamente por sua própria vontade, encontra-se envolvido por duas tiras de couro, atadas com força na espinha dorsal. À noite, o livro se debate contra a estante e tem de ser contido por um peso de metal. Uma de suas seções se intitula "A Dança da Natureza", na qual podem ser encontradas todas as possibilidades de dança para o corpo humano, codificadas e explicadas em desenhos animados.

As fantásticas descrições dos livros de Prospero são exemplos daquilo que se considerava ser a função da arte: deleitar e instruir. Os livros, a partir de uma visão fetichista, carregam a “boa” conduta de elevar as mentes humanas aos níveis do conhecimento e da compreensão das coisas do mundo, representa a base da cultura ocidental, portanto, são objetos poderosos que se revelam apenas para aqueles que os decodificam. São signos exigentes de mentes que os interpretem e que os divulguem, transmitindo aos demais seus mistérios. Os livros de histórias, fábulas, romances, epopéias... trazem narrativas fictícias, mistérios e conhecimentos históricos/geográficos/mitológicos, dessa maneira, são vistos através de uma lente de aumento que os direciona à função pedagógica.

O livro é um elemento composto por uma sequência materializada, possui páginas (fólios) que regem a leitura, numa certa ordem, mesmo que nada impeça da mesma ser quebrada ou desobedecida. O livro é por si só, uma guia de elementos seriados que possui regras internas de condução da leitura, além de ser um objeto manipulável e funcional. É também aquele que desafia o tempo ao propor uma relação íntima com o passado, perenizando segredos e mistérios daquilo que já foi vivido. De acordo com Paulo Silveira:⁴⁴

“O livro é eterno porque é imóvel. Assiste impassível aos eventos finitos. Ele é um morto-vivo ou um sentinela. Veio do passado, de onde guarda seus segredos, e permanecerá para o futuro, de onde guarda suas profecias.”

Voltando para as especificidades do *livro de artista*, considera-se todas essas características, acerca de um elemento que se impõe pelo peso de sua reputação, erguido sobre as fortes bases históricas da civilização. O *livro de artista* traz à tona o atrito entre o aurático e o banal, interrompendo o fluxo tradicional do objeto fonte de sabedoria e entretenimento. Os livros de Próspero, dentro do universo hiperdimensionado de um realismo fantástico, descaracterizam o livro de seu formato comum exacerbando suas qualidades,

⁴⁴ SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Ed. Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 2001. p. 87

extrapolando os limites do real e hiperbolizando, a um grau máximo, todos os elementos que compõem o livro como um objeto carregado de signos fetichistas.

Os livros de Próspero também se apóiam num processo metonímico em que as partes representam o todo, como se fossem uma amostra daquilo que evocam, dessa forma o Livro é a coisa do qual representa. Como na descrição do *Livro de espelho*⁴⁵:

Encadernado em tecido de ouro e bastante pesado, este livro tem umas oitenta páginas espelhadas e brilhantes: algumas foscas, outras translúcidas, algumas manufaturadas com papéis prateados, outras revestidas de tinta ou cobertas por um filme de mercúrio que pode rolar para fora da página se não for tratado com cautela. Alguns espelhos simplesmente refletem o leitor, alguns refletem o leitor tal como ele era há três minutos

Nessa pequena passagem percebe-se que o livro é forrado com materiais reluzentes que refletem imagens que vêm de fora dele. Interessante perceber que suas páginas possuem a mesma função de sua referência, num trânsito entre significado e significante, ou seja, sua materialidade salta bem diante de seu conteúdo, uma representação num elevado nível de iconicidade que leva à problemática função do livro, que seria a de representar as coisas por meio dos signos verbais. Aqui o que se vê é uma forte presença de elementos denotativos, um jogo metonímico de representação. Dessa maneira os livros de Próspero desafiam a própria existência e eficácia do livro comum. Eles violam as regras dos livros comuns, suplantam-os com sua capacidade de intermediar os elementos e de provocar atrito entre a coisa e sua representação. Nesse sentido talvez possa-se elaborar uma alusão entre os livros de Próspero e a “crise da representação”, que mais tarde, no modernismo, tomou as rédeas da arte século XX adentro.

Assim como os livros mágicos de Próspero carregavam as coisas das quais se referiam, Picasso trazia para suas telas os próprios rótulos das garrafas que pintava, fazendo questionar o motivo pelo qual se devia pintar algo se era somente colar, incorporando-o à obra. Para que pintar a realidade se ela existia bem diante de todos? E mais uma vez o espelho é mencionado como metáfora daquilo que seria então a arte: reflexo da realidade. Sobre essa questão Arthur Danto se debruça em *A Transfiguração do lugar-comum*⁴⁶:

Quem precisa de imagens isoladas do sol, das estrelas e de tudo o mais, se podemos ver todas essas coisas e se tudo que aparece refletido num espelho pode ser visto no

⁴⁵ Fragmento do roteiro de *Prospero's books*. GREENAWAY, Peter. *Prospero's Book*, 1991. Adaptação da obra de Shakespeare *The Tempest*.

⁴⁶ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Cosac Naify, 2005. p. 43

mundo sem ele? Qual a finalidade de destacar aparências do mundo e mostrá-las refletidas numa superfície? (...)

Mas até os espelhos, seja qual for a relação que mantenham com as mimeses como classes, contêm extraordinárias propriedades cognitivas às quais Sócrates foi estranhamente insensível, uma vez que há coisas que podemos ver nos espelhos mas que não podemos ver sem eles, notadamente nós mesmos.

O espelho no qual se refere Danto foi tomado de empréstimo de Shakespeare, mais precisamente da peça dentro da peça em Hamlet, onde a encenação reflete a condição do rei Cláudio. Discorrendo sobre a metáfora Shakespeariana, Danto conclui⁴⁷: “Fixando-se nessa assimetria dos reflexos no espelho, Hamlet usou a metáfora de modo muito mais profundo: os espelhos e, por extensão, as obras de arte, em vez de nos devolverem o que podemos conhecer sem eles, são instrumentos de autoconhecimento.” E assim os espelhos de Shakespeare nos trazem de volta a discussão acerca do modernismo e da arte contemporânea onde se encontra o livro de artista e suas implicações com a autorreferencialidade da arte.

Sob uma visão histórica, outra passagem de Arthur Danto⁴⁸ põe em debate a transitoriedade da arte diante da crise da representação, trazendo a tona, mais uma vez, a postura movediça da função da arte, ou seja, o deslocamento dos paradigmas que regem a obra de arte diante da história.

Nosso primeiro período é marcado pela tentativa de domínio dos estilos para obter imagens cada vez mais confiáveis do mundo externo. Sem dúvida que essa história poderia continuar indefinidamente, mas chega um momento em que dominamos as habilidades de representação e temos uma imagem do mundo bastante confiável. Passamos para um novo nível de pensamento quando começamos a nos ver como parte da história e a tentar adquirir certa imagem clara do que somos. Isso corresponde ao momento de autoconsciência

A partir dessas considerações, podemos compreender que a arte se postou diante do espelho, a partir de então, todos seus elementos passaram por uma revista interna. É nesse contexto que insurge o livro de artista, inserido no campo das posturas investigativas em direção a mobilidade e a taticidade do objeto criativo.

⁴⁷ Ibidem. p. 43-44

⁴⁸ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Ed. Odysseus, 2006. p. 76

A professora e pesquisadora Vera Casa Nova⁴⁹ apresenta o livro de artista, ou livro-objeto, em seu ensaio “Livro objeto: o diálogo das artes”, como uma marca das composições que friccionam as fronteiras:

No diálogo entre as artes, a travessia constrói uma arte desterritorializada de matérias e formas. Aí se insere o livro-objeto. E daí também o prazer no exercício da visualização ou da taticidade.

O livro-objeto, produto que acompanha a poesia visual, rompe com uma forma de olhar as artes, centrada no suporte, pois o desloca, na medida em que o objeto escultural é também um objeto escritural.

O forte apelo em direção à escultura é uma das principais marcas do livro de artista, tendo em vista que diante de sua materialidade esse objeto, híbrido por natureza, não perde seu teor escritural.

É nessa direção que o poeta futurista Filippo Tommaso Marinetti juntamente com Tullio D'albisola no início do século XX confecciona uma série intitulada “Litolatta”, reverberando o ideal futurista. O livro foi encadernado com dois grandes parafusos e duas porcas com folhas de metal, cujo ideal era representar a *idade das máquinas*. A dobradura potencializada nesse livro-objeto remete a outras formas de invólucros como caixas ou jogos de armar.

Em 1932 Marinetti lança “Parole in libertà”, livro que propunha uma interação física entre palavras e sensações olfativas, térmicas e táteis. Em 1934, Tullio d'Albisola lança o segundo: “L'anguria lírica”. (Figura 14).

Figura 14 - Filippo Tommaso Marinetti, Tullio D'albisola



Fonte: SILVEIRA, Paulo. A página violada, p. 205

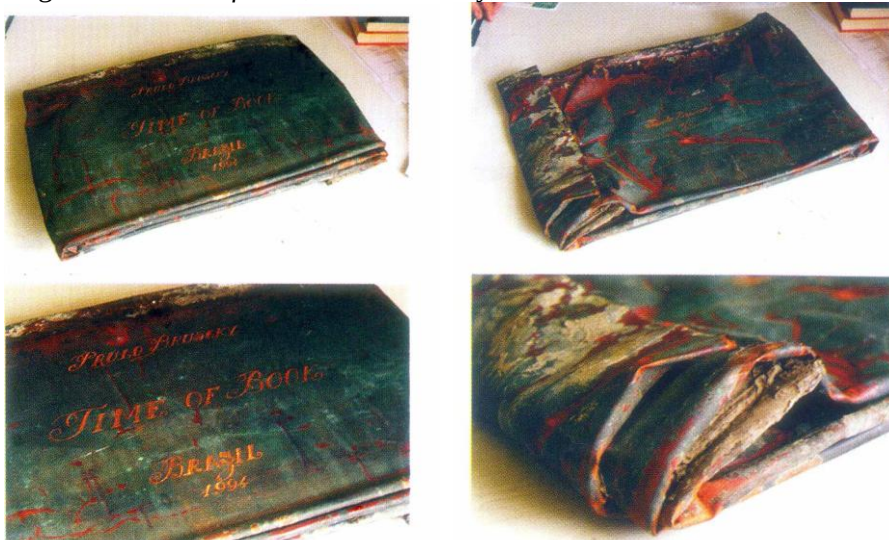
⁴⁹ CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Editora UFMG. Invenções. Belo Horizonte, 2008. p. 137

A série “Litolatta”, uma alusão bem humorada à litografia, propõe um trânsito entre conteúdo e recipiente de acordo com a relação existente entre o metal, com propriedade refletora que remete ao espelho, e as questões defendidas pelo futurismo, nesse caso, italiano. O metal simboliza a idolatria pelo progresso, que no trabalho de Marinetti e D’albisola, se destaca por fazer refletir o seu tempo, todavia, esse material apenas carrega os textos impressos por sobre ele, como um suporte bem pertinente às inovações gráficas do momento futurista, o que também inclui os tipos gráficos ou fontes usadas referentes a *art déco*, bastante difundida nos meios impressos e letreiros nos anos trinta e quarenta.

Sabendo que o suporte provoca o leitor no sentido intelectual, pois incita um questionamento criativo acerca das investigações artísticas, como também no sentido sensorio, por meio da investida em um objeto livro com ampliação sensitiva (olfativas, térmicas e táteis). Seria esse um protótipo do livro do futuro?

Diante da proposta dos futuristas darei um salto século XX adentro. O artista plástico/poeta/performer Paulo Bruscky, dentro da variante de seu trabalho, compôs uma série de livros de artista. Apresento aqui algumas das obras pertencentes às décadas de oitenta e noventa do século XX.

Figura 15 - *Time of book*, Paulo Bruscky, 1994



Fonte: SILVEIRA, Paulo. A página violada, p. 87

O livro de artista ajuda a compor o cenário do que seria um objeto criativo com dimensões, pois, em sua grande maioria, apresenta o imbricamento sógnico necessário para inserir-se na perspectiva do poema dimensional. Tomemos como exemplo a obra de Bruscky

“Time of book”⁵⁰, (Figura 15) elaborada a partir de latão amassado mas que visualmente remete ao processo de envelhecimento de um papelão rígido semelhante a uma capa dura, ou uma lona que sofre um desgaste provocado artificialmente, de acordo com a ação do tempo. O que parece andar na mão contrária tomada pela obra “Litolatta” dos italianos futuristas.

Sua aparência se põe em perfeita harmonia com seu título, traduzido aqui como “tempo do livro”. A fonte usada na capa da obra também reforça seu conteúdo, seria um tipo gráfico mesclado entre a *Garamond*, elaborada por Claude Garamond no século XVI⁵¹, e a *Snell Roundhand Script* do mestre calígrafo britânico Charles Snell no século XIII.

A obra de Bruscky é marcada pelo jogo semântico entre o objeto plástico e o elemento verbal, que seria também o título da obra, um caminho de mão dupla em que um se serve da imagem do outro para ampliar seus significados. Não seria o caso de um elemento servir apenas como alegoria ao outro, a força da obra se faz na intimidade entre o elemento verbal e a matéria pelo viés da união, ou amálgama em que os elementos se juntam para formar outro, um terceiro. “Time of book”, é caracterizado, sob a perspectiva da arte contemporânea como um livro de artista, já do ponto de vista da literatura, possui propriedades que se encaixam no contexto apresentado nesta pesquisa, como um poema dimensional.

“Time of book” carrega a força do texto, da palavra que se funde à matéria, dessa maneira seria também considerado como um objeto criativo de espécie escultórica, pelo peso da matéria do qual é composto, e pela perenidade aparente de sua matéria-prima, como um tecido grosso de espessura volumosa, pelo seu peso e aparência duradoura. Sua fisionomia carrega todo significado necessário em diálogo com seu título, tendo em vista uma idéia ou conceito final.

Surge nessa obra uma inclinação ao caráter lúdico, carregado de uma fina ironia diante do peso historic desse suporte e de todo fetiche que o cerca, em contraponto com as questões pertinentes à contemporaneidade, nutrida de novas mídias e tecnologias. Não se pode negar que o livro é uma ferramenta de extrema função para o ser humano, concebido por meio de uma tecnologia que há séculos nos serve.

A obra de Bruscky põe em questão o tempo do livro, tanto no que se refere ao tempo perpassado por ele, ou seja, sua resistência física, quanto ao tempo que esse objeto carrega

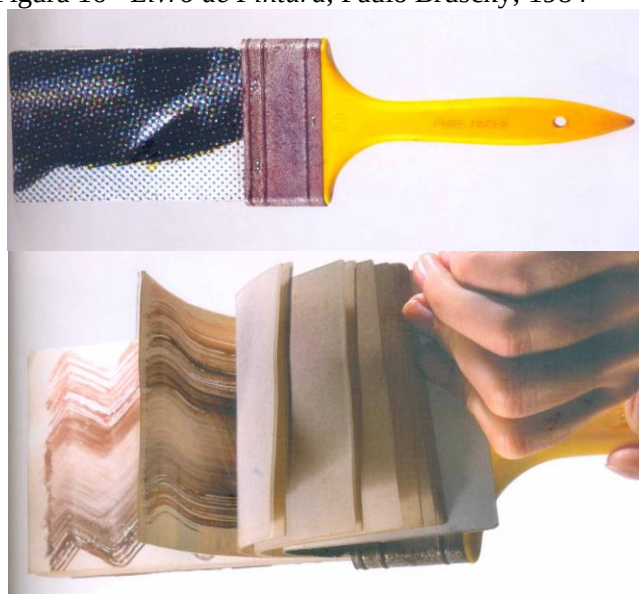
⁵⁰ SILVEIRA, Paulo. A página violada. Ed. Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 2001. p. 87

⁵¹ LUPTON, Ellen. Pensar com tipos. Cosac Naify, São Paulo, 2006, p. 15-17

dentro de si, tendo em vista seu compromisso em transportar a história e a cultura de toda uma civilização. Ao jogar com esses dois aspectos, sugeridos por meio da intermediação entre título e suporte, “Time of Book” propõe uma ligeira perturbação, pois seria o livro do tempo ou o tempo do livro? Metonimicamente a aparência de um antigo livro envelhecido seria conveniente para um conteúdo que se refere ao tempo, e nesse momento a obra de Bruscky se encaixa em pleno diálogo com os livros de Prósperos, da obra de Shakespeare, vistos anteriormente. Sendo nesse caso não um livro mágico, mas um livro de artista inserido na arte contemporânea brasileira.

A próxima obra de Bruscky, sem perder o foco no livro de artista, é intitulada “Livro de pintura”⁵² (Figura 16) de 1984. Nesta obra o artista explora o suporte reforçando a íntima relação existente entre sua materialidade e seu conteúdo semântico.

Figura 16 - *Livro de Pintura*, Paulo Bruscky, 1984



Fonte: TEJO, Cristina. Paulo Brusck, *Arte em todos os sentidos*, p. 98

Mais um exemplo do imbricado compromisso entre objeto e texto em que o título se encarrega de redimensionar a obra, no sentido de ampliar o jogo dos significados, que especificamente nesse trabalho, atua projetando a obra para um confronto lúdico que aposta em um lance de humor diante da menção declarada do título em relação ao objeto físico. Ao escolher o título “Livro de pintura”, Bruscky põe em relevo a tradição dos livros de arte, tendo em vista a relação metonímica existente entre os conceitos de pintura e arte, e por que

⁵² TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos*. Zoludesigner, Recife, 2009. p. 98

não da história da arte? A surpresa fica por conta da escolha do objeto que tão bem representa a pintura: o pincel e a pincelada.

Percebe-se aqui um rastro modernista de acordo com os preceitos da autorreferencialidade da arte, já mencionado nesse estudo, que também corresponde ao pensamento do crítico Clement Greenberg, no tocante a sua defesa pela arte pura, ou da pintura pura na primeira metade do século XX. As assertivas de Greenberg foram analisadas pelo filósofo Arthur Danto⁵³, que em seu capítulo intitulado “O modernismo e a crítica da arte pura: a visão histórica de Clement Greenberg” discorre sobre a pintura modernista dos impressionistas e de Van Gogh:

Greenberg ressalta o caráter plano de sua pintura – “a insustentável planura da superfície” – uma vez que a “planura era a única condição que a pintura não compartilhou com nenhuma outra arte”, e o modernismo foi uma orientação (em sua própria perspectiva) que define cada meio pelo que ele, e somente ele, possui, e que nessa medida o diferencia de qualquer outro meio. É difícil pensar em algo mais exclusivo da pintura do que a pincelada – mesmo a falta de pinceladas é de certa forma uma propriedade da pintura

De volta ao “Livro de pintura” de Bruscky, nada poderia definir tão bem um livro de pintura quanto a pincelada em si. A relação existente entre a tinta e a superfície, usando as palavras de Greenberg, é intermediada pelo gesto, e esse se constitui pela ação, ou pelo termo tão difundido pelo crítico em questão: *action paint*. Nesse sentido a obra de Bruscky não poderia ser mais precisa, pois além de trazer a pincelada impressa em superfícies, a marca do gesto também é percebida pelo manuseio da obra, visto que ela se constitui por uma série de pinceladas diferenciadas em páginas que provocam a ação do “espectador” para movimentá-las, fazendo surgir diante dos olhos uma sequência de takes (cenas) de pinceladas animadas. Esse tipo de recurso na confecção de livro animado é também conhecido como flip book. A obra de Bruscky reitera a *action paint* reelaborando, pelo viés do humor, questões que foram, e ainda são de tamanha importância para o mundo da arte.

As obras que necessariamente recorrem ao manuseio humano para que atinjam seu determinado fim, são também conhecidas como obras funcionais, visto que necessitam da interação do espectador para funcionarem. O espectador assume uma atitude diante da obra que se difere da atitude passiva, o que faz com que se problematize o próprio termo “espectador”, quando este se refere àquele que assiste, aprecia ou recebe informações. O

⁵³ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Ed. Odysseus, 2006. p.86

papel do público passa a ser muito mais ativo e o espectador passa a ser participante ou fruidor.

Nesse caso o caráter transitório da obra se instala na relação de mão dupla entre obra e o fruidor. Ao ser manuseada, a obra percorre um trajeto, possui um tempo próprio de acordo com a execução proposta pela mobilidade contida na obra. A via contrária se instala em obras que são, pela sua constituição física, estáticas como as esculturas ou pinturas. A obra que necessita ser acabada ou ampliada pelo fruidor é conhecida como obra aberta, como discorre Umberto Eco⁵⁴:

Vimos portanto que: 1) as “obras abertas” enquanto *em movimento* se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor; 2) num nível mais amplo (como *gênero da espécie obra em movimento*) existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma geminação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos.

Nas artes plásticas brasileiras, o neoconcretismo, com mais fôlego na década de 1960, destacou este tipo de obra com pioneirismo, tendo por exemplos obras notórias como os *Bichos* de Lygia Clark e os *Penetráveis* de Hélio Oiticica. Na literatura, se destaca os poemas *A Ave* e *Solida* de Wladimir Dias Pino, como também os *Poemóbiles* (ver figura 09), de Augusto de Campos e Julio Plaza. Tendo em vista que esses poemas são de grande relevância nesta pesquisa, pois trata-se das primeiras obras brasileiras que, diante das características aqui discutidas, se adaptam aos poemas dimensionais.

A funcionalidade contida no poema altera o hábito da leitura, como também, sua relação com espaço físico, visto que ele expande não apenas sua forma física, como também as propriedades da leitura tradicional, ampliando a atitude perceptiva diante da obra. O desempenho da obra funcional é regido pela transitoriedade contida em seu objetivo de mover, ou seja, provocar uma ação, o que também pode desestabilizar o que seria o gesto habitual.

O trânsito procura negar a concepção pacífica em favor de novas configurações, descobrindo a poeticidade no movimento sincopado entre o corpo da obra e o processo de leitura da mesma. Sendo assim, a obra se constitui no próprio movimento, na passagem de um

⁵⁴ ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Editora perspectiva, São Paulo, 2001, p. 63-64

estágio a outro, no processo ou mutação, como observa Umberto Eco⁵⁵ em *Definição da arte* no capítulo “Arte programada” elaborado na década de sessenta acerca da arte contemporânea.

A qualidade de uma obra não estaria em ser expressão de uma lei com base na qual continuaria imutável e intangível, mas uma espécie de ‘função proposicional’ com base na qual procurava continuamente a aventura da mutação, embora segundo determinadas linhas de orientação.

A arte no século XX, tinha que tentar propor ao homem a visão de mais formas, ao mesmo tempo e num devir contínuo, porque esta era a condição à qual estava submetida, cada vez mais submetida, a sua sensibilidade.

Eco discorre sobre a ampliação e sobreposição da forma do objeto artístico, sendo este capaz de não se fixar numa única estrutura, imóvel. A arte deve se mostrar aberta capaz de alargar o campo do perceptível.

De acordo com a abordagem de Eco e seguindo o viés do debate acerca da mobilidade e do espaço ocupado pelo poema, sigo, com o intuito de ampliar a questão, reiterando a obra de Paulo Bruscky, especificamente sua série de poemas postais, também conhecidos como *arte postal* ou *arte correio*, desenvolvida no Brasil, com um maior fôlego nas décadas de 1960 e 1970.

Se incorporar o transitório implica numa ação de deslocamento físico num determinado espaço, a arte postal leva essa característica praticamente ao pé da letra, tendo em vista a troca postal entre artistas e poetas, em todo o mundo, que com o uso do correio possibilita a realização da arte/ação. A arte postal se constitui pela confecção de cartas, postais, ou apenas envelopes que levam e trazem fotografias, poemas, colagens, fotocópias, intervenções gráficas, ou tudo junto, criando uma rede de comunicação entre artistas, fomentando uma troca de correspondências, considerando que existe uma ética entre os artistas que, ao receber um trabalho, este responde enviando outro. Este princípio fundamenta a corrente e a ação coletiva, característica que remonta às vanguardas europeias no início do século XX.

⁵⁵ ECO, Umberto. *A definição da arte*. Edições 70. 2006. p.220-221

Semioticamente pode ser visto como um bom exemplo para a compreensão do signo enquanto gerador de outros signos, sendo esta a principal característica do chamado “signo genuíno”, a geração constante e sequencial de novas possibilidades, ou seja, a ampliação e a abertura.

A arte postal encontra seu grande representante no Brasil na personalidade inventiva do pernambucano Paulo Bruscky, que, na década de 1970, estreita os laços artísticos com poetas de outros países, quebrando assim o cerco da repressão artística nos anos da ditadura militar brasileira, como discorre Cristina Freire⁵⁶:

Não por acaso, é relevante o lugar da América Latina e dos países do Leste europeu neste circuito aberto, sobretudo nesse momento. A abertura da rede de arte postal, pela sua capacidade inerente de furar bloqueios é inversamente proporcional ao fechamento político e ideológico nesses países.

Diante desse contexto a arte postal revela sua característica anárquica e subversiva, tendo seu momento de confronto com o regime político em ocasião da Exposição Internacional de Arte Correio em Recife, organizada por Bruscky e Daniel Santiago, no prédio dos Correios em 1975, quando esta foi fechada pela polícia no dia de sua abertura⁵⁷. Como resultado, todo o material foi apreendido e os artistas presos por três dias, sob ameaças e torturas psicológicas.

Recentemente⁵⁸ o Centro Cultural São Paulo organizou uma exposição exclusiva com o acervo de arte postal apresentado na XVI Bienal Internacional da São Paulo em 1981, que tinha à frente o curador e historiador de arte Walter Zanine. Hoje esse acervo preserva um dos mais importantes conjuntos da arte postal no país. A mostra/acervo, que teve a oportunidade de presenciar, traz nomes que ressoam ainda hoje na produção contemporânea brasileira como o próprio Paulo Bruscky, Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Julio Plaza entre outros artistas cuja obra se insere nas práticas poéticas experimentais a partir da segunda metade do século XX.

O Centro Cultural São Paulo abriga, desde 1984, ano do recebimento das obras em seu acervo, aproximadamente 4000 itens, de 434 artistas, sendo que para a mostra foram

⁵⁶ FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky. Arte arquivo e utopia*. São Paulo, 2006. p.137

⁵⁷ Ibid., p. 138

⁵⁸ A arte postal da XVI Bienal internacional de São Paulo. De 18 de setembro de 2010 a 30 de janeiro de 2011. Centro Cultural São Paulo.

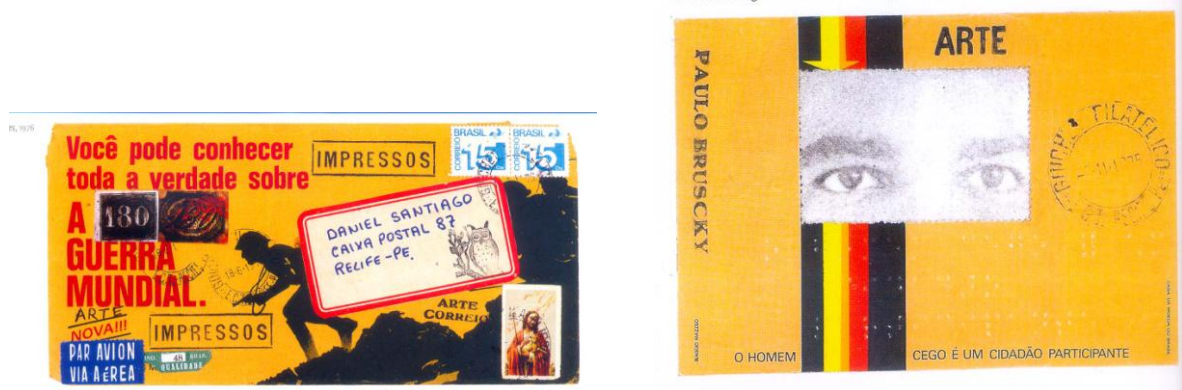
selecionados 390 obras e documentos de 184 artistas, como esclarece Isis Baldini da Divisão de Acervo, Documentação e Conservação de arte do CCSP.

As obras a seguir dizem respeito à produção de Bruscky da série “Envelopoemas”⁵⁹ de 1975 a 1977 (Figuras 17). Nota-se a intensa utilização do espaço oferecido pelo envelope, no sentido de romper com o uso formal, tanto do remetente quanto do destinatário, a ponto deles se confundirem diante da profusão visual presente. Alguns trazem frases ambíguas como no caso do envelope que diz

Figura 17 - Série *Envelopoemas*

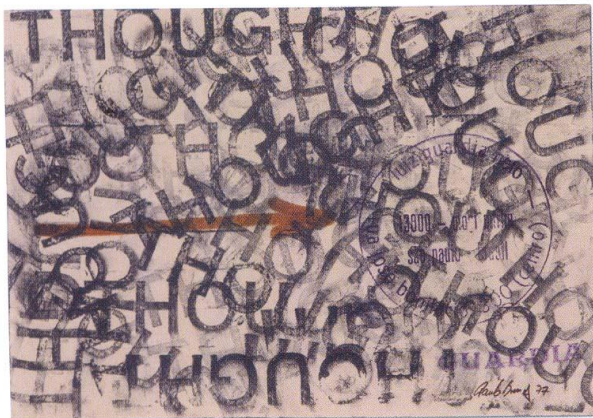


O homem cego é um cidadão participante, 75



⁵⁹ TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos*. Recife, 2009. p. 42-49

Pensamentos, 77



Cotidiarte, 77



Fonte: TEJO, Cristina. Paulo Bruscky. *Arte em todos os sentidos*, p. 42, 44,45

“O homem cego é um cidadão participante”, que diante do contexto social e político vigente incita uma reflexão frente à aplicação dos conceitos sobre cidadania, prática que incentiva a colaboração, participação, ou seja, ajuda a compor um cenário social sossegado para quem assim o deseja. O homem cego poderia então ser comparado ao homem alienado, aquele que não questiona e nem perturba a ordem. Definitivamente esse papel não parece caber para o poeta, que naquele momento encontra respaldo na assertiva de Hélio Oiticica que diz “Seja Marginal, Seja Herói”.

A comunicação de Bruscky diante da arte postal encontra nos trabalhos acima, apenas, uma pequena mostra diante da relevante produção daquela década, cujo intercâmbio de trabalhos por via postal foi uma maneira de furar a censura, como também de circular por fora das instituições fechadas como galerias e museus, salvo o MAC-USP onde, por intermédio do curador prof. Walter Zanini⁶⁰ e do poeta Julio Plaza, a arte postal recebeu um lugar especial na XVI Bienal de São Paulo em 1981⁶¹.

Tendo a fronteira como um referencial metafórico para este capítulo, na qual contribui para a compreensão da arte contemporânea num ambiente que problematiza os limites, nenhuma obra poderia ilustrar tão adequadamente a concretude do que se entende por

⁶⁰ Atualmente é professor titular aposentado da Universidade de São Paulo, Presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte. Foi o diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, entre 1963 e 1978, e curador das 16ª e 17ª edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo ocorridas em 1981 e 1983 respectivamente.

⁶¹ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte conceitual no museu*. Iluminuras, São Paulo, 1999. p. 79

transpassar fronteiras, trazendo uma compreensão denotativa do fato em si, visto que a arte postal propõe um real deslocamento físico da obra, no sentido proposital de romper as fronteiras geográficas, que naquele momento se fechavam diante de um regime político repressor. A arte postal encontrou uma fenda ou lacuna nos meios de expressão, tão delimitados naquele momento, uma saída para o diálogo, a troca, o intercâmbio de ideias que transitaram pelas vias aéreas de países como Brasil, Venezuela, Argentina, Uruguai, Chile, Alemanha e Polônia. Como o próprio Bruscky escreve em trabalho: “Comunicação a distância. Ideias viajando livres.”⁶²

O intercâmbio de trabalhos via postagem era uma prática recorrente muito antes dessa data, os futuristas e dadaístas já utilizavam esta via para trocar objetos artísticos. Mas, foi na década de 1950 que a partir da atuação do Grupo, norte-americano, *Fluxus* que surge o termo “New York Correspondance School”, com referência aos cursos de arte e de dança por correspondência, propagados nos EUA. O Fluxus foi um agrupamento de artistas, descendente do espírito dada /duchampiano, que se empenhava na defesa do pensamento de que a própria vida pode ser vivenciada como arte. Dessa maneira, testavam as fronteiras do que seria arte diante dos rótulos das especificações artísticas. Como forma de arte performática, de arte postal, do happening e dos concertos públicos. Segundo Amy Dempsey⁶³:

A obra do fluxus foi do absurdo ao mundano, passando pelo violento, e incorporou muitas vezes elementos de crítica sociopolítica, com a finalidade de ridicularizar as pretensões do mundo da arte e fortalecer o espectador e o artista. O conceito do “faça você mesmo” permeou a obra do Fluxus, boa parte da qual existiu sob a forma de orientações escritas e serem levadas adiante por outros.

Participaram do Fluxus artistas amplamente conhecidos como Nam June Paik, que mais tarde se dedicou a vídeo art, Robert Rauschenberg, que introduziu Paulo Bruscky na arte correio, e Yoko Ono. O compositor experimental John Cage forneceu ao grupo uma forte influência, sobretudo no tocante a idéia de que tudo é possível, pelo menos potencialmente.

Mas, foi por meio da produção de um dos participantes do Fluxus, Ray Johnson, o artista da colagem, que a arte postal foi reconhecida com essa nomenclatura, como esclarece

⁶² TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos*. Zoludesigner, Recife, 2009. p. 11

⁶³ DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos. Guia enciclopédico da arte Moderna*. Cosac Naify, São Paulo, 2003. p. 229

Dempsey⁶⁴: “Durante a década de 50 ele começou a enviar cartas e desenhos a artistas e celebridades a quem admirava, como presente ou com instruções no sentido de acrescentar algo e devolver para Ray Johnson.” Desde então a arte postal continua a desenvolver-se até hoje, após seu apogeu nas décadas de 1950 e 1960, e vem se mostrando capaz de utilizar novas tecnologias, como a internet.

No entanto, hoje em dia existe algo parecido com a arte postal, são os chamados *Moleskines* nome de uma marca italiana de charmosos caderninhos de artistas, com ou sem pauta, que translada pelo mundo por meio de envio postal. (Figura 18)

Figura 18 - Alguns exemplos de *Moleskines*



Fonte: Disponível em: <http://www.flickr.com/groups/moly_x/>, 2010

Os *Moleskines* viajantes são formados por artistas, de todas as partes do mundo, que se reúnem em grupos no ambiente virtual Flickr⁶⁵, uma espécie de rede social direcionada para fotografia e imagem. Os encontros no site específico geram um entrosamento entre os

⁶⁴ Ibid., p. 229

⁶⁵ http://www.flickr.com/groups/moly_x/

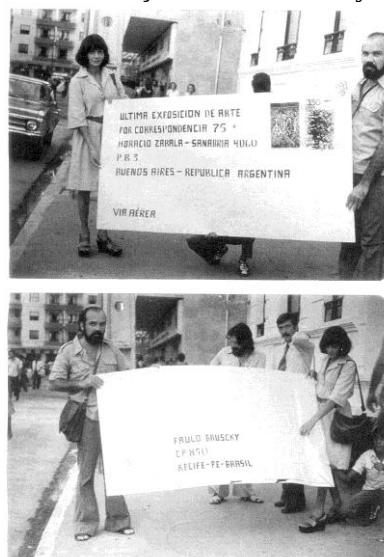
membros a ponto desses trocarem endereços de suas residências com a finalidade de tornar concreto esse intercâmbio. A partir desse ponto os *Moleskines* são enviados, via postal, para a casa de cada membro do grupo para que cada um possa interferir no trabalho do outro, acrescentado e dando continuidade às ilustrações, textos, pinturas e colagens, até o momento em que o caderninho fique totalmente preenchido e finalizado. Muitas vezes, esses *sketchbooks* são expostos em galerias de arte. Como uma espécie descendente da arte postal destituída, portanto, do espírito transgressor tão presente e pertinente aos anos anteriores.

Dos *Moleskines*, retorno para a obra, multifacetada e incapaz de se adequar a um só seguimento específico, de Paulo Bruscky, dando continuidade à tentativa de traçar aqui um panorama da arte em diálogo com a imagem da fronteira.

Diante da tecnologia que permeia seu tempo, o poeta/artista plástico/provocador em questão se fez valer de uma miríade de recursos, suportes e veículos para expressar suas ideias, dessa maneira, explorou, no caso da arte postal, não só o envio das “cartas” como também provocou a eficácia dos correios ao confeccionar um envelope de 1,80m por 0,90m, que continha uma carta de cinco metros. A esse trabalho Bruscky chamou de “PostAção” (Figura 19).

Com esse enorme envelope andou, juntamente com um grupo de artistas, pelas ruas do Recife até a sede central dos correios para tentar postá-lo para a Argentina. Toda a ação foi registrada e exposta, como uma instalação, numa exposição posterior, de arte correspondência em Buenos Aires.

Figura 19 - *Post Ação*, Paulo Bruscky, 1975.



Fonte: FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky, arte, arquivo e utopia, p. 148

Em outros trabalhos, que também exploraram as possibilidades de envio de mensagens através dos correios, esse que seria o principal meio de comunicação da época responsável pela democrática circulação das ideias entre as pessoas por todo o mundo, Bruscky apresentou os “Aerogramas” em 1975 e os “Telegramarte” em 1981 que continham a frase “Arte do meu tempo. Tenho pressa.” Uma apropriação do sintético telegrama a favor da urgente comunicação do poeta, um apelo em prol do presente que revela a angústia do artista diante do seu contexto.

Por esse viés, Bruscky lança sua obra em direção à tecnologia, fazendo uso do Telex, uma máquina que enviava mensagens por impulsos telefônicos, comum até a década de 1980 e substituído pelo portátil fax, a esse trabalho Bruscky intitulou de “Telexarte”. O que chama atenção na utilização do telex é a capacidade do aparelho em desmaterializar a mensagem e materializá-la em seguida levando o material a viajar rompendo as possíveis barreiras físicas, seria uma espécie de teletransporte de ideias como também, uma obra em trânsito.

Esse processo marca o compromisso do artista com a tecnologia do seu entorno como também suscita uma ponderação acerca do material que é feito a arte? Se é possível desmaterializar o poema e valorizar justamente esse processo em comum acordo com seu conteúdo, que seria o texto citado acima sobre a “A arte do meu tempo. Tenho pressa.” nada mais adequado do que fazê-la transladar a um tempo quase que instantâneo de um lugar para qualquer outro, pois nesse caso, não se tem tempo a perder.

Esses trabalhos marcam o território da arte que problematiza seu invólucro, e que valoriza o processo da ação em si, considerado parte da obra. Nesse caso é de suma importância a visualização da obra como um todo, tendo sido esta, desmaterializada e materializada em seguida por uma máquina, uma obra que se transmuta e que relativiza sua existência física diante da ação do tempo. O transitório marca o intervalo da obra dentro de um parâmetro ocasional, que a submete ao jogo do tempo, e que geralmente propõe uma mudança de estado e lugar.

Tanto “Telexarte” quanto a obra “Post Ação” incitam uma permuta entre o translacional e o provisório, ao passo que elas problematizam aquilo que se fixa e permanece, acentuando as qualidades da arte contemporânea no sentido daquilo que quase anula sua existência material, ao invés disso, o que surge se inclina vigorosamente para a consistente

qualidade da ideia, ou seja, do conceito. É neste ponto de transporte esse capítulo para um terceiro e último tópico referente ao caráter provisório da arte.

2.3 Do Provisório

Relativo à provisão, daquilo que não tem um caráter permanente por isso se instala como temporário, substituto ou interino, cuja impermanência suscita algo que possui pouca duração, portanto, efêmero.

Neste tópico então, o conceito de provisoriedade balizará a discussão sobre obras/poemas que problematizam sua existência física frente ao padrão estético focado na perenidade da obra de arte. São obras que trazem para o cerne da composição, a estética do fragmentário e do precário, jogando com um aparente despojamento que provoca o *status* da arte diante do que já foi considerado como primazia: seu compromisso com a história.

A volatilidade presente nas obras que contemplam o provisório marca o território da ausência, ou seja, daquilo não se perpetua, visto que ela se desfaz e que, por sua vez, abandona a função da conservação o que implica no questionamento sobre a perenidade da arte em confronto com sua marca histórica. Essa premissa determina a perspectiva apresentada pela crítica de arte contemporânea, a partir da visão da transposição da era da história da arte para a era da arte pós-histórica. É nesse contexto que a arte conceitual vigora, transgredindo o invólucro, a matéria-prima na qual se consolida o que tradicionalmente se considera como belas-artes.

Se o invólucro fora rompido, como acerta o filósofo da arte Arthur Danto, qualquer coisa pode vir a ser arte, qualquer objeto ou material. A única ressalva consiste na valorização da ideia na qual também se constrói a obra. Está no pensamento e, por sua vez, na linguagem aquilo que consolida a obra.

Dos *Ready Made* duchampianos passando pela arte *Merz* de Kurt Schwitters, pela *Arte Povera* italiana, a *conceitual* de Kosuth, chegando até a instalação contemporânea, é o que este tópico irá contemplar, localizando também o poema com dimensões sob a investida de uma instalação provisória.

O provisório se encaixa naquilo que não se fixa, agindo contra as características dominantes do fazer prevalecer. Funciona evidenciando a degeneração dos processos de conservação, ele inicia-se e acaba, elaborando-se em um determinado tempo que jamais é imposto pela utilidade ou pela moral, marcando o território da desfunção prática, que segundo o poeta Paulo Leminski, em *A arte e outros inutensílios*, põe em xeque a função da poesia e da arte.

Leminski⁶⁶ anuncia que num mundo em que tudo tem serventia prática, é ideal que algumas coisas não sirvam pra nada. A provocação se fundamenta no conceito tradicional de que a arte instrui e agrada. Indo mais longe, ela veicula grandes conteúdos referentes a engajamentos ideológicos ligados a problemas sociais. O poeta apresenta a poesia não como um agente transformador, mas como a própria mudança, quando diz que “Poesia não consegue mudar nada nem o real histórico nem na consciência das pessoas. Não é pra isso que ela existe. Ela já é a mudança.” E segue seu discurso ampliando o conceito⁶⁷:

A arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E, obras de arte são rebeldias.
A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem, nós homens, chamamos poesia, inestimável inutensílio.

Em um ambiente onde o foco das atenções se encontra na autoridade do lucro, é bem verdade que a poesia venha a se posicionar no âmbito da rebeldia, na contramão. O rebelde se anuncia como um intervalo no mundo das necessidades práticas, uma pausa ou um espaço onde é possível o exercício da liberdade, ou seja, ele se corporifica no sentido do provisório, dentro de um determinado tempo. É nesse sentido que a arte também alude ao jogo, à brincadeira, como acerta Johan Huizinga⁶⁸:

Chegamos, assim, a primeira das características fundamentais do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade. Uma segunda característica, intimamente ligada à

⁶⁶ LEMINSKI, Paulo. *A arte e outros inutensílios*. Jornal Folha de São Paulo. Ilustrada. 18 de outubro de 1986.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. Perspectiva, São Paulo, 2007. p.11

primeira, é que o jogo não é vida “corrente” nem vida “real”. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria.

Estar e não estar remete ao jogo, à brincadeira, quando este se transfigura para fazer-se presente e atuar, mas, apenas por um período. Assim a obra que se apresenta pelo seu caráter provisório marca o terreno do lúdico, como discorre Huizinga “da evasão da vida ‘real’”, o que, por sua vez, promove o espírito da liberdade e das coisas que seguem seu próprio rumo dentro da esfera permitida da invenção. Seria a bela supressão temporária do mundo habitual.

A aproximação entre jogo e arte pode estar no afastamento do mundo habitual, quando as regras da vida comum são quebradas, abrindo espaço para o surgimento de outras. Assim Huizinga⁶⁹ o conceitua:

O jogo é uma atividade ou 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 cotidiana”.

Essa aproximação é sentida no campo da liberdade e não condiz com o hábito, que seria o lugar seguro da preservação das coisas. Sobre o hábito, Umberto Eco⁷⁰ acrescenta:

O hábito, que actua como um potente volante da sociedade, é ao mesmo tempo o seu mais precioso instrumento de conservação. Mantém-nos a todos dentro dos estreitos limites da ordem e preserva os privilegiados da revolta invejosa dos que nada têm.

No mesmo estudo, Eco⁷¹ relaciona o hábito às questões do engessamento provocado pela delimitação das fronteiras, que tende a proteger e manter. Entende-se essa fronteira não no espaço fronteiriço em si, mas, naquilo que ela abarca, o que se deixa cercar por ela, o que se encontra limitado por ela.

O hábito obriga-nos a todos a travar a batalha da vida dentro das fronteiras demarcadas pela nossa educação ou pela nossa escolha originária e a fazer o melhor possível, mesmo quando temos uma ocupação desagradável, visto não estarmos suficientemente preparados para outra, e ser demasiado tarde para voltar ao princípio. Ele assinala aos deferentes grupos sociais as suas diferentes fronteiras.

⁶⁹ Ibid. p. 33

⁷⁰ ECO, Umberto. *A definição da arte*. Edições 70, Portugal, 2006. p. 211

⁷¹ Ibid. p. 211

O hábito consolida a frequência e a repetição, como também o equilíbrio e a simetria, que segundo os padrões clássicos representam a beleza e a arte. A simetria deriva o seu significado a partir de um centro, uma repetição de formas no espelhamento dos lados de um eixo, harmonia, ordem, correspondência entre partes. Na Grécia antiga, a simetria foi vista como um fator chave para a criação de equilíbrio, ordem e beleza. Já no modernismo, ela vem como a antítese para a persistência do classicismo, considerada redundante.

A contramão do hábito se instala no provisório, pois sob suas condições, a vida cotidiana perde sua validade, e a incorporação da provisão na produção artístico/criativo encontra um lugar fecundo na prática da experiência, que traz consigo a possibilidade utópica de trabalhar com materiais inovadores.

Nesse sentido, a experiência abre as portas para o desconhecido, onde o artista-pesquisador lança mão de novas práticas e recursos para fins estéticos inovadores. Pode-se considerar os artistas das vanguardas do início do século XX como produtores de uma arte experimental, submetida a uma série de provas e verificações inéditas. Diante de seus processos criativos, os vanguardistas analisavam e dosavam seus experimentos, e adotavam o que dali fosse esteticamente condizente com suas aspirações, o que naquele momento chocava-se com a postura mais tradicional voltada para a estabilidade.

É nesse ambiente que a estética do estranhamento aparece como artifício, utilizado pelos vanguardistas, para tornar a arte inapta ao consumo e, dessa maneira, protegê-la da associação com a produção massificada da estética oriunda dos processos de industrialização, dissolvida no campo do divertimento e da banalidade. Então, chocar, quebrar e romper com a tradição formal e rigorosa, com a sintaxe através da simplificação poética do humor, da ironia e do sarcasmo, seria um tipo de proteção, situando o produto artístico longe do lugar-comum.

Dessa maneira, Philadelpho Menezes⁷² aponta o estranhamento como:

Porém, mais uma vez se tem o estranhamento como dado diferenciador das posturas. Nas vanguardas, a retomada do ludismo da arte se expressa formalmente em escrituras de tal maneira incomuns que impedem sua assimilação àquela indústria que prega, a seu modo, a leveza do objeto de consumo estetizado. De outra parte, o estranhamento impede a comunhão do projeto de simplificação com a vulgarização da estética contida na redução desta ao ludismo da diversão, pela profusão de materiais estranhos e construções incomuns.

⁷² MENEZES, Philadelpho. *A Crise do Passado. Modernidade, Vanguarda e Metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2ª edição, 1994. p. 153-154

O ludismo contido na postura vanguardista do início do século XX trouxe para a composição criativa a contribuição da leveza, no sentido de desestabilizar a postura erigida diante do objeto artístico tão centralizador da beleza e dos temas importantes. O caráter lúdico se dá na contramão da seriedade, na anti-seriedade, segundo resume Johan Huizinga,⁷³ “em nossa maneira de pensar, o jogo é diametralmente oposto à seriedade”. Essa atmosfera propicia o desenvolvimento da estética da *anti-arte*, ligada à vanguarda dadaísta, que ataca em primeiro lugar a arte enquanto profissão, a separação artificial do artista e do público, ou do criador e do espectador, ou da vida e da arte.

O horror da guerra promovia cada vez mais a falência de todos os valores estabelecidos, os dadaístas se voltaram não só contra as instituições políticas e sociais, mas, também contra o *establishment* da arte. O termo dadá foi elaborado em Zurique em 1916, por Hugo Ball, juntamente com Jean Hans Arp, Tristan Tzara, Hans Richter. Música, poemas sonoros, colagens, performances faziam parte do pacote dadá, que, junta experimentação à desordem e à improvisação, supervalorizando as características atreladas à precariedade dos materiais usados.

Walter Benjamin⁷⁴, em seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, de 1936, comentou a respeito dos materiais usados pelos dadaístas em suas obras, tanto poemas quanto as “pinturas”:

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam a atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são “saladas de palavras”, contém interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações.

O conceito da perda da “aura” debatido por Benjamin se insere no contexto das transformações técnicas experimentada pela arte no início do século XX. A aura seria conceituada pela inacessibilidade, algo ausente da esfera do comum ou do banal. Como o

⁷³ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. Perspectiva, São Paulo, 2007. p. 8

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense, São Paulo, 1994. p. 191

próprio Benjamin⁷⁵ discorre, aura “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”

A origem da aura estaria no culto e no sagrado, valores que encontram-se na essência da arte pelo seu valor mágico e religioso. O culto ao belo tende a um declínio quando a chamada crise da representação ameaça profanar o ambiente imaculado das *belas artes*.

Uma das características da arte no momento da crise da representação se encontra na provisoriidade do estético. A tendência seria considerar o objeto artístico como pertencente ao mundo das coisas vivas, ou seja, aproximar a arte da vida no sentido de concebê-las não só como reflexo da constante e vertiginosa transformação de uma civilização, agora deslumbrada pela reprodutibilidade técnica das coisas que a circunda, mas, ser ela, a arte, a própria transformação. É nesse momento que a assertiva de Arthur Danto⁷⁶ lança um olhar sensível sobre, justamente, essa lacuna entre a imitação e a realidade, que seria a base da crise da representação:

Suponhamos que se examine o hiato entre as imitações e a realidade para determinar de que tipo de hiato se trata, e depois se procure descobrir o que ele tem de comum com a lacuna entre a arte e vida que os artistas contemporâneos parecem tão empenhados em explorar – é bem possível que o resultado seja uma compreensão melhor da arte e da vida *simultaneamente*.

O lugar a ser explorado pela arte seria, então, o hiato entre a arte e a vida, entre o mimetismo e a realidade. O terreno fecundo para a operação criativa que melhor responderia a querela demarcada pela crise representacional estaria localizado nesse intervalo, ou na supressão desse intervalo, visto como o lampejo de simultaneidade, como aponta Danto, entre a vida e a representação. Essa simultaneidade estaria, portanto, em pleno diálogo com a metáfora da fronteira, conceito que tece esse capítulo no sentido de apontar o entrelugar das práticas poéticas contemporânea.

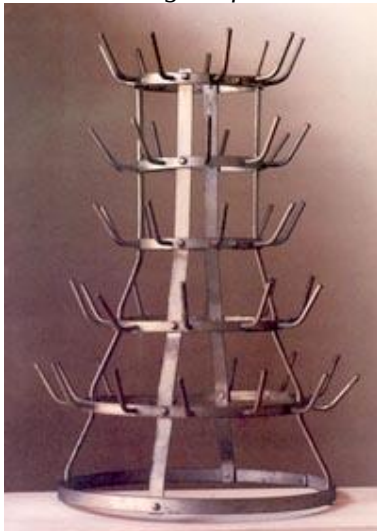
Assim, arte de “vida breve”, calcada no provisório, ajuda a compor a distinção entre representação e vida, entre estética e história da arte. Nesse sentido, alguns artistas do século XX se dispuseram a condenar a própria obra à extinção, elaborando-a com materiais que se alteram e se desintegram, ou seja, ligando-a à ação própria das coisas vivas.

⁷⁵ Ibid. p. 170

⁷⁶ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Cosac Naify, 2005. p. 49

Antes de Marcel Duchamp, todos os artistas, unanimemente, pensavam que para realizar uma obra, era necessário, afora os materiais convencionais, tintas, pincéis, cavalete, tela, acima de tudo, a genialidade individual do artista, o talento. Duchamp percebeu, que a arte existia fora dos artistas, e independente deles, por isso resolveu mexer com a base. Ele transferiu um objeto da esfera utilitária, como um pente de cabelo, um porta-garrafas ou uma roda de bicicleta, (Figuras 20) para a esfera não-utilitária, artística. Abriu-se uma luta entre as tendências desintegradoras e as tendências mantedoras da posição privilegiada da arte.

Figura 20 - *Porta garrafas* de Marcel Duchamp, 1914 e *roda de bicicleta* de Marcel Duchamp, 1913



Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna, p. 357

O *ready-made* resulta da transposição de um elemento vulgar, usado na vida quotidiana, *a priori* não reconhecido como artístico, para o campo das artes. Deixa de haver o trabalho técnico, artesanal do artista, porque ele apropria-se de algo que já está feito e vai “simplesmente” atribuir-lhe uma determinada implicação conceitual. A marca do conceito de provisoriedade se faz presente no *ready made* pelo seu caráter de objeto retirado da esfera cotidiana e prosaica, o que se subentende que o objeto de fabricação seriada deve ter uma vida curta, pois é apenas um objeto de uso doméstico fadado ao desgaste pelo uso, portanto, não tem a fisionomia de uma obra de arte.

Se o Sr. Mutt fez ou não fez um Urinol (ver figura 08) com suas próprias mãos é irrelevante. Ele o escolheu. Ele pegou um objeto cotidiano e o colocou de uma maneira que o seu significado original desaparece sob o novo título e ponto de vista. Ele criou um novo

pensamento para aquele objeto. Sim, ele transferiu a arte de seu objeto para o que se pensa acerca desse objeto.

Quando no final do século XIX a *arte pela arte* torna-se um conceito que livraria o objeto artístico de suas funções, seja de ordem política ou religiosa, esse mesmo conceito traz para o objeto artístico a aura de algo desconectado com as coisas mundanas da vida cotidiana, preservado numa atmosfera de um ritual a partir de si mesmo, como analisa o estudioso alemão Peter Bürger⁷⁷ em seu livro *Teoria da vanguarda* de 1974.

Uma das razões pode residir em que, como *l'art pour l'art* e com o esteticismo, efetivamente tenha ocorrido algo assim como uma re-sacralização (ou seja, re-ritualização) da arte, a qual, no entanto, não tem nada a ver com a primitiva função sacra da arte. A arte não se insere, neste caso, em um ritual eclesiástico, adquirindo dentro dele seu valor de uso; ela produz um ritual a partir de si mesma.

É justamente na contramão da *l'art pour l'art* que as vanguardas artísticas do início do século XX se encontram, desestruturando tudo aquilo que se pretendia manter-se no aurático ambiente da arte. No entanto, a condição de obra de arte não foi destruída pelos vanguardistas, mas, totalmente transformada.

Ao assinar com pseudônimo o seu Urinol, Marcel Duchamp desconstrói a noção de autoria, problematizando a confecção do objeto e, por conseguinte, sua manufatura. Dessa maneira a obra intitulada de “Fonte” assinada por R. Mutt, exposta em Nova York em 1917, evidencia o caráter pré-fabricado do objeto que isenta as mãos de seu processo de feitura.

É interessante perceber que logo em sua primeira exposição, a qual pregava em seu regulamento não haver júri e nem censura, o urinol foi negado por não ser considerado arte, ou não ter a fisionomia de arte. Teria Duchamp jogado com uma pitada generosa de humor para com os organizadores da mostra? O fato é que o urinol, primeiro, foi jogado fora por alguém que o achou, e dessa forma o original desapareceu.

Duchamp aproveitou o evento para divulgar suas ideias em um jornal chamado de *Blind Man* (homem cego), confeccionado por ele e seu marchand Arensberg, chamando a atenção para o que seria o fim da arte retiniana, ou seja, a pintura, como também

⁷⁷ BÜRGER. Peter. *Teoria da vanguarda*. Cosac Naify, São Paulo, 2008. p. 68

problematizando seu urinol no sentido de ser e de não ser um urinol, elaborando um novo pensamento acerca daquele objeto. Com essas ideias no papel, Duchamp pôs em primeiro plano a intenção do artista diante da obra. Dessa forma, o deslocamento metonímico provocado por Duchamp hipervaloriza o procedimento calcado no crer para ver no mundo da arte, como também estabelece a impregnância do discurso verbal diante do objeto artístico, que iria demarcar os processos de composição da arte contemporânea em que o discurso verbal, na maioria das vezes, poético, fundamenta os processos criativos.

A valorização do discurso poético diante do objeto artístico é apresentada por Arthur Danto como filosofia da arte. Essa abordagem demarca o território dos processos artísticos respaldados pelos conceitualismos⁷⁸:

A arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que não se poderia mais se ensinar o significado da arte por meios de exemplos. Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria em resumo, preciso voltar-se para a filosofia.

Nesse sentido, Danto⁷⁹ revela os limites entre a estética tradicional e a demarcada por Duchamp diante da valorização da articulação de ideias, tendo em vista a transposição do conceito de beleza do objeto, para o que ele defende como filosofia da arte.

Os objetos manufaturados eram aproveitados por Duchamp precisamente por causa de sua não-descritividade estética, e ele demonstrava que eram arte, ainda que não fossem belos, e que a beleza na verdade não poderia constituir nenhum atributo definidor da arte. O reconhecimento disso, pode-se dizer, permite traçar uma linha nítida entre a estética tradicional e a filosofia da arte, hoje na verdade prática da arte.

É interessante verificar que a voz de Arthur Danto é oriunda da filosofia, ao passo que minha origina-se na literatura e na arte. Dessa maneira, reitero o termo trazido por Danto, quando se refere à filosofia da arte, ampliando seu sentido para a poesia da arte, que seria esse tecido elaborado entre matéria e texto capaz de gerar trabalhos que envolvem palavras e que possuem potencial para mesclar as proposições artísticas, como Danto afirma ser hoje a “prática da arte”.

⁷⁸ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Ed. Odisseus, 2006. p. 16.

⁷⁹ Ibid. p. 92-93

É importante ressaltar o predomínio da ideia sobre o objeto. É justamente nesse ambiente que se localiza o poema dimensional, tendo como premissas básicas as experimentações elaboradas no início do século XX, em que os limites das categorias artísticas são provocados por meio da incorporação de novos materiais e procedimentos aglutinadores.

É interessante perceber a aproximação entre literatura e artes plásticas, no sentido de um ir ao encontro do outro. A literatura busca a materialidade por meio da intensa exploração dos significantes, uma extrema valorização das características palpáveis da letra. Por outro lado, as artes plásticas enveredam pelo campo da semântica e dos significados. É nesse sentido que as obras dadaístas e os *ready mades* de Marcel Duchamp trazem à tona a compreensão de que a arte é elaborada com sistemas lingüísticos, e não apenas com formas e cores.

Também nesse momento o poema migra para um espaço que não era propriamente dele, como museus e galerias, passando a ocupar outro lugar, uma espécie de transposição do ambiente privado para o público, migrando da apreciação solitária para a coletiva, uma espécie de desterritorialidade tanto do poema quanto das artes plásticas tradicionais.

Dessa maneira a pesquisadora Cristina Freire⁸⁰ afirma a valorização do sistema de exibição em museus e galerias, tendo em vista a fragilidade em categorizar obras marcadas por um vertiginoso experimentalismo.

Não apenas as instituições museais, mas também a linguagem tradicional se tornam inadequadas frente às proposições de arte, isso há mais de meio século.

Nesse contexto, onde as definições são frágeis e as classificações oscilantes, a legitimação institucional (o batismo da obra) passa, inequivocadamente, pela situação de exibição.

Do mesmo modo em que é contestado o museu se torna necessário como lugar de exposição. O museu e a galeria são lugares que desautomatizam as coisas da vida, e nesse sentido, algumas obras, incluindo os *ready mades*, são revestidas por um sentido que dificilmente encontrariam em outro ambiente. Ao mesmo tempo, esses espaços tendem a se

⁸⁰ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte conceitual no museu*. Iluminuras, São Paulo, 1999. p. 35

adequar aos processos artísticos que prezam pela volatilidade das obras, quando também são responsáveis por preservar e registrar objetos com proposições transitórias. Nesse momento as instituições recorrem à produção de fotografias e catálogos, uma vez que as obras se desintegram após sua exibição. Como discorre Cristina Freire⁸¹: “Vale lembrar que na arte conceitual o discurso participa da obra, quando não é ele mesmo obra”.

Mesmo diante da assertiva de Freire, Duchamp produziu cópias do urinol, assinando-as e inserindo-as no mercado da arte. No final da década de 1990, a obra foi comprada pela Tate Gallery de Londres por quase um milhão de libras⁸², e fica claro que se tratava de uma cópia. A armadilha duchampiana se instala na ressacralização de um objeto criativo imbuído, inicialmente, em dessacralizar a obra de arte no sentido plástico, retiniano. O antiartista virou artista e a antiarte virou arte, e recentemente o urinol foi considerado pela crítica norte-americana a obra mais influente do século XX, comparada à *Mona Lisa* moderna.

A interessante passagem do pensador Peter Bürger⁸³ aponta para a valoração da assinatura da obra que se sobressai à própria obra, num incessante movimento a favor da aura trazida pela assinatura e pela autoria, que tradicionalmente legitima a obra como individual e única, assim como discute o que esse conflito, entre obra e seu criador, proporcionou ao mercado de arte mediante a ação provocada por Duchamp:

A assinatura – que justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve àquele artista -, impressa num produto de massa qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente a todas as pretensões de criatividade individual. Pela provocação de Duchamp, não apenas se desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa. Segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte. Os Ready made de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações [...] a partir da oposição entre objeto produzido em série, por um lado, e a assinatura e exposição de arte, por outro.

É interessante marcar a valoração material atribuída a uma obra que representa uma ideia, ou seja, algo abstrato por natureza. As cópias do urinol são extremamente valorizadas no mercado de arte, que parece não lembrar que ela é um simulacro de um conceito, sendo este um valor influente nos modos da experiência estética fundamentada no pensamento.

⁸¹ Ibid. 128

⁸² SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Tudo o que você sempre quis saber sobre o urinol de Duchamp e ninguém nunca lhe contou*. Jornal Rascunho, Rio de Janeiro, 17 de março de 2006.

⁸³ BÜRGER. Peter. *Teoria da vanguarda*. Cosac Naify, São Paulo, 2008. p. 109-110

A proposta de retirar da obra de arte sua aura foi um ato de protesto contra o conceito de sagrado. Esse espírito combativo esteve presente na maior parte dos trabalhos criativos dos dadaístas, no qual os *ready mades* de Duchamp fazem parte.

Os dadaístas atuavam aniquilando a linguagem usual e propondo uma anti-linguagem inspirada no acaso, na escrita automática, baseada na velocidade com que as palavras vão surgindo sem uma análise prévia, com uma série de tipos gráficos de tamanhos variados recortados que guiavam a voz e a respiração do leitor. Ao mesmo tempo traziam para o corpo dos poemas restos de papéis, tickets de lojas e de metrô, pedaços de jornais e anúncios publicitários, passagens de bonde, enfim, detritos do consumo cotidiano em uma tentativa de aproximação da arte com a vida. Diante das tais possibilidades de composição destaco os poemas colagens do alemão Kurt Schwitters, que conheceu e colaborou com outros líderes dadaístas como Hans Arp, Hanna Hoch, Tzara, Hausmann e outros. Schwitters denominou sua arte de *Merz* assim⁸⁴:

No fundo eu não compreendo porque não se podia utilizar em um quadro, com o mesmo direito com que se usam cores fabricadas pelos comerciantes, materiais como velhas passagens de bonde ou bilhetes de metrô, pedaços de madeira desbotados, tickets de vestiários, restos de barbantes, raios de bicicletas, em resumo: todo o bric-à-brac que habita os depósitos de entulho ou monte de lixo. Dei a minha nova maneira, o nome de MERZ.

Este nome nasceu em um quadro, uma imagem sobre a qual se podia ler, recortada de um anúncio do KOMMERZ UND PRIVAT BANK.

A obra de Schwitters desenvolve-se plenamente no campo do precário, o que se destaca diante da visão do poeta e teórico Haroldo de Campos, quando dedica um capítulo do seu livro *A arte no horizonte do provável*, à obra de Kurt Schwitters, apresentando-a como⁸⁵ “a descoberta do mundo perdido do objeto – o júbilo do objeto”.

Haroldo de Campos se debruça sobre as colagens verbais de Schwitters, destacando-as e diferenciando-as do conjunto da obra dadaísta, tendo em vista sua inclinação em desenvolver novos parâmetros da forma, numa atitude diferenciada do caos Dada. Seu experimentalismo estaria para a especulação verbal no sentido de reorganizar o elemento verbal, rearranjar a palavra em novos segmentos verbivocovisuais, num intenso trabalho voltado para a pesquisa semântica em conjunto com a matéria palpável. Dessa forma, a obra

⁸⁴ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. Perspectiva, São Paulo, 1977. p. 35-36

⁸⁵ Ibid.p. 35

de Schwitters se inclina mais para o tipo de composição baseado na montagem, do que na colagem, bastante explorada pelos dadaístas em prol de um processo composicional casuístico.

A utilização de matéria desprovida de valor estético denuncia uma possível composição criativa voltada para um despojamento aparente, um desleixo caótico entre texto e suporte. portanto, a obra de Schwitters revela uma intenção estruturada numa delicada expressão poética focada na exploração semântica, como discorre Haroldo de Campos⁸⁶:

De seu trato de humildade com o material, de sua preocupação minuciosa e paciente com a textura do objeto verbal despido de categoria “literária” previamente convencionalizada, Schwitters é conduzido irresistivelmente à pesquisa dos próprios elementos fundamentais da expressão poética, e, visando à “coisa em si” dessa expressão, só se detém em sua espeleologia lingüística no próprio som, no fonema, na sílaba, nos radicais do idioma, mas de um substrato vocal que poderia informar qualquer língua.

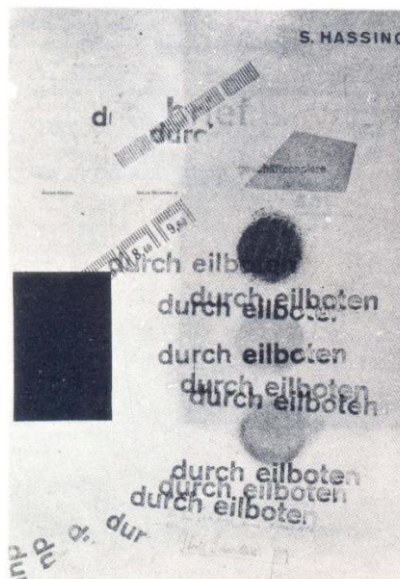
Dessa forma Campos apresenta o trabalho intitulado *Durch Eilboten* (Figura 21), de 1932, que seria traduzido como “pelo correio” ou, literalmente, “para entrega”. Neste trabalho Schwitters reproduz a expressão continuamente até se desgastar pela falta de tinta, no que parece ser uma impressão feita com um carimbo. Haroldo de Campos⁸⁷ apresenta esse trabalho de Schwitters analisando sua estrutura:

Outra, de 1932, cujo título é DURCH EILBOTEN (pelo correio expresso), onde o carimbo postal *durch eilboten* é submetido a uma série de variações (d-durc-durch-du-dur), ora em linha reta, ora em radiais paralelas ou tangentes, que produzem uma ilusão de movimento, contrabalançada por um rigoroso retângulo negro, à esquerda do quadro, em altura assimétrica: meio apagados, lêem-se os vocábulos BRIEF (carta), GESCHÄFTSPAPIERE (papel comercial), e outros, em tipos de feitio diverso, inclusive em letras de grafia manual a assinatura do autor. Schwitters, pintor, era também o poeta preocupado com a invenção tipográfica, com a desarticulação da palavra, com o aspecto visual dos vocábulos, suas possíveis disposições no horizonte espacial e suas reações e transformações recíprocas quando postos em presença simultânea.

⁸⁶ Ibid. p. 42

⁸⁷ Ibid. p. 37

Figura 21 - *Durch Eilboten*, Kurt Schwitters



Fonte: CAMPOS, Haroldo. A arte no horizonte do provável, p.34

O registro do vocábulo “GESCHÄFTSPAPIERE” traduzido por Campos como *papel comercial* revela uma certa ambiguidade no processo poético, tendo em vista a dupla faceta do termo quando se refere a relação semântica prevista no confronto com o título do trabalho, *Durch Eilboten*, ou *pelo correio*, e assim reforça a intenção do autor no tocante ao procedimento de postagem comercial, como também traz a tona a questão do material utilizado que estaria em completo acordo com a estética proveniente da utilização das coisas comerciais, fabricadas e descartadas pelo consumo humano, incluindo as cartas, cartões postais, selos, telegramas, que seriam textos cobertos por um valor monetário inseridos no sistemas de postagem, como um produto com papel comercial.

O poema aponta para uma fina ironia entre o poema e as coisas da ordem do descarte produzidas pelo comércio. Resta perceber o quanto esse trabalho se insere nas produções criativas que se insinuaram diante da provocação entre a arte e produto de consumo.

Vale lembrar que Schwitters atribuiu à sua produção artística o nome de arte MERZ, fragmento do vocábulo de um nome alemão para o Banco do Comércio (Kommerzbank), e passa a adotar esse nome em todos os seus processos criativos. Nesse sentido Otávio Paz⁸⁸ comenta:

Quase é desnecessário recordar que chamou a sua arte de despejos e resíduos *Merz*, alusão a *Kommerz* (comércio), *Ausmerzen* (resíduo), *Herz* (coração) e *Schmerz*

⁸⁸ PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Perspectiva, São Paulo, 2008. p. 57

(pena). Um “dolorismo” salvo pelo humor e pela fantasia, mas não isento de Self-pity.

Com essa sensível análise do vocábulo estilizado e ampliado, reitero as palavras de Haroldo de Campos apresentadas anteriormente: “espeleologia linguística no próprio som, no fonema, na sílaba, nos radicais do idioma”.

Merz passou a ser o grupo de um homem só, uma extensão individual do dadá, desenvolvida, por exemplo, em poesias, colagens, instalações, arquitetura, e esculturas. Assim, Kurt Schwitters desenvolve suas composições que enveredaram pela exploração de materiais dimensionais como madeira, barbante e raios de bicicleta, entre outros detritos encontrados em seu cotidiano. É por meio da validação de objetos descartados que a obra de Schwitters dialoga com a estética do provisório, localizada na especificidade da impermanência do objeto. (Figura 22)

Figura 22 - Obras de Kurt Schwitters, arte MERZ.



Fonte: <http://typophile.com/node/30008>

<http://escafandro.blogtv.uol.com.br/2008/08/19/artistas-contemporaneos--kurt-schwitters-e-o-ctrlc-ctrlv>

Sobre a estética da impermanência trago a contribuição teórica discutida pelo crítico e professor de arte norteamericano Haroldo Rosenberg⁸⁹:

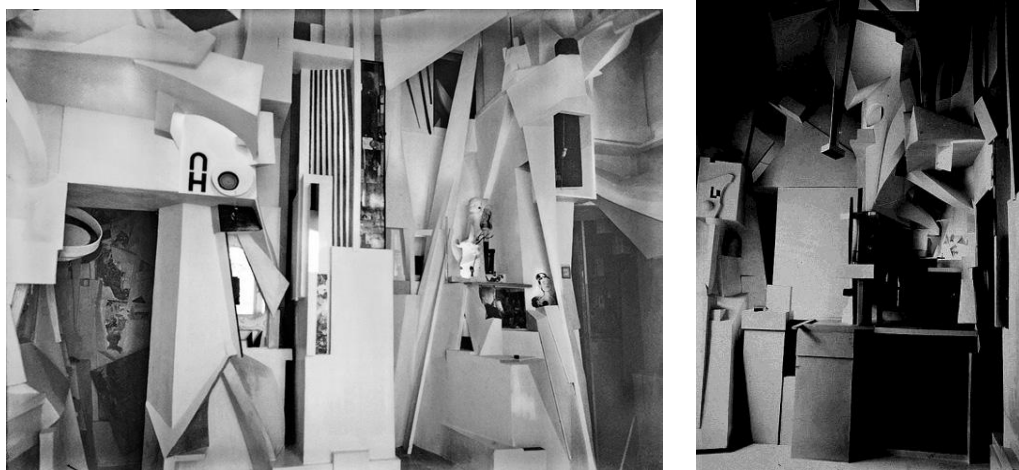
A impermanência do objeto de arte surgiu como uma arma do artista contra a arte como suporte intelectual para ideias imutáveis. Hoje, porém, a impermanência tornou-se um artifício estilístico, apreciado com avidez em termos de seus precedentes estéticos. Lixo, jornais velhos, cobertores – coisas efêmeras que simbolizam aquele instante visual em que o que está à mão é suficiente para provocar a excitação estética.

⁸⁹ RONSENBERG, Haroldo. *Objeto ansioso*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004. p. 97

A estética da impermanência se põe diante das questões de confronto entre a arte do século XIX e a do século XX. Nesse sentido, retomo as palavras de Rosenberg⁹⁰ quando afirma que “a arte que se deteriora de modo mais ou menos visível é a resposta do século XX ao esteticismo congelado de Dorian Gray.”

Nesse sentido, a produção de Schwitters invade o espaço habitado, o espaço ansioso por revelar as subjetividades do embate entre arte e vida, abrindo o caminho para o descongelamento da arte frente às aspirações de um novo momento de especulações estéticas. Dessa maneira, contempla grandes trabalhos de ocupação espacial como o *Merzbau*, de 1923, que é o mesmo que casa *Merz* (Figura 23). *Merzbau* era uma combinação de colagem, escultura e arquitetura que começou ocupando um canto do ateliê de Schwitters e foi gradualmente expandida para oito cômodos de sua casa em Hannover. Pode ser considerada uma das primeiras instalações artísticas, onde roupas, cabelos e garrafas eram guardados em caixas e malas e presos às paredes. Objetos destituídos do seu uso comum, que passaram a compor um grande *ready made*, no qual o artista vivencia. Seria, portanto, um tipo de experiência máxima da aproximação entre arte e vida, ainda mais por se tratar da própria residência do artista, destruída pela intervenção dos nazistas anos mais tarde.

Figura 23 - *Merzbau* de 1923, foi chamado, primeiramente, *Die Kathedrale des Erotischen Elends* (Catedral da Miséria Erótica), e depois batizado como *Merzbau*. Assemblage na casa do artista



Fonte: Disponível em: < <http://musingsofanartstudent.blogspot.com/2010/11/artist-review-9-kurt-schwitters.html>>, 2010

A instalação artística se fundamenta no princípio da ocupação espacial para a montagem de uma obra criativa, sendo esta passível de desmontagem ao término da exposição, o que implica numa relação provisória que põe em debate a sustentação de sua

⁹⁰ Ibid. p. 93

existência física frente ao padrão estético focado na perenidade da obra de arte. É, portanto, um tipo de obra calcada na efemeridade e que pode vir a ser instalada em lugares públicos, abertos ou fechados, em galerias ou museus. Foi a partir da década de 1960 que o termo “instalação” passa a nomear a operação artística em que o espaço torna-se constituinte da obra. Antes, portanto, as expressões *Environment* (meio ambiente) e *Assemblage* nomeavam as operações que reuniam artistas diante dos mais diversos materiais em um espaço.

Segundo o Dicionário Oxford de Arte⁹¹, o termo *Assemblage* aparece como um:

termo cunhado na década de 50 por Jean Dubuffet, denotativo de obras de arte elaboradas a partir de fragmentos de materiais naturais ou fabricados, como lixo doméstico. [...] Ganhou uso corrente com uma exposição chamada *The Art of Assemblage*, realizada no Moma, Nova York, em 1961.

Anúncios precoces do que viria a ser designado como instalação podem ser localizados nas obras *Merz*, de Kurt Schwitters, como também nos *environments* dadaístas, como na abertura da primeira Feira Internacional Dadá de 1920, na galeria Burchard em Zurique, na Alemanha, momento em que o optofonista Raoul Hausmann monta uma sala repleta de colagens, fotomontagens e objetos diversos, além de um boneco suspenso, vestido de militar e com cabeça de porco, o que lhe custou, e a seus inventores, um processo por ofensa às forças armadas. (Figura 24)

Figura 24 - Feira Internacional Dadá, 1920, Raoul Hausmann.



Fonte: DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas e movimentos, p. 118

Nessa mesma feira internacional, outra instalação se destacou: “O Grande Plasto-Dio-Dada-Drama”, de Johanner Baader, uma construção gigantesca de madeira, garrafas, papel,

⁹¹ Dicionário Oxford de Arte. Martins Fontes, São Paulo, 2007. p. 32

metal, assim descrita no catálogo da feira, que apresenta a obra como sendo a grandeza e a decadência da Alemanha. (Figura 25).

Figura 25 - O Grande Plasto-Dio-Dada-Drama de Johanner Baader, 1920.



Fonte: JUNIOR, Norval Baitello. *Dadá-Berlim. Des/Montagem*, p. 69

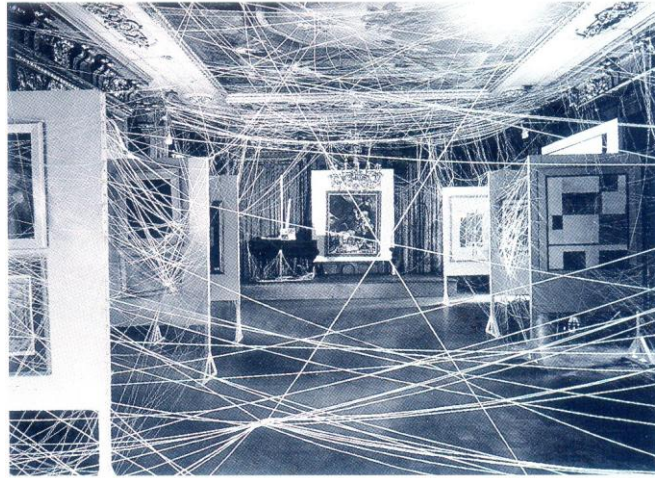
Norval Baitello Junior⁹² expõe a ação dadaísta de 1920 como:

a Feira foi provavelmente o maior empreendimento coletivo de Dadá. Mais abrangente e de maior alcance que as matinês, soirées e outras sessões em teatros e salões promovidos pelos berlinenses de Dadá [...] Pelos processos movidos contra os dadaístas, temos hoje a medida provável da alta temperatura satírica e provocativa do evento.

Outro anúncio do que viria a ser designado como instalação seria, portanto, duas obras que Marcel Duchamp realiza para as exposições surrealistas de 1938 e 1942, em Nova York. Na primeira, ele cobre o teto da sala com 1200 sacos de carvão, incorporando toda a dimensão do espaço, incluindo o teto, normalmente descartada pelos trabalhos de arte. Na segunda obra ele fecha uma sala com cordas, definindo, com sua intervenção, um ambiente particular labiríntico chamado de “Uma milha de barbante”. (Figura 26).

⁹² BAITELLO JUNIOR, Norval. *Dadá-Berlim. Des/Montagem*. Annablume, São Paulo, 1993. p. 70

Figura 26 - Marcel Duchamp, Uma milha de barbante, 1942. Instalação na exposição dos surrealistas em Nova York.



Fonte: Disponível em: < <http://www.abdn.ac.uk/french/duchamp.shtml>>, 2010

A relação da instalação com o espaço constitui uma interdependência dinâmica pautada na ação, visto que ela promove o deslocamento, a expansão, a invasão, e por isso mesmo, é um convite à participação do público em direção à obra. Nesse caso, a recepção deve envolver também outros sentidos. Além do visual, pode ser tátil ou manipulatória, pode ser funcional ou não, mas certamente a obra de arte configurada pela instalação resultará em um processo bastante difundido pelas práticas contemporâneas a favor da busca por novas subjetividades poéticas.

Foi a partir de uma instalação que o termo “arte conceitual” emerge, propositadamente, problematizando o fazer artístico em busca de uma relação que estreitasse os laços com a literatura. A arte conceitual surge como um movimento no fim da década de 1960, por meio de uma ação em prol da dissolução da matéria, renunciando o objeto físico a favor do texto verbal. Assim, a obra “Uma e três cadeiras” de 1965 do artista norteamericano Joseph Kosuth, propôs conscientizar o espectador sobre a natureza linguística da arte, e sobre a interação entre ideia e sua representação visual. (Figura 27)

Figura 27 - *Uma e três cadeiras*, Joseph Kosuth de 1965



Fonte: DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos*, p. 240

A instalação de Kosuth apresenta o mesmo objeto em três versões ou representações. Naquele espaço temos uma foto da cadeira, a própria cadeira e seu significado retirado do verbete contido no dicionário. Seriam as três formas uma mesma coisa? Qual delas vale mais no plano das significações imediatas? A questão toca diretamente a abordagem semiótica, visto que se trata de um mesmo signo em níveis diferentes de representações.

Aqui, o signo se revela diante da sua característica icônica, no caso da cadeira objeto de madeira dimensional. Diante de sua característica indicial, em que se encontra a fotografia visto que, ela anuncia ou indica a presença ou o rastro da cadeira. E, por fim, seu caráter simbólico convertido por uma convenção linguística que se vale de palavras oriundas de um alfabeto qualquer, que é a definição do dicionário para o objeto. Completa-se, então, uma abrangente visualização do que seria um signo diante da sua capacidade representativa.

Durante a abertura da 29ª Bienal de Arte de São Paulo, no dia 25 de setembro de 2010, o mestre da arte conceitual Joseph Kosuth proferiu uma palestra, da qual tive a oportunidade de participar, sobre a crise do significado na arte contemporânea (Figura 28). Diante de uma plateia composta, em sua maioria, por jovens estudantes de arte, Kosuth lança um texto teórico que fundamenta várias das questões que, desde os anos de 1960 cercam a arte, concomitantemente à produção de linguagem verbal. Passagens como “O trabalho das cadeiras fecha a questão do modernismo”, ou “não tem a ver com a desmaterialização da obra

e sim com a produção de significado” compuseram a palestra. Ainda sobre a importância da geração de significados de uma obra, Kosuth afirmou⁹³:

A estética da administração da chegada da obra ao mundo cabe ao artista. É o artista que gera os primeiros significados da obra, para depois jogá-las no mundo. A chave está nos textos que o artista faz para a obra.
[...] Obra e texto são gerados na mesma superfície.

As ideias de Kosuth colocam-se em desacordo com a demasiada alegoria que nada diz ou nada contribui para o amálgama semântico da obra. Ele combate a cor, o enfeite e tudo que parece ser acessório, no sentido de que uma obra de arte deve aparar tudo que lhe é desnecessário. Para Kosuth, a obra de arte opera como um jogo

dentro de um sistema de significados que precisa se manifestar para a obra aparecer e nesse sentido, cabe ao artista gerar os primeiros significados da obra, para depois jogá-las no mundo. Essa posição se instala na via contrária das manifestações artísticas puramente intuitivas, e dialoga com as práticas criativas racionalistas.

Figura 28 - 29ª Bienal de Arte de São Paulo. Palestra com Joseph Kosuth, dia 25 de setembro de 2010



Fonte: SILVA, Marta Emília de Souza.

“Uma e três cadeiras” é uma obra que descende diretamente das propostas duchampianas. Acrescento ainda, a importância do título, tendo em vista, o quanto ele apresenta as pistas necessárias para o espectador resolver o enigma proposto pelo artista. Chamo atenção também para a obra de Kosuth, pois sendo uma obra instalação, a única maneira contemplada por ela para ser lembrada posteriormente, como agora, é através do

⁹³ Essas declarações foram coletadas pela autora dessa pesquisa em ocasião da 29ª Bienal de Arte de São Paulo. Palestra com Joseph Kosuth, dia 25 de setembro de 2010

registro fotográfico que indica seu rastro, sendo então, a foto da obra, também, uma representação da obra “Uma e três cadeiras”, como também do próprio texto, quando esse, muitas vezes, descreve minuciosamente a obra. Nesse caso, ressalto a importância do texto para o arquivamento da obra em museus, como também para guiar possíveis remontagens da obra em outras exposições. A obra depende, ENTÃO, de processos de representações constantes.

A instalação promove uma série de debate frente à arte e à política, tema amplamente debatido na 29ª Bienal de Arte de São Paulo e que, por isso mesmo, contou com a ilustre e polêmica figura de Joseph Kosuth. Ela provoca todo um sistema da arte calcado na perenidade da obra de arte, assim como questiona a relação da obra com seu caráter mercadológico, tendo em vista sua dificuldade em se relacionar com a venda, no sentido do espectador comprar a obra e querer levar para sua casa. Ela parece negar o poder de compra, e também vai de encontro ao que se espera de uma obra de arte no tocante ao adorno. Essas questões são abordadas pela pesquisadora Cristina Freire⁹⁴ em seu texto “a instalação e o espaço da exposição”:

Se o contexto da galeria ou do museu é parte fundamental da instalação, a primeira observação a ser feita é que ela não ocupa o espaço, mas reconstrói, criticamente. Dessa forma a instalação nega, em tese o poder de compra e não se presta ao adorno e, portanto, até mesmo a pretensão tipicamente burguesa de “ter em casa” é frustrada pela estrutura mesma desses trabalhos, que remetem ao público em detrimento do privado.

A instalação toma conta das manifestações/ações artísticas que povoaram a década de 1960, contrariando o sistema da arte com o tom voltado para ironia e a provocação. Nesse ambiente, destaco a chamada arte *Povera*, que aborda justamente a provisoriade do objeto artístico. Essa é uma questão central da arte *povera*, que se desenvolveu na Itália em 1967. O termo foi apresentado ao público pelo crítico/curador Germano Celan, que se referia a um grupo de artistas que trabalhava o aspecto “pobre” de suas obras por meio de materiais considerados trapos.

A intenção era o de abalar os códigos culturais existentes, dentro de um país dotado de uma história da arte luxuosa. Por esse viés a arte *Povera* se desenvolveu proporcionando aos artistas a possibilidade de apresentarem trabalhos com legumes que apodreciam conforme o

⁹⁴ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte conceitual no museu*. Iluminuras, São Paulo, 1999. p. 91-92

tempo, lixo, terra, lonas e tecidos, postos em contrastes com símbolos da tradição italiana clássica, como no caso da obra “Vênus dourada dos trapos” de Michelangelo Pistoletto. (Figura 29)

Figura 29 - *Vênus dourada de trapos*, Michelangelo Pistoletto, 1967



Fonte: DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos*, p. 267

A estrutura de arte baseada na instalação se desenvolve com bastante conforto no território da arte conceitual, tendo em vista o enorme empreendimento dos artistas em orbitar suas obras ao redor de um título, o que geralmente é compreendido como título/conceito. De certa maneira, isto desintegra a obra, levando-a para o campo do abstrato. Dessa forma a verdadeira fruição só é atingida quando a obra é percebida pelo pensamento. Assim o enigma se faz diante de uma proposta de alcance intelectual, em que o espectador necessita de uma chave léxica para desfrutar do prazer da obra. Nesse sentido, Umberto Eco⁹⁵ discorre sobre a relevante descoberta do significado da obra frente a um espectador desprevenido:

O verdadeiro gozo, o prazer da obra se atinge quando esta é racionalizada (transformada em conceito) e se compreendeu o problema de poética que pretendia realizar. E até mesmo a pergunta banal do espectador desprevenido perante um quadro abstrato (mas o que significa?), pergunta que parecia não ter nada a ver com a estética, com a crítica, com a história das poéticas, leva-nos a tocar num problema importante: a pessoa desprevenida pergunta o que queria dizer o autor do quadro; quando se lhe explica, em cinquenta por cento dos casos, responde que, agora que compreende, começa a apreciar a obra. Aprecia a obra ou a sua racionalização?

O processo apresentado por Eco reflete sobre uma das questões mais debatidas atualmente, que seria: afinal, o que é arte? Em primeiro lugar, a resposta vai depender de qual momento na história estamos nos referindo, tendo em vista que o conceito de arte encontra

⁹⁵ ECO, Umberto. *A definição da arte*. Edições 70, Portugal, 2006. p. 248

fundamentos em meados do século XIII, o que não quer dizer que não existisse arte antes desse período. Ela existia, mas no sentido de serem veneradas e não apreciadas esteticamente, inscrevendo a apreciação estética como uma característica fundante da história da arte.

Talvez fosse pertinente trazer aqui a contribuição do século XVIII pela responsabilidade em definir diacronicamente os fatos, como também pela formulação dos conceitos, categorias e classificações específicas para determinadas áreas do conhecimento humano. É dentro desse espírito, que tanto empreendeu esforços para o controle da natureza e do ser, que se encontra a noção de arte que carregamos conosco até meados do século XX, ou quem sabe até os dias atuais.

A arte contemporânea traz consigo alguns enigmas que revelam seu imbricamento com a história, no sentido de se pôr diante da história e dialogar plenamente com ela. A arte contemporânea se destaca da arte moderna principalmente por não ver o passado como um rival a ser combatido. Ela comunga com o passado e o vê como um rico arcabouço de referências prontas para serem degustadas pelo processo da intertextualidade, como explica Arthur Danto⁹⁶ sobre o pós-moderno e o contemporâneo.

A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram dar.

Dessa maneira os paradigmas da arte contemporânea se definem também pelas características apresentadas neste capítulo, no tocante a *ambivalência*, o *transitório* e o *provisório*. Ou seja, um período de impecável liberdade estética focada na problemática da interrelação entre as linguagens. Consequentemente, não há a possibilidade de um direcionamento narrativo único. É por isso que o filósofo Danto prefere chamá-la simplesmente de arte pós-histórica, pois não há um comprometimento em manter as narrativas históricas numa sequência demarcada por posições rígidas desde meados da década de 1960, onde em algum momento o “invólucro fora rompido”⁹⁷, como atesta Danto.

⁹⁶ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Odysseus Editora, São Paulo, 2006. p. 07

⁹⁷ Ibid. p. 18

É interessante apontar nesse momento uma reflexão sobre o termo “contemporâneo” que se refere ao que está acontecendo agora, no seu sentido mais óbvio. Seria uma espécie de comunhão coletiva do tempo presente. No entanto, esse termo adquiriu um novo sentido quando se refere à arte. Talvez por não haver outro termo que melhor se adeque, ou mesmo pelo próprio termo vir carregado daquilo não mais se nomeia. O fato é que desde a década de 1960 passou-se a chamar a arte de vanguarda de “arte contemporânea”, mesmo que esse objeto contemporâneo se localize nas décadas de 1970 ou 1980, por exemplo.

Diante da derrocada das fronteiras frente à profusão de procedimentos artísticos que se desenrolaram século XX a dentro, a questão da denominação unificadora de uma arte que compusesse um determinado período se esfacelou. No lugar de um segmento único, vários tomaram o espaço. Desde a era dos “ismos” até os dias atuais creio ser uma tarefa difícil seguir tantas nomenclaturas. Para se ter uma ideia, cito algumas: arte concreta, realismo social, neo-romantismo, arte bruta, existencial, marginal, panfletária, letrismo, arte cinética, funcional, internacional situacionista, assemblage, art pop, arte op, minimalismo, Land art, Body art, hiper realismo, vídeoarte, high tech, neopop, web art, minicontos, poemas sonoros, visuais, objeto, dimensionais, virtuais, entre outros. Segundo o pensador Hans Belting:⁹⁸ “É como se o desenquadramento da arte se seguisse uma nova era de abertura, de indeterminação, e também de uma incerteza que se transfere da história da arte para a arte mesma.”

Os gêneros que sempre ofereceram uma visão sólida para a compreensão da arte se multiplicam velozmente, diante das novas mídias tecnológicas, da invasão do espaço público, novos suportes e novos desafios para uma época focada não mais na transgressão de outrora, mas no uso pleno das referências do passado para as propostas experimentalistas que marcam o território do presente. Assim, Hans Belting⁹⁹ apresenta o conceito do *remake*, que contamina as produções contemporâneas e que recorrem à citação e a intertextualidade.

Aqui o progresso, que sempre manteve as artes particulares vivas no próprio *medium*, enfraquece como necessidade no sentido que deteve até agora. O progresso é trocado pela palavra de ordem *remake*. Fazemos novamente o que já foi feito. A nova versão não é melhor, mas não é pior – e, em todo caso, é uma reflexão sobre a antiga versão que ela (ainda) não poderia empregar. Os gêneros, que sempre ofereceram o enquadramento sólido que a arte necessitava, se dissolvem. A história da arte era um enquadramento de outro tipo, que fora, escolhido para ver em perspectiva o acontecimento artístico. Por isso, o fim da história da arte é o fim de uma narrativa: ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar.

⁹⁸ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Cosac Naify, São Paulo, 2006. p. 25

⁹⁹ *Ibdi.* p. 31-32

Não acredito que não se tenha mais nada a narrar, mas, que a narrativa se transformou, ou melhor, se fragmentou. Não há mais uma só narrativa, mas, muitas nas quais se possa identificar o próprio *remake*, adotado por Belting e compreendido aqui como o um processo semelhante ao da intertextualidade que contempla a estética do palimpsesto.

Marcados por uma pluralidade democrática de meios e linguagens as manifestações artísticas talvez tenham perdido seu espírito contestador e de combate ao sistema vigente, tão característico das vanguardas da primeira metade do século XX. O que ficou talvez tenha sido a noção de que existe uma variedade crescente de elementos sógnicos ao redor do poeta, elementos de linguagens que incentivam a construção poética. Caberia a ele a habilidade de verificar, experimentar e produzir o estranhamento suficientemente capaz de tornar seu produto estético final inapto para o consumo superficial e efêmero. O estranhamento, aqui, seria a marca capaz de impedir que o produto estético se tornasse um clichê, um lugar-comum. Dessa maneira, a prática experimental seria a herança deixada pelas vanguardas históricas do início do século XX que melhor se adequaria a uma época constituída por uma profusão de signos, códigos e linguagens.

É nesse sentido que o pensamento sobre o “fim da arte”, apresentado e debatido por filósofos contemporâneos venha contribuir no sentido de apontar pistas para o entendimento da contemporaneidade e suas manifestações artísticas. Nomes como o de Hans Belting, Arthur Danto e Umberto Eco, entre outros, contribuíram para o entendimento da arte no fim da história da arte, quando não há mais uma linha mestra a seguir que indique um caminho seguro diante das manifestações da arte/literatura. Diante dessa constatação, reitero as palavras de Danto¹⁰⁰ quando discorre sobre a possibilidade estendida ao artista na era da arte no fim da história da arte.

É sempre possível aos artistas uma apropriação das formas da arte passada e o uso, para seus próprios fins expressivos, da pintura das cavernas, nos retábulos, do retrato barroco, da paisagem cubista, da paisagem chinesa no estilo Sung, ou de qualquer outra coisa. Então, o que não é possível? O que não é possível é estabelecer uma relação recíproca com estas obras do mesmo modo como fizeram aqueles em cujas formas de vida essas obras tiveram o papel que tiveram: não somos homens das cavernas, nem medievais devotos, príncipezinhos barrocos, boêmios parisienses nas fronteiras de um novo estilo ou literatos chineses.

[...]

¹⁰⁰ DANTO, Arthur. Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história. Odysseus Editora, São Paulo, 2006. p. 220

O sentido em que tudo é possível é aquele em que todas as formas são nossas. O sentido em que nem tudo é possível é o de que temos de estabelecer uma relação recíproca com elas de nossa própria maneira. O modo como estabelecemos uma relação recíproca com aquelas formas é parte do que define nosso período.

Seria então a marca da arte na contemporaneidade a apropriação legítima do passado revestida pelo olhar da resignificação do mesmo. Essa problemática pode indicar outra possível crise de representação, agora frente ao passado, no sentido da negação da mera cópia e a favor da contribuição da reconfiguração, que seria também o trabalho da citação. É com a intenção de ilustrar e ampliar a discussão, que trago o trabalho da artista contemporânea brasileira Marilá Dardot, representada pela Galeria *Vermelho*, em São Paulo.

A artista investiga a linguagem, seus componentes, o processo de criação de significados, de constituição das palavras. A literatura é uma forte presença em seus trabalhos a exemplo da obra abaixo, “A grade”.¹⁰¹ (Figura 30)

Figura 30 - *A grade*, Marilá Dardot de 2002



Fonte: Disponível em: <<http://www.mariladardot.com/>>, 2010

A grade anuncia um desejo de silêncio da arte moderna, sua hostilidade à literatura, à narrativa, ao discurso. Não se poderia nunca ter escolhido solo menos fértil. Desenvolvimento é precisamente ao que a grade resiste. Aplanada, geometrizada, ordenada, ela é antinatural, antimimética, antireal. É como a arte se apresenta quando dá as costas à natureza.

¹⁰¹ Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?idioma=pt&id_artistas=27>, 2010

O trecho acima citado é de Rosalind Krauss, 1985, editado e traduzido pela artista, que escreveu sobre uma grade, provida de solo fértil. Sob cada letra, uma semente. O discurso é invadido e transformado por forças naturais. As sementes plantadas crescem, pressionam as letras e desorganizam o texto. O universal modernista cede às mudanças e ao tempo.

A marca intertextual do trabalho de Dardot se põe em pleno diálogo com a assertiva de Danto, no que se refere a tudo ser possível no mundo das referências e citações. A aproximação entre arte e literatura é, portanto, uma envolvente tarefa de busca do entendimento da arte em um momento de descoberta de que todas as fronteiras podem ceder, inclusive as grades, ao passo que a investigação criativa ainda é movida pelo caráter genuíno da arte que seria o de provocar o lugar-comum e penetrar na esfera das possibilidades inventivas.

3 O POEMA DIMENSIONAL INSERIDO NA PRODUÇÃO DA POESIA VISUAL BRASILEIRA

3.1 Um Breve Panorama do Poema Visual

A poesia visual pode ser definida pela cumplicidade entre o elemento verbal e o elemento visual, seja ela: na forma de uma ilustração, uma fotografia, um grafismo, pintura, ou mesmo na própria disposição das palavras e das letras na superfície da página, que pode privilegiar o espaço em branco como elemento em pleno diálogo com o jogo semântico da composição. Desde a antiga Grécia, passando pelo período da Idade Média, tem-se registros de textos-imagens, em que a composição na página, isto é, a disposição de palavras, letras e outros signos concorrem para a formação de uma pluralidade de significados e, naturalmente, de leituras.

Os primeiros poemas visuais são os poemas de Símbias de Rodes e Dosíades de Creta, cujos versos possuem a forma dos objetos de que falam os textos. No caso do poema “O ovo”¹⁰² (Figura 01), de Símbias de Rodes (325 AC), a composição, que alude à forma de um ovo, é constituída por dois triângulos, cujos vértices se opõem, sugerindo a forma de um losango, figuras geométricas carregadas de simbolismos.

¹⁰² MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: editora Ática, 1998. p. 64

Figura 01- Símbolos de Rodes (325 AC)

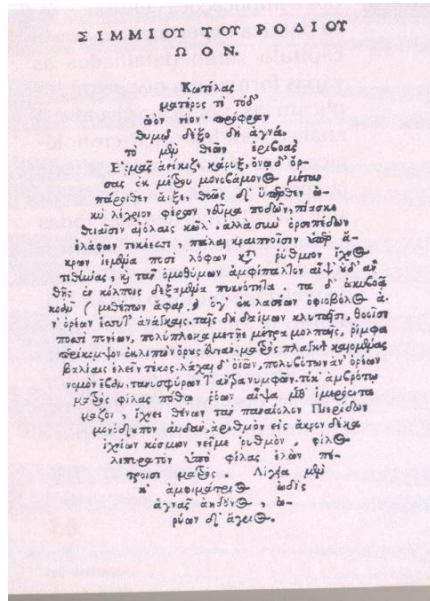
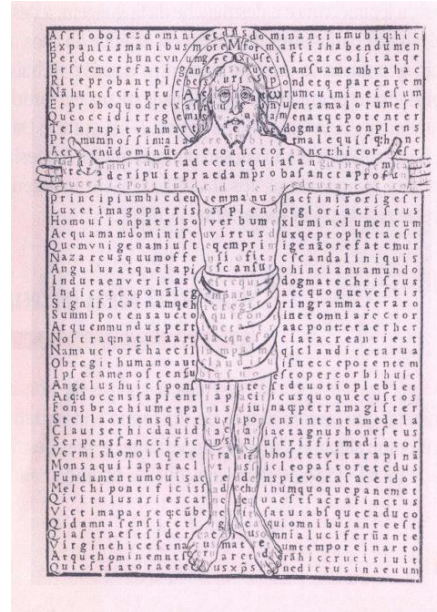


Figura 02 - composição medieval e anônima



Fonte: MENEZES, Philadelpho. Roteiro de leitura. Poesia concreta e visual, p. 64,65

A figura 02, de Cristo estendendo seus braços em cruz, elenca palavras que designam sua natureza divina e sua natureza humana; uma composição medieval e anônima¹⁰³. Nos dias de hoje, essa forma de texto ilustrado, poderia ser chamada de *poesia figurativa*, mas que já era produzida quando padres escribas elaboravam enigmas linguísticos, fazendo com que a imagem de Cristo se camuflasse por entre as palavras, como um tipo de palavras cruzadas.

No entanto, é só no final do século XIX que a retomada do poema figurativo ganha intensidade, por intermédio das novas técnicas de impressão que permitem a justaposição de imagens junto ao texto, assim como pela exploração de uma variante tipográfica e também do design gráfico. Dessa maneira, o ofício desse último passa a ser uma forma preponderante nas manifestações poético/criativas que invadem a vanguarda século XX adentro.

Diante desse breve panorama, reitero o poema/constelação “Um Coup de Dés jamais n’abolira Le hasard” de Mallarmé, que faz saltar os espaços em branco para que, assim, a ideia de um poema espacializado possa acontecer de maneira plena dentro da proposta de um poema que ressalta o signo visual em comum acordo com o verbal.

Uma das principais questões que o poema mallarmaico levanta é relativa à valoração da visualidade em um poema, principalmente no tocante ao diálogo entre literatura e as artes

¹⁰³ Ibid. p. 65

visuais no século XX, como aborda Marcia Arbex¹⁰⁴, numa breve passagem do texto “Poéticas do visível”:

Mallarmé reintegrou ao alfabeto seu elemento visual e espacial. A partir de *Um coup de dés n'abolira jamais Le hasard* [Um lance de dados jamais abolirá o acaso, 1897], a cultura alfabética foi tomada pela imagem, e tanto a literatura quanto as artes viram surgir inúmeros exemplos de reintegração da parte visual e espacial da escrita, na ilustração, nos cartazes, nos jogos literários com a letra, nos jogos dos pintores com a escrita e dos poetas e escritores com a imagem.

No poema em questão, faz-se notar a importância do espaço intercalar, o pleno diálogo entre escrita e visualidade e a intensa relação entre o elemento icônico e o verbal, sendo estas, importantes marcas do poema visual, essencialmente definidas em “Um Coup de Dés” por empregar diferentes tipos de caracteres; modificar as linhas na página; valorizar os brancos da página; e usar a própria página dobrada em duas onde as palavras separadas em dois grupos formam um só bloco, como se a prega central entre as páginas fosse uma espécie de balizador ou ponto de apoio para o equilíbrio das palavras-pesos.

Augusto de Campos¹⁰⁵, em seu texto “Poesia, estrutura”, comenta a obra mallarmaica:

Trata-se, frisamos, de uma utilização funcional dos recursos tipográficos, impotentes, no seu arranjo tradicional para expressar a nova organização do poema. 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.

Com esses elementos constrói Mallarmé o primeiro poema-estrutura de que se tem conhecimento.

Nessa passagem Campos apresenta o pioneirismo da construção mallarmaica, assim como as noções estruturais na qual se erige o poema pensado pelo poeta, na forma de uma partitura musical em que vozes variadas se sobrepõem polifonicamente. É nesse sentido que a série “Poetamenos” (Figura 17), de Augusto de Campos, iniciada em 1953, indica a assumida influência de Mallarmé pelos poetas concretos, tendo em vista o mesmo estilhamento do

¹⁰⁴ ARBEX, Marcia. *Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 19

¹⁰⁵ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé. Perspectiva*, São Paulo, 1991. p. 179

texto pelo espaço da página, além da confluência de vozes entrecruzadas, sugerindo a associação de cada cor de letra a um timbre musical.

A série de Augusto de Campos, juntamente com alguns poemas de Ferreira Gullar, como “A luta corporal”, publicado em 1954, era o que havia de mais experimental na poesia brasileira desde o modernismo dos anos 20 – que, praticamente, não chegou a assumir elementos visuais aos poemas. Notadamente no Brasil, o termo *poema visual* se confunde com o *poema concreto* por se entender que as discussões acerca da visualidade na poesia brasileira tenham se firmado no momento em que a arte concreta e, conseqüentemente, a poesia concreta se desenvolvia diante da atmosfera artística concretista. É importante delinear que o poema visual ocorre bem anterior ao poema concreto, tendo em vista os exemplos supracitados nesse capítulo, e que o poema concreto é um estilo de poesia visual oriunda de um período histórico específico, com características bem delimitadas, as quais irei me debruçar mais adiante.

A poesia concreta é uma das ramificações da poesia visual, assim como poéticas anteriores, como as do Futurismo italiano, do Futurismo russo, e do Dadaísmo, que também possuíam formas de poesia visual. Dessa maneira, entende-se a nomenclatura “poesia visual” como um termo generalizante que se destaca justamente na passagem do movimento concretista – o concretismo nos anos 50 do século XX pode ser visto como um dos últimos movimentos da vanguarda poética – para o que veio a se conhecer como pós-modernismo, como aponta Philadelpho Menezes¹⁰⁶:

O que ocorre é que o termo “poesia visual” não designa um movimento, como é o caso da poesia concreta. Ele só teve condições de se estabelecer como um nome geral, que congrega todas as espécies de poéticas visuais, incluindo-se aí a concretista, no momento em que os movimentos artísticos parecem ter esgotado seu vigor e seu sentido.

O termo poesia visual traz consigo a importância da preservação do espírito de experimentação nas poéticas contemporâneas, sem que com isso possa denegrir ou gerar algum mal estar diante das vertentes que preservam a tradição do verso. Nesse sentido, entende-se por “experimental” o que mais se adequa a qualquer forma de poesia que utiliza recursos fora do texto versificado tradicional. A poesia visual, portanto, se localiza no cerne

¹⁰⁶ MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: editora Ática, 1998. p. 16

das práticas experimentais que somam elementos gráficos à palavra. Dessa maneira, o poema visual é aquele que, como diz o próprio nome, possui um apelo visual, mas também traz para uma mesma composição criativa elementos diversos, da ordem das coisas visivas, retinianas e táteis.

Talvez esteja aí seu caráter marcado pela brevidade e, por sua vez, pela síntese, o que não quer dizer que por isso ele seja marcado pela superficialidade, visto que reside exatamente no poder sintético desse tipo de manifestação poética todo um trabalho de precisão e coesão, o que parece ser uma árdua tarefa essa de aparar o adorno, conter o excesso e driblar o decorativo. É por conta disso que, na poesia visual, não há rima, estruturas métricas, ou a presença de figuras retóricas. No lugar desses elementos, há outros instrumentos analíticos que vão sistematizar os níveis de cruzamento entre os elementos no poema.

Acredito que as pesquisas realizadas pelo poeta e teórico Philadelpho Menezes tenham contribuído decisivamente para o esclarecimento desses instrumentos de análises acerca do poema visual, visto que Menezes organizou a *I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo* (Centro Cultural São Paulo, 1983), com a participação de mais de 300 poetas de quase 40 países. Philadelpho Menezes também publicou obras direcionadas à produção e sistematização da poesia experimental no Brasil e no mundo, promovendo assim uma base teórica segura para que novas pesquisas, como esta, possam analisar, com maior precisão, o campo das práticas experimentais, tão marcadas pelo alto teor de inventividade e diversidade.

Num primeiro momento, Philadelpho Menezes desenvolveu uma tipologia que separou as poéticas visuais em categorias, cada uma com suas especificidades dialógicas com a imagem. São elas: o *Poema Espacializado*, que é considerado o pioneiro da era pós-verso, pois se configura pela espacialização da palavra que se encontra solta na página, e utilizando o espaço físico da página para compor uma constelação; o *Poema Concreto*, em que a palavra se configura geometricamente na página, numa intersecção entre texto e imagem; o *Poema Figurativo ou caligrâmico*, caracterizado pela sua capacidade de assumir graficamente o desenho do objeto referente ao texto; o *Poema Caligráfico*, que se vale da caligrafia manuscrita, do gesto e do automatismo; o *Poema Embalagem*, marcado pelo acabamento da letra que valoriza o tipo gráfico ou fonte que tenha uma relação estreita com seu conteúdo semântico, onde a fonte da palavra reforça e confirma os significados; *Poema Colagem*, em que a composição se baseia na técnica de recortar e aglutinar texto (palavras ou letras) e

imagem, marcado pela dissociação entre os elementos visuais e verbais e que se vale da imagem como recurso ilustrativo.

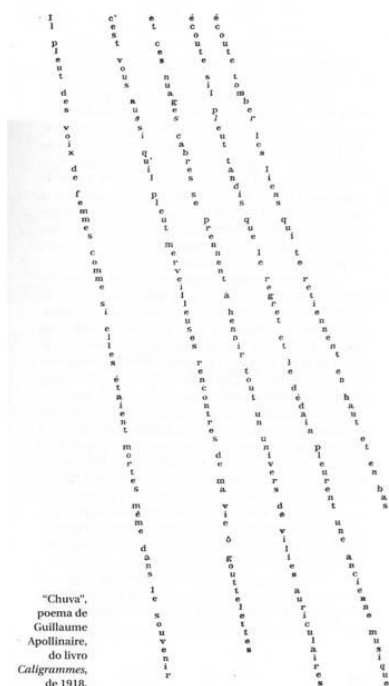
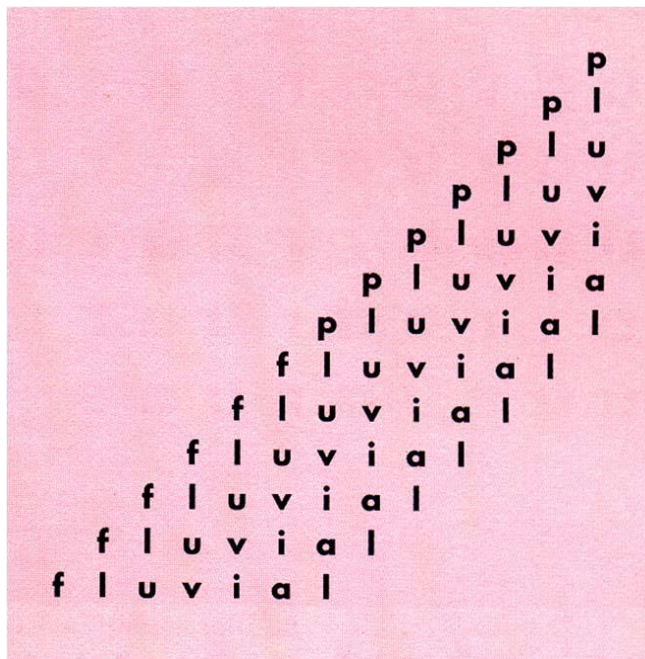
Além desses, há também o *Poema Processo*, em que a leitura acompanha a sequência das partes ou cenas da obra, gerando um movimento entre letra ou palavras e o elemento gráfico (o olho corre sobre um desencadeamento dinâmico entre o visual e o verbal rumo ao esvaziamento conteudístico); o *Poema Logográfico*, que possui um forte apelo gráfico, chegando à última instância entre poesia e arte gráfica (esse tipo de poema visual se mostra reforçando o caráter físico da letra valorizando o design do signo verbal); e, por fim, o *Poema Funcional*, marcado pelo apelo interativo, ou seja, exige do leitor uma ação sobre ele. Esse tipo de poema, também visual, possui um objetivo a ser cumprido através da manipulação, para que possa assim atingir o fim esperado, que é o da completa leitura do poema.

As categorias poético/visuais exemplificadas se encontram na publicação *Poética e visualidade*, de Philadelpho Menezes¹⁰⁷. Elas ajudaram a compor o panorama da poesia visual local, resultado da minha pesquisa de mestrado, publicada sob o título *Poesia visual em Alagoas*¹⁰⁸, em 2007.

Prossigo agora para uma pequena amostra de alguns desses poemas visuais marcados por pequenas diferenças estruturais, como também pelo diálogo aberto que mantém com as artes plásticas. Na sequência, trago o poema dimensional que se apresenta como um objeto criativo descendente das práticas poético/visuais aqui demonstradas, inserido no panorama que especifica uma produção poética que se encontra em constantes mutações a partir de novas investigações composicionais.

¹⁰⁷ MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade. Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991.

¹⁰⁸ SILVA, Marta Emília de Souza. *Poesia visual em Alagoas*. Maceió, Edufal, 2007.

Figura 03 - poema *caligrâmico* “Chuva”Figura 04 - *Pluvial*, Augusto de Campos

Fonte: MENEZES, Philadelpho. Roteiro de leitura. Poesia concreta e visual, p. 24 e 71

No poema *caligrâmico* “Chuva” (Figura 03), de Guillaume Apollinaire (1918), o texto se adapta ao formato do objeto/tema. O poema “Pluvial” (Figura 04), de Augusto de Campos (1959), é um exemplo de poema *concreto*, o qual é marcado pela concisão entre palavras e grafismo. Nota-se o ajuste entre o movimento vertical e o horizontal referindo-se à água da chuva que cai e a mesma se transformando em rio. Esse poema de Campos foi composto na fase heróica da poesia concreta brasileira.

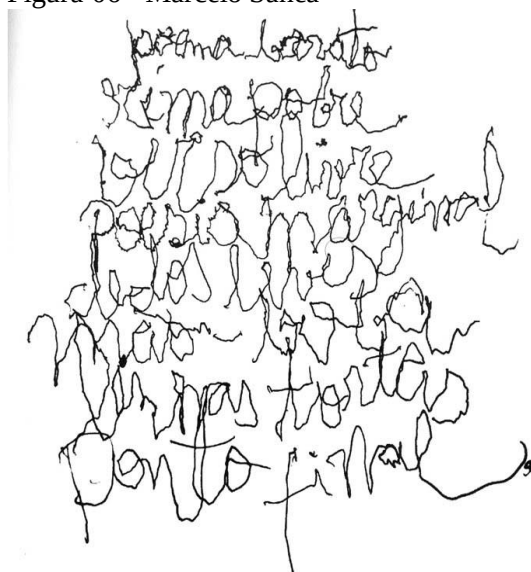
A seguir, apresenta-se o poema *embalagem*, que marca a obra do alagoano Edgard Braga, no poema “O caos” (Figura 05), de 1982.

Figura 05 - poema *embalagem*, Edgard Braga

Fonte: BRAGA, Edgar. *Desbragada*, 1984

Nesse Poema de Braga, nota-se os olhos redemoinhos delineando uma figura que agitadamente se transforma nas palavras “caos” e “ocaso”. Nesse caso, o tipo da letra desenha por sobre o papel um comum acordo com o sentido das palavras que surgem no corpo da obra. Dessa mesma forma, o trabalho do poeta carioca Marcelo Sahea (Figura 06), retirado do livro *Leve*, de 2006, foi elaborado a partir uma caligrafia cuja forma precária e trêmula reforça o conteúdo do poema, quando este se estrutura a partir das palavras/conceitos “barato, pobre, livre, torta”, entre outras. Neste caso, temos um exemplo de poema embalagem, em que o tipo de letra, ou fonte, empresta sua aparência, ou sua embalagem, para o pleno acordo visual e semântico com o conteúdo em questão.

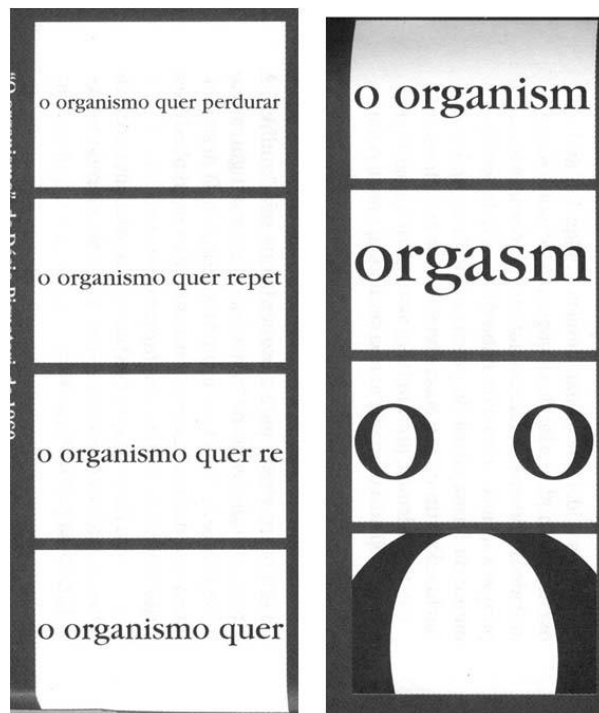
Figura 06 - Marcelo Sahea



Fonte: SAHEA, Marcelo. *Leve*, p. 95

Já o poema “O Organismo” (figura 07), de Décio Pignatari (1960), é um exemplo de poema *processo*, em que cada retângulo corresponde a página de um livro, de tal forma que o leitor percorre suas páginas como um livro objeto, ou mesmo um *flip book*. Dessa maneira, o poema se desencadeia em *takes*, propondo um movimento sequenciado, como uma pequena animação.

Figura 07 - *O Organismo*, Décio Pignatari

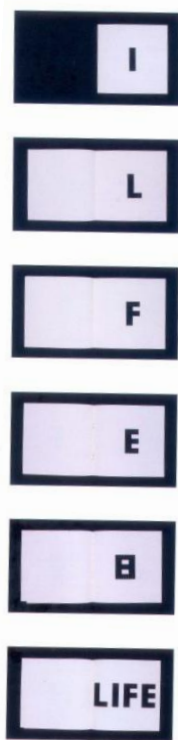


Fonte: PIGNATARI, Décio. Poesia pois é poesia, p. 151 - 165

A sequencialidade também foi explorada anteriormente, por Pignatari, no poema “LIFE” (figura 08), de 1958. Neste poema as letras se assemelham às estruturas geométricas que vão ganhando formas. As letras foram diretamente associadas ao desenho que, através do processo, vão se aglutinando até chegar ao quinto quadro, formando o ideograma “sol” ☐, na escrita chinesa. Um processo de aglutinação e sobreposição que traz para o poema uma ampliação sígnica, desembocando no surgimento da palavra “vida” (LIFE), no último quadro. Este poema é resultado direto das pesquisas dos poetas concretos sobre a organização sintética da escrita oriental, centrada no ideograma e baseado no conceito de amálgama entre a forma e o conteúdo.

O conceito ideogramático¹⁰⁹ foi trazido para o ocidente pelo orientalista norte-americano Francisco Fenollosa, no final do século XIX. O estudo de Fenollosa, intitulado “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, foi entregue ao jovem poeta Ezra Pound, que o publicou em 1920 e que também sofreu a influência desse estudo marcando fortemente a sua poética como, por exemplo, sua série “Cantos”, composta à maneira dos ideogramas. Tanto Fenollosa quanto Pound inspiraram bastante os jovens poetas do grupo Noigandres, que inauguraram a poesia concreta sob o conceito do ideograma oriental. A teoria da montagem, do cineasta soviético Serguei Eisenstein, também teve sua colaboração nesse processo.

Figura 08 - LIFE, Décio Pignatari

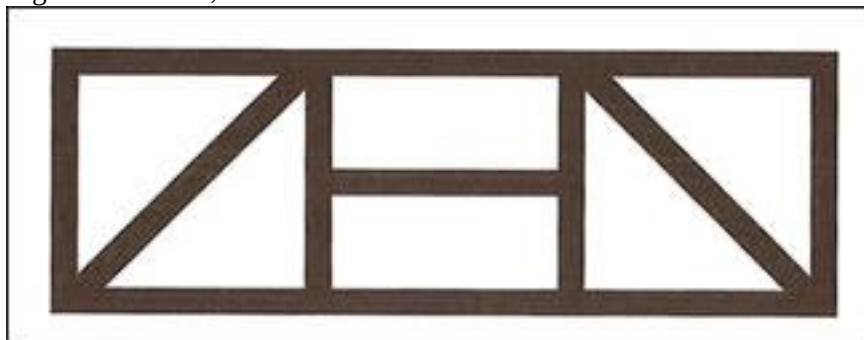


Fonte: PIGNATARI, Décio. Poesia pois é poesia, p. 129 - 144

O próximo poema se encaixa na classificação de poema *logogrâmico*, bastante explorado pelo poeta Pedro Xisto, que publicou haicais, poemas concretos e criações visuais na revista concretista Invenção. Seu primeiro livro de poesia, *Haikais & Concretos*, foi publicado em 1960. O poema “ZEN” (Figura 09), de 1966, é um exemplo em que texto e design se confundem, gerando uma valorização do grafismo do poema, ou seja, o poema traz à tona seu conjunto geométrico e sua forma plástica, sugerindo uma rigorosa conformação que se inclina à simetria oriental.

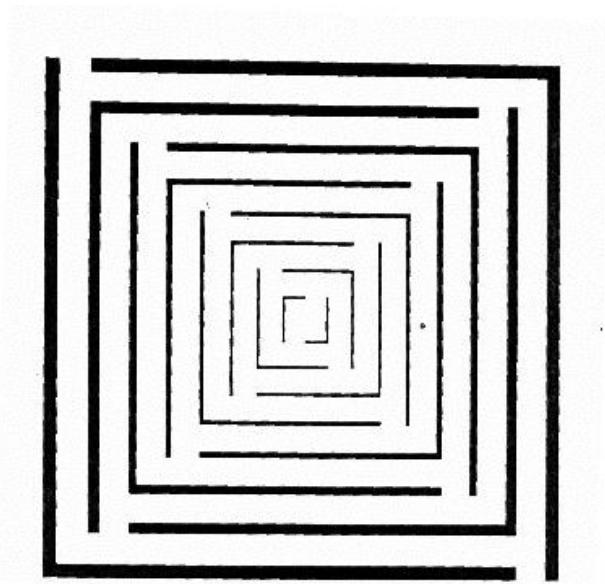
¹⁰⁹ CAMPOS, Haroldo de. (organizador). *Ideograma. Lógica, Poesia e Linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1986

Figura 09 - ZEN, Pedro Xisto



Fonte: MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*, p. 81

Nesse sentido o poema logogrâmico explora as fronteiras entre literatura e artes gráficas, quando ameaça esvaziar o conteúdo semântico do poema a favor do apelo visual. Outro *logograma* de Pedro Xisto, “Labirinto”¹¹⁰ (Figura 10), composto a partir de um arranjo concêntrico de letras “L”, se aproxima da pintura de alguns dos mais importantes artistas plásticos do concretismo brasileiro¹¹¹, como Aluísio Carvão (Figura 11), Luiz Sacilotto (Figura 12) e Antônio Maluf (Figura 13), este último, autor da arte que estampou o cartaz da I Bienal de São Paulo em 1951. Essas aproximações se dão pela exploração de um geometrismo abstrato, que se aloja em composições planejadas diante de uma perspectiva de infinito, a partir do jogo entre primeiro plano e segundo plano.

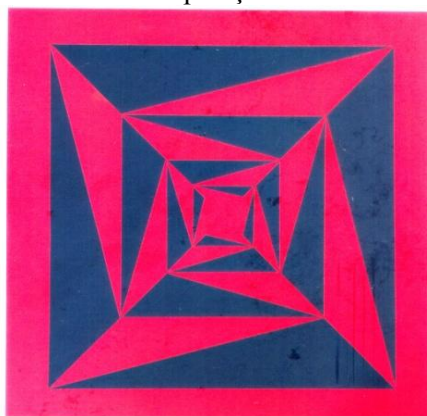
Figura 10 - *Labirinto*, Pedro Xisto

Fonte: MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*, p. 77

¹¹⁰ MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade*. Uma trajetória da poesia brasileira Contemporânea. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991. p. 77.

¹¹¹ MAM, Museu de arte moderna de São Paulo. *Concreta '56. A raiz da forma*. Eskenazi, São Paulo, 2006. P. 52, 88, 228

Figura 11 - Aluísio Carvão “Composição em vermelho e preto” de 1950



Fonte: MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo. Concreta 56 a raiz da forma, p. 88

Figura 12 - Luiz Sacilotto “(Concreção 1063) de 1956



Fonte: MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo. Concreta 56 a raiz da forma, p. 52

Figura 13 - Antônio Maluf “cartaz da 1ª Bienal de São Paulo” de 1951



Fonte: MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo. Concreta 56 a raiz da forma, p. 228

As composições acima prezam por um arranjo geométrico bem equilibrado, em que as formas se repetem e se arrumam até o infinito, como em uma arquitetura da forma, que faz com que os traços assumam o peso das composições orquestradas por uma progressão

matemática, em plena afinidade com as obras erigidas sob a visão racionalista que fundamenta o espírito progressista daqueles anos.

Anos mais tarde, em 1979, Augusto de Campos lança “Viva Vaia”¹¹² (Figura 14), uma compilação de poemas que inclui trabalhos desde a série “Poetamenos”, de 1953, até os “Enigmagens”, de 1977. Na capa, podemos observar uma afinidade entre o poeta concreto e as artes plásticas da vertente concretista, visto que o poema cita obras anteriores, como a do artista Volpi¹¹³ (Figura 15) e, novamente, Luiz Sacilotto¹¹⁴ (Figura 16); uma ligação que se inclina, especialmente, pelo aspecto dinâmico da estrutura contida na forma, no apelo visual, quando esse provoca, bem diante dos olhos, um movimento ou ilusão óptica oriunda do jogo entre cor e grafismos.

Figura 14 - *Viva Vaia* Augusto de Campos



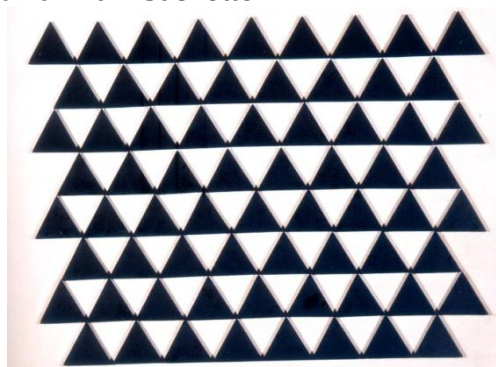
Fonte: CAMPOS, Augusto de. *VIVA VAIA*, Poesia 1949-1979, capa

Figura 15 - Volpi



Fonte: MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Alegoria*, Volpi, p. 103

Figura 16 - Luiz Sacilotto



MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Concreta 56 a raiz da forma*, Sacilotto, p. 53

¹¹² CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia (poesias 1949/1979)*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

¹¹³ MAM, Museu de arte moderna. *Alegoria*. Arte brasileira-século XX/museu de arte moderna de são Paulo. Editor Tadeu Chiarelli, Lemos Editorial, São Paulo. p.103

¹¹⁴ MAM, Museu de arte moderna. *Concreta '56 a raiz da forma*. Eskenazi, São Paulo, 2006. p. 53

A intimidade entre poema visual e artes plásticas pode ser delineada já na série “Poetamenos”¹¹⁵ (Figura 17), de Augusto de Campos; exemplo de poema *espacializado* que marca a dinamicidade do texto pelo imbricado jogo das cores, e que indicam as possíveis direções de leitura. O poema se esfacela na página de acordo com a “Constelação” malarmaica. Nesse momento, nota-se uma possível menção à pintura do holandês Piet Mondrian, principalmente da série “Broadway Boogie-Woogie”¹¹⁶, 1942 (Figura 18), quando o pintor se encanta pelo ritmo do boogie-woogie e elabora uma série de pinturas de traz para a composição cromática o compasso quebrado por uma harmonia fragmentada e agitada, que tanto traduzia a vida frenética da cidade de Nova Iorque naqueles anos.

Trazendo essas características para o poema de Augusto de Campos, verifica-se o contraste cromático indicando uma variante de sentidos num único texto, assim como a presença de uma composição que impõe grafismos, espaço e tempo na estrutura do poema, formando assim um fluxo dinâmico e alternado de leitura. Há também um contraste entre cores e o estilhaçamento do elemento verbal por sobre a página. No plano acústico, o poema sucita um entrecruzamento de vozes numa leitura múltipla de sobreposição verbocovisual. Esse poema é, portanto, marcado pelo jogo cromático presente nos neons do letreiros das grandes cidades, como também pela profusão sonora proveniente da urbe agitada e em pleno desenvolvimento.

Figura 17 - *Poetamenos*, Augusto de Campos

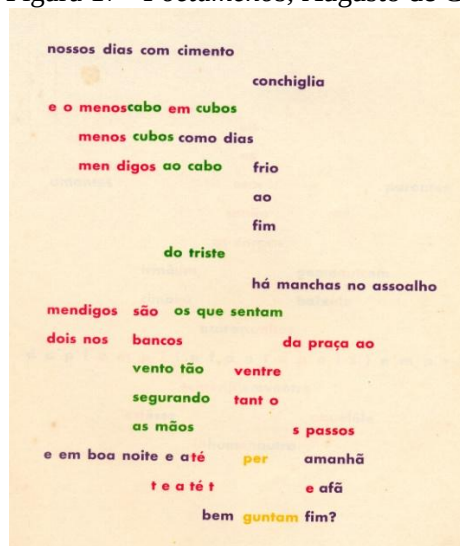
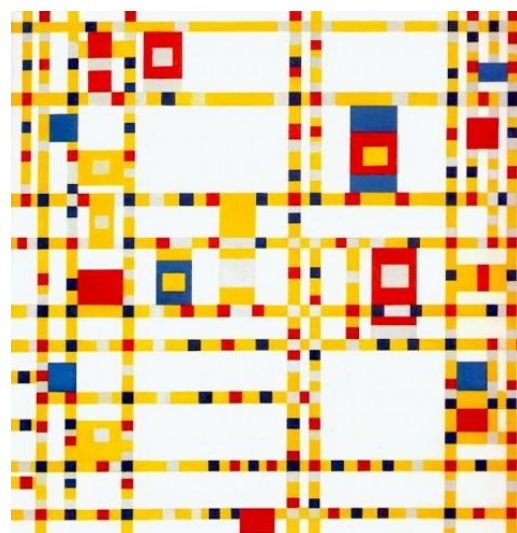


Figura 18 - *Broadway Boogie-Woogie*, Mondrian



Fonte: CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia*, p. 73
BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo*, Mondrian, p. 19

¹¹⁵ CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia* (poesias 1949/1979). São Paulo: Brasiliense, 1986.

¹¹⁶ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 19

Na contramão do pensamento racional que fundamenta a arte concreta no Brasil e no mundo, encontra-se o poema *colagem*, que se destaca pelo casuísmo contido no interior de seu procedimento composicional. Como exemplo, trago os poemas do alagoano Nilson Patrício¹¹⁷ (Figura 19), que foram expostos no Salão de Livros de Alagoas em 2001. Esses poemas foram constituídos pelo processo do recorte de fragmentos de textos e figuras de jornais e revistas, para em seguida colá-los em outro suporte. A transfiguração desses fragmentos faz com que eles tenham um novo arranjo e, por isso, atinjam novos entendimentos.

As colagens de Patrício valorizam o processo da “bricolagem”, que seria outra nomenclatura para o processo da mão-de-obra da colagem que envolve o manuseio de objetos como tesoura, cola e papel, entre outros materiais.

Figura 19 - Nilson Patrício, Salão de Livros de Alagoas em 2001



Fonte: SILVA, Marta Emília de Souza e. *Poesia Visual em Alagoas*, p. 104

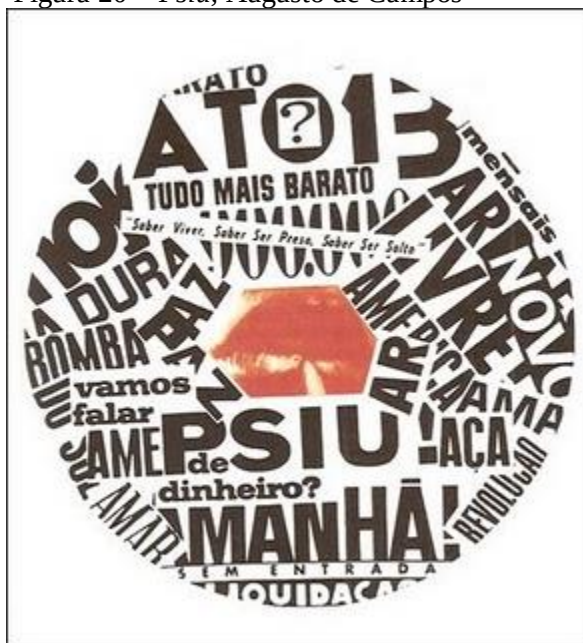
As obras de Patrício também são marcadas pela intuição a partir da colagem, aparentemente aleatória, e da união desses fragmentos textuais que foram retirados de impressos, aproveitando o potencial conteudístico do material anterior que, por sua vez, vai direcionar a nova composição poético-criativa. Esse tipo de processo composicional é marcado pela citação do texto alheio, num procedimento de resignificação desses fragmentos; atuação bastante explorada pelos dadaístas do início do século XX, como também nas produções que traçaram o ideal de independência contido na frase conhecida como “faça você mesmo”, que marcou os anos 60 a 80 desse mesmo século, carregado do espírito transgressor

¹¹⁷ SILVA, Marta Emília de Souza e. *Poesia Visual em Alagoas*. Maceió, Edufal, 2007. p. 104

que se valia da apropriação da cultura Pop, também marcada por processos de reproduções praticamente caseiros, como a serigrafia e, pouco depois, a fotocópia.

O trabalho de Patrício dialoga com o poema “Psiu” ¹¹⁸(Figura 20), de Augusto de Campos (1966). A onomatopéia “psiu” remete tanto ao ato de chamar alguém quanto ao de pedir silêncio. Nesse caso, temos um poema ambíguo, mas repleto de significados que chamam a atenção do leitor para os recortes de fragmentos das mídias que modelam o poema. O pedido de atenção ganha aqui aspecto de denúncia, levando em conta o contexto em foi elaborado (da repressão militar). Palavras como "ato", "livre", "dura", "bomba", "vamos falar", "revolução", "América", entre outras, deixam a entender que o poema trata deste período de nossa história. Temos, através do "psiu", um pedido para calar, silenciar, ficar quieto ou mesmo colaborar.

Figura 20 - *Psiu*, Augusto de Campos



Fonte: CAMPOS, Augusto. *Viva Vaia*, p. 131

O experimentalismo está no cerne das práticas investigativas do poeta curioso por novos procedimentos composicionais, no sentido de acrescentar novos significados à obra. Como resultado dessas investidas, o poema se vê ampliando seu campo de atuação ao se aproximar de outras linguagens. O caminho a indicar essa ampliação pode ser identificado na apropriação de elementos diversos, como no caso dos poemas colagens, supracitados, ou no exemplo a seguir, que contempla o *poema processo*, localizado também no centro dos anos de 1960, momento de grandes inquietações artísticas.

¹¹⁸ CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia* (poesias 1949/1979). São Paulo: Brasiliense, 1986. P.131

Nesse caso, o *poema processo* se fundamenta numa dinâmica linear, na qual o desenrolar do movimento estrutural exige um espaço sequencial do tempo. O poema a seguir é de Orlando Pinheiro¹¹⁹ (Figura 21)

Figura 21 – *Poema Processo*, Orlando Pinheiro



Fonte: MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade*, poema de Orlando Pinheiro, p. 87

O jogo gráfico permite um movimento fotogrâmico que se sustenta na apropriação do desenho de uma letra “a”, de uma tipografia específica, ou fonte ideal, para o processo que se desenrola por um movimento giratório que ao poucos parece se tornar uma provável letra “o”. O círculo preenchido é exato em seu diâmetro, seu formato redondo e cheio também cita o “ponto”, sinal de pontuação com a função de encerrar ou concluir algo. A imagem final desse desenrolar semiótico, também alude a uma espécie de buraco negro que, ao girar, traz para si tudo em volta, tragando e engolindo até mesmo a pequena parte de uma letra do alfabeto.

Philadelpho Menezes¹²⁰ analisa o *poema processo*, destacando sua composição:

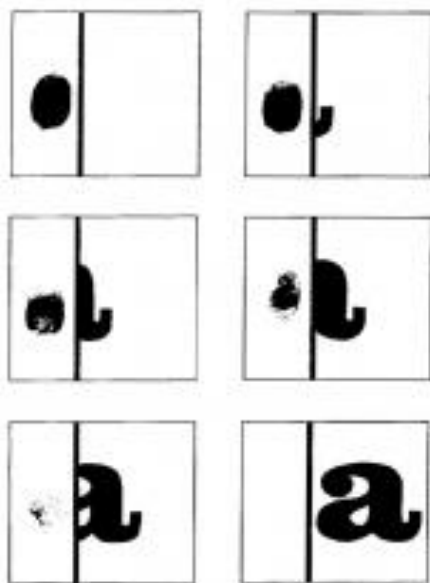
O processo, aplicado no poema, articula o movimento dos elementos estruturais e necessita, portanto, de uma sequência temporal. Decorre daí que todo o poema processo se apresenta em fases sucessivas: um elemento é afetado pelo anterior que lhe antecedeu e afetará o posterior que lhe sucede.

¹¹⁹ MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade. Uma trajetória da poesia brasileira Contemporânea*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991. p. 87

¹²⁰ Ibid. p. 84-85

O poema processo também se caracteriza por abstrair a comunicação do conteúdo verbal na contramão da discursividade, revelando então a dinâmica de uma estrutura base que se inclina para um esvaziamento semântico em prol de um design sequenciado, o que também vai elaborar uma ponte ou um diálogo com a estética do quadrinho, oriunda da cultura pop, assim como o universo da animação gráfica. Outro exemplo que se segue dentro dessa abordagem é o poema processo sem título de Hugo Mund Jr¹²¹ (Figura 22).

Figura 22 - Hugo Mund Jr



Fonte: MENEZES, Philadelpho. Roteiro de leitura: Poesia concreta e visual, poema de Hugo Mund Jr. p. 84

Nesse poema, é possível perceber, outra vez, que a letra “a” é contemplada, sendo que agora a fonte escolhida segue um padrão bem mais tradicional quando se assume características de uma letra serifada, que se aloja bem no tipo *Times new Roman*.

O que se verifica no poema de Hugo Mund Jr. é a presença do quadrinho com uma narrativa de começo, meio e fim, que se desenrola a partir de uma suposta proteção que deixa aparecer a letra apenas como uma mancha, sombra ou uma impressão digital, e que vai aos poucos desaparecendo pelo surgimento da letra; uma provável alusão à questão da alfabetização.

Esse tipo de “animação semântica” é analisado por Philadelpho Menezes, pela característica que demarca o território do poema processo que seria a comunicação pela forma gráfica. Diante desse caráter, ele discorre¹²²:

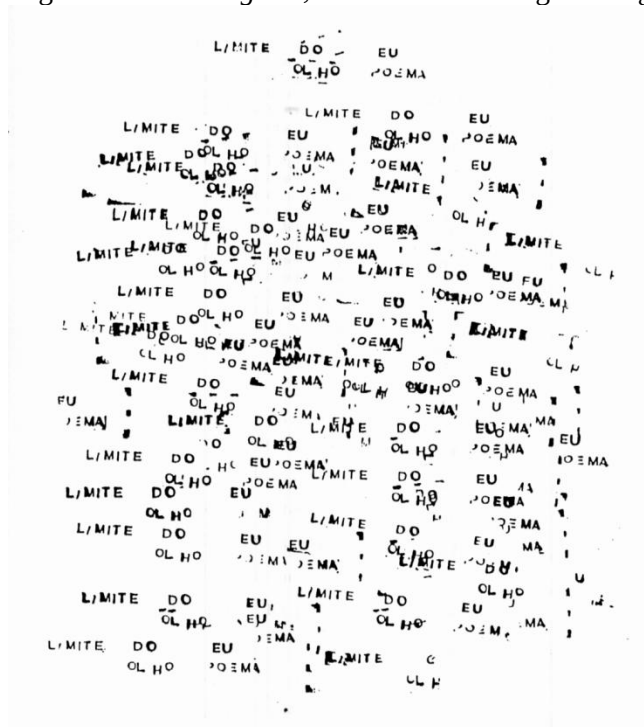
¹²¹ MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: editora Ática, 1998. p. 84

¹²² Ibid. p. 85

É possível fazer um poema visual inteiramente sem palavras, mas não é possível fazer poesia sem significados. A poesia não pode existir sem as ideias que comunicam e sem a participação ativa do leitor na decifração de seus sentidos. Porque a poesia visual é forma, como toda poesia, mas se for esvaziada de seus significados torna-se uma simples abstração gráfica. Foi o risco que correu o poema processo.

Diante dos riscos que a poesia experimental se lançou, destaco mais um poema visual que suscita um debate acerca da materialidade do poema, assim como também uma aproximação com as artes plásticas: é o *poema gesto*, do alagoano Edgard Braga, “Limite do olho” (Figura 23), de 1965¹²³.

Figura 23 - *Poema gesto, Limite do olho* Edgard Braga



Edgard Braga. *Limite do Olho*, de 1965

Fonte: BRAGA, Edgard. *Desbragada*, 1984

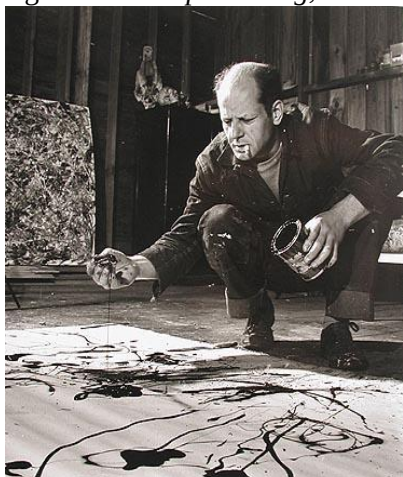
O poema de Braga foi elaborado a partir do gesto da pressão de carimbos sobre a página, contendo inscrições que possibilitam as seguintes leituras: “limite do olho limite do eu”, “eu poema”, “limite do eu”. O poema surge enquanto a tinta contida no carimbo durar, levantando questionamentos sobre até onde podemos ver e ler o que está escrito. O limite da poesia seria o limite do corpo, tanto humano, no sentido da legibilidade da obra, quanto pela corporeidade do poema, ou seja, sua materialidade, reforçando o caráter do significante do

¹²³ BRAGA, Edgard. *Desbragada*. Ed. Max Limonad, São Paulo, 1984.

poema. A poesia, o corpo, e a presença da tinta, como também sua ausência, sustentam as metáforas para uma poética que enveredou pelo caminho da consciência corpórea do texto poético, ou seja, se não há corpo também não há poema.

Nesse sentido aproximo o poema de Braga da obra do expressionista abstrato *Jackson Pollock*, referente à sua pintura gestual, da fase conhecida como *drip painting* (Figura 24) ou pintura de gotejamento em que o artista pinta não com pincéis, mas com hastes de madeira que, após serem mergulhadas em baldes de tinta, são posicionadas sobre a tela em constantes movimentos para que a tinta escorra até findar-se em pequenas gotas. Esse processo se repete formando inúmeras camadas de tinta.

Figura 24 - *Drip Painting*, Jackson Pollock



Fonte: DANTO, Arthur C. Após o fim da arte, p. 66

O trabalho de Pollock, localizado no ambiente do pós-guerra norteamericano, pôs uma lente de aumento sobre a atitude corpórea do artista no momento exato da ação da pintura, trazendo a tona o gesto e a fusão entre o corpo da obra e o corpo do artista. Assim como o poema de Edgard Braga, a fase da pintura de Jackson Pollock, conhecida como pintura de ação (*action painting*), também nos leva às novas percepções da feitura da obra, no sentido de tornar o processo um importante constituinte da mesma.

Tanto na obra de Braga quanto na de Pollock, observa-se o gestual, a ação como também a força da utilização do material utilizado por um processo contínuo, tendo em vista que essas obras não se fixaram num plano estrutural bem delimitado, pois se trata de uma obra/ação, como que conjugadas em um pretérito imperfeito, em que não se sabe, com exatidão, o instante em que elas se concluíram. Não se tem o momento exato em que a fricção do carimbo sobre a página parou, assim como não há uma ideia clara sobre o fim do

gotejamento das tintas sobre a tela. Dessa maneira, essas obras destacam a imprecisão, como também sugerem o debate de que qualquer obra é, sobretudo, matéria, ação.

No plano da arte moderna, essas obras estão ligadas à questão da autorreferencialidade, quando o assunto em questão seria o próprio poema e a própria pintura, uma espécie de metalinguagem voltada para o “poema do poema” e a “pintura da pintura”, como aborda Umberto Eco¹²⁴:

O fato de arte contemporânea ter sido acometida por uma progressiva e mortal autoconsciência é denunciado pela sua fundamental intencionalidade de um recomeço radical dos seus modos de vida a partir do grau zero, por um lado, por outro, pelos vários processos detectáveis na poesia ou na pintura, como na música e no romance, de “poesia da poesia”, de “pintura da pintura” e de “música da música”, em suma da “arte da arte”

[...]

a liberdade cada vez mais autoconsciente que a arte conheceu a partir do romantismo, é denominado por esse supremo domínio que para Hegel é a morte.

Em outra passagem, Eco¹²⁵ traz o conceito de desmontagem analítica diante da autoconsciência na arte, que metaforiza um tipo de morte quando esta se volta para sua própria estrutura, sugerindo um movimento de autocentrimento que aparentemente aniquila qualquer relação entre arte e comunicação, mensagem ou qualquer fator exterior a ela.

Sucedendo então que no plano do conceito, a arte verifica a própria negação radical na separação mortal de forma e conteúdo.

Mas isso significa também o que para toda arte contemporânea tem significado: a celebração do máximo de consciência da essência de artisticidade na desmontagem analítica e experimental das suas estruturas e, portanto na autodestruição que se verifica na arte.

É importante, contudo, contextualizar o termo “contemporâneo”, empregado por Eco, visto que o termo não se refere ao sentido em que o percebemos nos dias atuais, porque esse texto foi escrito entre 1968 e 1972, quando não havia, por certo, uma compreensão da ampliação do termo “arte contemporânea”, o que significa que o autor não se refere à arte que está acontecendo agora, pelos nossos contemporâneos, para assumir o significado de uma arte

¹²⁴ ECO, Umberto. A definição da arte. Edições 70, Portugal, 2006. p. 127

¹²⁵ Ibid. p. 127

produzida dentro de certos parâmetros adotados a partir da década de 1960. Sobre essa discussão, Arthur Danto¹²⁶ destaca:

Por muito tempo arte contemporânea continuaria a ser “arte moderna produzida pelos nossos contemporâneos”. A certa altura ficou claro que não mais se tinha um modo satisfatório de pensar, como ficou evidente pela necessidade de se inventar o termo “pós-moderno”.

Assim, o contemporâneo é de determinada perspectiva um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética, mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido.

Reitero a primeira passagem de Umberto Eco, ao citar o “recomeço radical” ou o “grau zero” detectável na arte “contemporânea”, para elaborar um diálogo com a contribuição teórica de Roland Barthes¹²⁷, no sentido de trazer uma passagem referente ao *Grau zero da escrita*, que se debruça sobre uma espécie de literatura que subverte a forma e desencaminha a própria literatura, em direção a um esfacelamento da escrita promovida pela ausência.

Tendo partido de um nada em que o pensamento parecia se elevar feliz sobre o cenário das palavras, a escrita atravessou assim todos os estados de uma solidificação progressiva: primeiro o objeto de um olhar, depois de um fazer e, finalmente, de um homicídio, atinge hoje um último avatar, a ausência: nessas escritas neutras, chamadas aqui “grau zero da escrita”, pode-se facilmente discernir o movimento mesmo de uma negação.

A negação anunciada por Barthes talvez localize o esfacelamento dos limites tradicionais da arte, que na pós-modernidade se dá na adaptação às novas tecnologias e procedimentos, onde os espaços da arte são transformados e redimensionados. Perde-se, assim, a definição tradicional da atividade artística e talvez, por isso mesmo, exige-se constantes reflexões diante da profusão de linguagens muito mais híbridas e contaminadas, que refletem uma ruptura da homogeneidade, ou uma crise na definição do objeto de arte, como discorre Philadelpho Menezes¹²⁸:

Mas também ela está na multiplicidade de poéticas visuais, sonoras, tecnológicas, que convivem com os mais variados meios e formas tradicionais de expressão, como o livro, a tela, o palco, o verso, a figuratividade, a narrativa linear. O ecletismo sem

¹²⁶ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Odysseus Editora, São Paulo, 2006. p. 14-15

¹²⁷ BARTHES, Roland. *O Grau zero da escrita*. São Paulo, Martins Fontes, 2004. p. 06

¹²⁸ MENEZES, Philadelpho. *A Crise do Passado. Modernidade, Vanguarda e Metamodernidade*. São Paulo: Editora Experimento, 2001. p. 274

princípio que aí se instala contribui decisivamente para o fim das verdades estéticas absolutas que nutriam as vanguardas tradicionais, se não todas as escolas anteriores da modernidade, de maneira menos explícita.

Dessa forma, as poéticas visuais aqui apresentadas constituem um panorama das práticas experimentais localizadas no epicentro desse esfacelamento anunciado por Barthes, em seu *Grau zero da escrita*, quando a mesma escrita apocalíptica convive sem maiores atritos com as formas mais tradicionais, como anunciou Menezes, mas, também, anuncia-se pronta para receber novas acepções e se integrar a novos sentidos: amplos, plurais e intersígnicos. Dessa maneira, a palavra, pensada por Barthes¹²⁹, é:

A palavra é enciclopédica, contém simultaneamente todas as acepções entre as quais um discurso relacional lhe teria imposto escolher. Cumpre então um estado que só é possível no dicionário ou na poesia, ali onde o nome pode viver privado de seu artigo, reduzido a uma espécie de grau zero, preenhe ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras.

[...]

Cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é, portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada.

A poética passagem de Roland Barthes traz imagens que podem ser associadas à transposição do trabalho poético moderno para o contemporâneo. A palavra, que se desnuda também surge “preenhe”, e se lança para fora da caixa de Pandora, pronta para novos voos. Dessa maneira, me aproprio da alegoria barthiana, para inserir o poema dimensional nesse espaço fronteiro localizado na passagem das poéticas concretas para as neoconcretas, considerando-as, possivelmente, como últimas investidas em movimentos artísticos de grande notoriedade para a arte brasileira no século XX.

É nesse sentido que o poema dimensional surge no contexto nacional, em abril de 1956, nas vésperas da I Exposição Nacional de Arte Concreta (I ENAC), pelas mãos do tipógrafo, gravador e pintor Wladimir Dias-Pino, que começou fazendo xilogravura em Cuiabá, por volta de 1948. O trabalho de Pino chama-se “A ave”¹³⁰ (Figura 25), e é possivelmente o primeiro livro/poema brasileiro, com tiragem de 300 exemplares, sendo

¹²⁹ BARTHES, Roland. *O Grau zero da escrita*. São Paulo, Martins Fontes, 2004. p. 43

¹³⁰ Imagem retiradas do livro: SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Ed. Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 2001. p. 176-177-178-179

executado em uma tipografia com desenhos a nanquim, como apresenta Paulo Silveira¹³¹: “‘A ave’ é possivelmente o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista”.

Alvaro de Sá¹³² também comenta o ineditismo da referida obra de Dias-Pino:

O livro-poema tem seu primeiro exemplo conhecido n’A AVE, de Wladimir Dias-Pino, elaborado a partir de 1954 e lançado em abril de 1956.

[...]

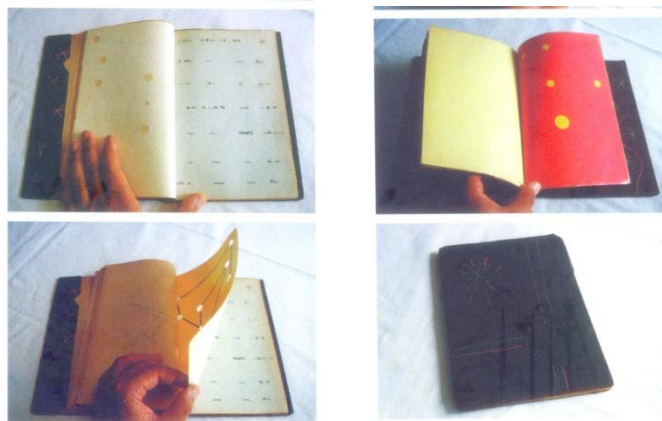
A intenção do livro-poema não é a produção de um objeto acabado, mas, através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro

Figura 25 - *A ave*, Wladimir Dias-Pino



¹³¹ SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Ed. Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 200. p. 177

¹³² SÁ, Alvaro. *Vanguarda – Produto de comunicação*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1975. p. 93



Fonte: SILVEIRA, Paulo. A página violada, poema de Wladimir Dias-Pino, p. 176 - 179

Para a confecção dessa obra, Wladimir Dias-Pino utilizou papéis brancos, coloridos, transparentes, granulados, com perfurações circulares e papel cartão para a capa coberta com uma sobrecapa preta. O poema sugere uma direção de leitura a partir de um desenho geométrico que aponta o possível voo da ave. Esse mesmo desenho vai sendo desmembrado nas páginas seguintes, para compor outros geometrismos, assim como outros voos. Trata-se de uma obra montada sob o suporte de um livro, o que faz com que essa obra também se localize como um livro de artista. O poema só existe porque existe o livro – e o livro é o próprio poema. Nesse nível de análise afirmo que “Um Coup de Dés”, de Mallarmé, muito se assemelha com um livro/poema.

A leitura da obra de Dias-Pino se faz seguindo as direções traçadas pelo desenho geométrico, que, em cada vértice ou ângulo, localiza-se uma palavra, armando-se dessa forma, seis frases/páginas: 1) A AVE VOA denTRO de sua COr; 2) polir O voo Mais que a Um ovo; 3) que taTEar é seu ContORno?; 4) sua agUda cRistA compLeTA a solidão; 5) assim é que ela é teto DE seu olfato; 6) a curva amarGa SEU vôo e fecha um TempO com Sua fOrma.

As palavras foram impressas com letras maiúsculas e minúsculas abrindo possibilidades de novos arranjos sintagmáticos, de acordo com a manipulação do leitor, que se depara com páginas coloridas perfuradas, por onde vaza pedaços de palavras que são isoladas pelo espaço perfurado. A obra propõe novos rumos de leitura e, consequentemente, novas possíveis remontagens da mesma obra. Novas associações sugerem novas didáticas de leituras. Nesse sentido, trago as leituras elaboradas por Augusto de Campos e Paulo Silveira,

que são presenças importantes nesse estudo, tendo em vista a intimidade que os dois teóricos tiveram com os trabalhos de Dias-Pino.

Augusto de Campos¹³³ dedica um capítulo de seu livro *“Poesia Antipoesia, Antropofagia”* ao trabalho de Dias-Pino. Nele, analisa o poema “Ave” indicando novas construções semânticas que seriam: “Aquelas mesmas seis páginas podem, desse modo, fornecer os seguintes significados adicionais, que formam um único período: a) A ALTURA b) DE c) SEU GOSTO d) RETO A AVE VOA CO- e) –MO UM f) CORTE”.

Em outra leitura, Augusto de Campos¹³⁴ destaca somente as palavras isoladas pelas perfurações nas páginas sobrepostas às páginas de textos, e assim ele obtém: “Unindo os furos entre si, geram-se assim novas variações: 1) Cor que vem da ave 2) Ao instante agora”. Nesse mesmo ensaio Campos finaliza suas observações sobre a obra em questão de Wladimir Dias-Pino com a seguinte assertiva:

Não é possível dar aqui, porém, senão uma ideia aproximada do efeito gráfico total, para o qual concorre ainda a diversidade das texturas do papel (liso ou granulado, opaco ou brilhante) e das cores (branco, amarelo, grená, bege, rosa, verde) que se combinam pela transparência ou pela perfuração.

Paulo Silveira¹³⁵, em seu livro *A página Violada*, pesquisa dedicada ao “livro de artista”, descreve o poema “A Ave” de Dias-Pino, e suas partes constituintes, como:

As páginas sofrem três tipos de intervenção: bidimensional gráfica, através da impressão tipográfica dos textos; bidimensional plástica, através dos traços retos a nanquim; e tridimensional plástica, através dos furos circulares nas páginas.

A descrição de Silveira demonstra a inserção da obra em um plano híbrido, conforme os “tipos de intervenção” pela qual o objeto livro passou. Em outro momento, Silveira¹³⁶ apresenta suas investigações de leituras encontradas na obra:

Novas frases são geradas ou propostas: “a ave voa reto como um corte a altura de seu gosto” ou “voa até a morte alta do gesto”. No final por esgotamento de caracteres, as páginas serão imaculadas, sem impressão, sem violação. A página é um apoio, suporte, uma separação.

¹³³ CAMPOS, Augusto de. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978. p. 76

¹³⁴ Ibid. p. 76

¹³⁵ SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Ed. Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 200. p. 178

¹³⁶ Ibid. p. 178-179

Desse modo, destaco duas características que fazem essa obra saltar para o plano dimensional. A primeira estaria localizada na utilização do suporte livro, tendo em vista o quanto esse suporte foi corrompido, ou, me apropriando do termo usado por Silveira, violado. O livro não foi confeccionado uniformemente, ou seja, não há uma unidade visual ou tátil, nesse livro. Há, justamente, o contrário: um livro que, a cada página, sugere uma surpresa, uma nova investigação para que possa ser lido, tendo, ainda na leitura e pela impressão tipográfica, uma das características pertencentes ao livro tradicional.

A outra característica que faz com que a obra se adeque ao plano dimensional são os furos circulares – citados por Silveira – em suas páginas, permitindo vaziar informações futuras, precipitando a próxima página. Os furos são marcas ou brechas no interior do “livro”, lacunas espaciais nas páginas.

A marca da ambiguidade se faz presente quando, ao mesmo tempo, é um livro com capa, contracapa e páginas marcadas por manchas gráficas, e também um antilivro, um só poema, um poema/livro, composto por uma diversidade de papéis, pela união de desenhos geométricos e palavras, assim como pelas novas propostas de leituras. Acredito estar localizado nessa ambiguidade o teor de estranhamento que permeia a obra de Wladimir Dias-Pino.

No texto referente ao capítulo “A Ave: um livro que se explica ao longo do uso”, Alvaro de Sá¹³⁷ traça algumas características do livro/poema de Wladimir Dias-Pino:

A lógica de “A Ave” é a de um objeto para ser gasto. Apresenta uma rede de funcionalidades, em vez de linearidade descritiva, explicando-se ao longo do uso que o transforma continuamente através do virar de páginas. Assim relaciona-se todo o livro, acabando com a existência de princípio e fim, sem ser circular e sem propor uma adaptação de recomeço.

Wladimir Dias-Pino¹³⁸ segue ampliando o conceito de poema para ser gasto, como ele mesmo aborda no livro “Processo: linguagem e comunicação”, organizado pelo poeta:

Poemas tridimensionais para serem usados e gastos como objetos. A resistência do material passa a ser expressão diante da visualização do funcional. Sua auto-destruição: consumo. Sua auto-superação: habilidade das constâncias do uso.

¹³⁷ SÁ, Alvaro. *Vanguarda – Produto de comunicação*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1975. p. 95

¹³⁸ DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Vozes, Rio de Janeiro, 1971. Livro sem numeração de páginas.

O próximo poema de Dias-Pino está em confluência com a ideia de um poema para ser gasto ou usado. O poema em questão é “SOLIDA” (Figura 26) – também lançado no ano de 1956: um experimento gráfico que definitivamente invade o espaço por meio de um processo que indica seu manuseio, quando sugere uma transfiguração do poema verbal para sua versão em pequenas esculturas.

Figura 26 - SOLIDA, Wladimir Dias-Pino



Fonte: SILVEIRA, Paulo. A página violada, poema de Wladimir Dias-Pino, p. 180

O poema “Solida” foi exposto na I Exposição Nacional de Arte Concreta (São Paulo, no Museu de Arte Moderna, dezembro de 1956, e Rio de Janeiro, no edifício do Ministério da Educação, fevereiro de 1957). A exposição contou com a presença de artistas plásticos e poetas. Participaram no setor da poesia concreta os três líderes do grupo Noigandres e três do Rio de Janeiro (Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Wladimir Dias-Pino e Ronaldo Azeredo). Além dos poetas, a exposição contou com obras de pintura e esculturas do grupo Ruptura, atuante desde o final dos anos de 1940 e ligados à estética da arte concreta, liderado por Waldemar Cordeiro.

O crítico João Bandeira¹³⁹, autor do texto que segue em comum acordo com a apresentação dos poemas que compuseram a I Enac¹⁴⁰ e publicado no Catálogo *Concreta 56 a raiz da forma*, analisa o cenário nacional dessa produção:

¹³⁹ MAM, Museu de arte moderna. *Concreta '56 a raiz da forma*. Eskenazi, São Paulo, 2006. p. 121

¹⁴⁰ Enac: Exposição Nacional de Arte Concreta

A interação entre artes plásticas e poesia diferencia a arte concreta brasileira de outros movimentos construtivos europeus ou americanos, em que o diálogo não foi tão marcante, e resulta numa troca intensa de questionamentos teóricos e, com as necessárias adaptações, de soluções e formas.

“Solida” destaca-se dos demais poemas da referida exposição, por se apresentar não no formato de poemas/cartazes, mas como uma caixa contendo cartões soltos e com, inicialmente, palavras e, posteriormente, códigos gráfico/geométricos geradores de estruturas escultóricas.

O poema de Dias-Pino se fundamenta na decodificação da palavra chave “SOLIDA”, que se desmembra nas palavras: “SOLIDÃO SÓ LIDA SOL SAINDO DA LIDA DO DIA”, palavras ligadas por um nexos sintagmático, pois são vocábulos que se ligam formando uma sentença, que na sequência são desligados para se religarem a formas geométricas presentes em novos cartões. O poema propõe um jogo semiótico, no qual as palavras se libertam do campo semântico para se ligarem a códigos visuais e dimensionais, como apresenta Augusto de Campos¹⁴¹:

Deve haver sempre, em cada cartão, um número de signos geométricos equivalentes ao das letras; além disso, os novos signos guardam entre si uma relação de contiguidade e continuidade similar à ordem das letras, o mesmo acontecendo com os cartões em relação à ordem inicial das palavras.

Na derradeira, inserção de cortes e dobras nos cartões opera a mais radical metamorfose nas palavras, que passam a configurar objetos tridimensionais; conjuntos de signos geométricos não motivados pelas letras referentes – símbolos de símbolos, por conseguinte – mas que por vezes, geram uma figura geométrica que mantém relação de iconicidade com o significado da palavra representada.

Quando Wladimir Dias-Pino recorre ao uso do poema no sentido do manuseio e do desgaste ele então elabora uma obra em pleno diálogo com sua proposta, ou seja, que “Sólida” é uma obra poética funcional, pois é projetada para ser lida através de um processo que se inicia com a leitura da palavra/sentença, indicando todo o desfecho do poema, até sua geração por manuseio de pequenas esculturas, códigos verbais guiados pelas chaves lexicais contidas no paralelo entre palavra ou letra e desenhos geométrico. Para cada código verbal há um código visual. Ao término da leitura, o poema é transposto para o espaço, cada palavra ou letra ganha um referente material dimensional, num jogo arbitrário entre os elementos. O

¹⁴¹ CAMPOS, Augusto de. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978. p. 78-79

poema é lido e construído pelo leitor que não apenas toca em suas páginas: ele dobra suas páginas e o reconfigura como esculturas lexicais, ampliando os níveis de representações internas do poema.

Esse é, portanto, um poema para ser consumido ou mesmo “gasto”, como defende Wladimir Dias-Pino, referindo-se a funcionalidade do objeto criativo, e partindo da concepção de um objeto de uso que se liga, então, à tecnologia, à arquitetura, ao design, fazendo jus talvez ao propósito de liquidar com a poesia discursiva e dos grandes temas tratados na literatura. Dessa maneira, Alvaro de Sá¹⁴² discorre no texto “Processo leitura do projeto” publicado no catálogo da 4ª Exposição Nacional do Poema Processo em 1968, da seguinte forma:

A consciência diante de novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando probabilidades criativas. Dando a máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais à leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada, atingindo assim uma linguagem universal, embora seja de origem brasileira, desprendida de qualquer regionalismo, pretendendo ser universal não pelo sentido estritamente humanista, mas pelo sentido da funcionalidade.

A funcionalidade permeia o trabalho de Wladimir Dias-Pino¹⁴³, no sentido do poema acontecer dentro da esfera do consumo, ou seja, do uso. O processo é supervalorizado, pois é nesse espaço de tempo que o poema se faz em toda sua potencialidade, ou “probabilidades”, como diz o próprio Dias-Pino:

Poema/processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. Essa informação pode ser estética ou não: o importante é que seja funcional e, portanto, consumida. O poema resolve-se por si mesmo, desencadeando-se (projeto), não necessitando de interpretações para sua justificação. Processo: auto-superação do poema que se gasta conforme suas probabilidades vão sendo exploradas e que envelhece

A descrição – uma das definições do poema/processo – do poema assemelha-se a uma máquina que engendra seus próprios signos, uma estrutura autofágica e semiótica, e nesse sentido, os poemas de Dias-Pino se identificam com as propostas do grupo de poetas concretos de São Paulo.

¹⁴² SÁ, Alvaro. *Vanguarda – Produto de comunicação*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1975. p. 171

¹⁴³ DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Vozes, Rio de Janeiro, 1971. Livro sem numeração de páginas.

Assim, seguindo os pressupostos da poesia concreta, Philadelpho Menezes¹⁴⁴ discorre sobre a obra de Dias-Pino:

Nos poemas concretos de Wladimir Dias-Pino o uso de articulações matemáticas de signos visuais, de gráficos estatísticos, substituem a semântica pela funcionalidade, a leitura de significados pela visualização da estrutura em movimento, o tema pelo mecanismo da forma: sua semântica é a leitura física que as séries autônomas canalizam.

Decorre da junção desses mecanismos o surgimento de uma obra como objeto material, físico, dimensional. De fato, isso é o que há de mais profícuo no ineditismo do conjunto de seu trabalho criativo. Nesse sentido, Augusto de Campos¹⁴⁵ afirma: “O caminho percorrido por Wladimir Dias-Pino, dentro da poesia concreta, foi, portanto, muito pessoal e produtivo. Se assimilou as formulações e os primeiros experimentos do grupo de São Paulo, que imprimiram diretrizes construtivas ao movimento.”

Assim sendo, as obras de Wladimir Dias-Pino demonstram-se intemidiáticas, quando coadunam elementos de origens diversas; como esclarece Vera Casa Nova¹⁴⁶:

Assim, Ave e Solida, de Wladimir Dias-Pino, saem da cadeia escrita para a ordem pictural, fazendo da mão o instrumento de leitura, quando esta escolhe o processo, o caminho e não o fim: a tradução dos objetos no espaço, nesse diálogo em que se encontram artes gráficas, literatura e escultura.

Logo após a I Enac, o jornalista Luis Edgar de Andrade, autor da matéria publicada na revista “O Cruzeiro” – 02 de março de 1957 – apontou algumas distinções estilísticas entre os poemas presentes na exibição. O jornalista diferenciou os poemas do grupo Noigandres, como defensores da palavra, da estrutura e do ideograma; a obra de Ferreira Gullar como uma defesa da poesia concreta no sentido de ser genuinamente brasileira, destacando a subjetividade e a emoção; e por fim, a obra de Wladimir Dias-Pino como a obra que inaugurou a utilização do espaço, eliminando as letras por lugares geométricos com seus poemas espaciais.¹⁴⁷

¹⁴⁴ MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade*. Uma trajetória da poesia brasileira Contemporânea. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991. p. 55

¹⁴⁵ CAMPOS, Augusto de. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978. p. 81

¹⁴⁶ CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Editora UFMG. Invenções. Belo Horizonte, 2008. p. 139

¹⁴⁷ MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: editora Ática, 1998. p. 49

A partir da matéria do O Cruzeiro, esboçava-se assim, algumas diferenças entre as obras apresentadas na mostra. A matéria também apresentou a obra de Wladimir Dias-Pino como “poemas espaciais”, destacando-os por uma nomenclatura diferenciada daquelas conhecidas como “poema-objeto” ou “livro-poema”, o que de certa forma contribuiu para uma reflexão diante de uma obra que naquele momento, se colocava num impasse entre uma classificação ou uma tipologia.

Diante das particularidades dos poemas apresentados na I Enac, Philadelpho Menezes¹⁴⁸ tenta traçar um resumo desse confronto estilístico:

- O espaço estruturado pelo arranjo geométrico da composição verbal (grupo Noigandres);
- O espaço funcionalizado como referência física para a substituição da palavra por signos visuais (Wladimir Dias-Pino);
- O espaço como dado empírico e simbólico (Ferreira Gullar).

O que no início se configurou como diferenças estilísticas, logo em seguida se transformou em verdadeiras variações, o que provocou a cisão entre o grupo paulistano e o carioca, sendo este último liderado por Ferreira Gullar, que em 1959 lança o “Manifesto Neoconcreto”, juntamente com a “1ª Exposição Neoconcreta” no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

¹⁴⁸ MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade*. Uma trajetória da poesia brasileira Contemporânea. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991. p. 57

3.2 Considerações Concretas e Neoconcretas

Na década de cinquenta a arte construtivista explode na Europa e nas Américas, manifestação artística que marca profundamente o momento de reconstrução do mundo do pós-guerra, chegando ao Brasil por meio da arquitetura, artes plásticas, poesia e designer. É preciso frisar que o termo “construtivismo” não surgiu na década de cinquenta, mas que já vinha sendo definido desde as primeiras décadas do século XX pela utilização consciente da forma no espaço; pela imagem não-figurativa e não apenas abstrata; e pela construção no lugar da expressão refletida numa manifestação artística que privilegia uma racionalidade quase matemática. O termo não encontrou uma definição exata durante num determinado momento, mas seu conceito foi aos poucos sendo assimilado pelos artistas que se identificavam com as tais idéias, como explica o artista e pensador construtivista George Rickey¹⁴⁹: “O termo ‘construtivismo’ é familiar, porém vago no meio artístico. Supostamente cunhado pelo artista russo Vladimir Tatlin, que montava ‘construções para cantos de parede’ em 1914, trata-se de um desses termos que se tornam técnicos sem jamais terem sido definidos.”

No entanto, esse termo também foi aplicado ao trabalho desenvolvido inicialmente por um grupo de artistas russos que incluía Malevitch, Tatlin, Rodchenko, Naum Gabo, Antonie Pevsner e Kandisky. Suas obras eram geométricas e não miméticas. Ou ainda pela pintura e escultura de verticais e horizontais do grupo holandês “De Stijl” liderado por Piet Mondrian. Já o uso consciente das formas geométricas na arte do século XX, segundo George Rickey¹⁵⁰, tem uma grande dívida para com os cubistas e ficou marcado pela frase de Cézane que diz “Trate a natureza por meio de cilindro, da esfera e do cone”, um molde geométrico o qual a natureza era submetida.

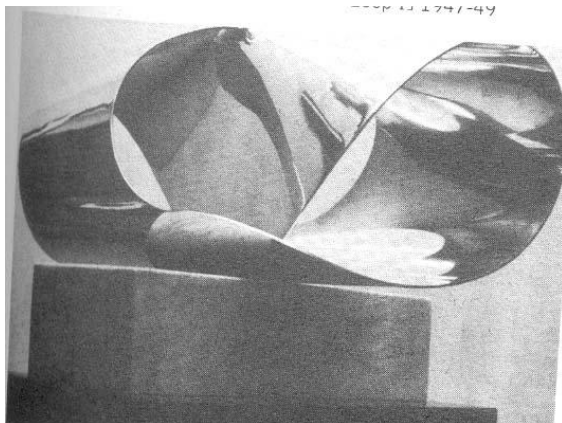
Seguindo essa idéia, a escola de arte e design alemã, Bauhaus, iniciou suas atividades em 1919, em Weimar, sob a direção do arquiteto Walter Gropius, e seu papel na história da arte foi o de repensar e criar uma estética moderna e funcional a partir do planejamento e desenvolvimento de projetos arquitetônicos, móveis e objetos de uso cotidiano, assimilando as ideias construtivistas. Foi na Bauhaus que o suíço Max Bill formou-se em arquitetura e desenvolveu um trabalho voltado para a pintura e principalmente para a escultura em pedra.

¹⁴⁹ RICKEY, George. *Construtivismo – origens e evolução*. São Paulo, Cosac e Naify, 2002. p. 6-7 (prefácio)

¹⁵⁰ Ibid. p. 35

Bill aplica conceitos matemáticos à sua escultura, como acontece no exemplo abaixo “Loop Infinito”¹⁵¹ (Figura 27), de 1947, obra que sugere o formato do anel de Moebius: uma figura que apresenta apenas uma superfície e uma margem sem início ou fim.

Figura 27 - *Loop Infinito*, Max Bill



Fonte: RICKEY, George. Construtivismo, Max Bill, p. 153

Em 1952, Max Bill colaborou com a fundação da Escola Superior da Forma em Ulm, e se apresenta como rebento da Bauhaus. Nesse contexto, Tomás Maldonado, um dos membros de Ulm, afirma, em 1955, que a arte abstrata difere da arte concreta e que as duas expressões designam fatos artísticos essencialmente diversos. Essa transformação, deve-se, sobretudo, à contribuição criadora do qualificado grupo de artistas suíços, Max Bill, Camille Graeser, Verena Loewnsberg, que abriram novas perspectivas a uma definição da arte concreta. A Escola de Ulm foi o mais importante centro europeu das experiências plásticas de vanguarda dos anos 50, reunindo expressivas tendências das artes e dando continuidade ao trabalho iniciado pela Bauhaus.

No Brasil, em 1947, acontece a inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo e em 1950 Max Bill apresenta, no referido museu, uma exposição individual. Em 1951 ele recebe o Prêmio Internacional de Escultura com a obra “Unidade Tripartida”¹⁵² – 1948/49 – (Figura 28) na I Bienal de São Paulo, obra que hoje integra a coleção do MAC USP, em São Paulo.

¹⁵¹ Ibid. p. 153

¹⁵² BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 38

Figura 28 - *Unidade Tripartida* Max Bill



Fonte: BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo, escultura de Max Bill, p. 38

Sob o impacto da I Bienal Internacional de São Paulo, e da vinda da delegação dos artistas construtivistas suíços, principalmente Max Bill, surgiu em São Paulo o movimento concreto. O grupo inicial era formado por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar, artistas que desde a década anterior realizavam experiências com a abstração, abandonando a representação da realidade em suas obras.

Nesse contexto, a arte representativa não respondia às novas questões do mundo industrial. Esses artistas citados acima, então, se reuniam para dialogar e organizar exposições e revistas sobre a arte construtivista, levando ao surgimento, em São Paulo, do grupo “Ruptura”, que lançou um polêmico manifesto que logo recebeu o apoio dos poetas do grupo “Noigandres”, que também lançou, em 1952, a revista-livro com o mesmo nome do grupo, organizado pelos poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Já os construtivistas do Rio pertenciam ao grupo “Frente”, fundado em 1954 pelo artista plástico Ivan Serpa, que também participou da I Bienal de São Paulo ganhando o Prêmio de Pintura Jovem. Participavam do grupo carioca Lygia Pape, Lygia Clark (que acabara de chegar de Paris onde estudara com o pintor Fernand Léger), o jovem Hélio Oiticica, Décio Vieira, o poeta Ferreira Gullar (maranhense por nascimento), entre outros.

Em dezembro de 1956 e fevereiro de 1957, os grupos concretos “Ruptura”, de São Paulo, e “Frente”, carioca, expuseram juntos, na “I Exposição Nacional de Arte Concreta”. Nesta mostra, ficaram nítidas as semelhanças e diferenças entre os dois grupos. Nesse sentido,

a referida exposição representou o momento máximo de congregação entre os grupos, mas também representou o início da dissolução entre eles.

Acrescida de um novo membro, o jovem poeta carioca Ronaldo Azeredo, a equipe Noigandres, juntamente com os pintores e escultores aliados à mesma tendência, realiza a I Enac. Participaram da exposição os seguintes artistas plásticos e poetas: Geraldo Barros, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João S. Costa, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem M. Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luis Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, Lothar Charoux, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Kasmer Fejer, Franz J. Weissmann, Ivan Serpa e os poetas: Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Waldimir Dias Pino, especialmente convidado. Na ocasião foi lançado o nº 3 da revista Noigandres, trazendo como subtítulo, o nome Poesia Concreta.

Desse modo, a poesia concreta começou a tomar contornos a partir do contato entre os membros do grupo paulista com o poeta suíço/boliviano Eugen Gomringer. Dessa aproximação surge um diálogo pleno de referências e influências. Gomringer publica em 1953, sob o título “Konstellationen”¹⁵³ (Constelação) – uma evidente citação à obra de Mallarmé – um manifesto intitulado “Do verso à constelação: função e forma de uma nova poesia”, que seria uma nova estrutura para o desenvolvimento das palavras na página, sob uma concepção matemática de ordem combinatória. Eugen Gomringer era, no início dos anos 1950, ligado ao artista plástico Max Bill. Curioso perceber que não é de autoria de Gomringer a denominação “poesia concreta”. Augusto de Campos parece ter sido o primeiro poeta a difundir o termo “poesia concreta”, como título de um texto lançado originalmente em publicação do centro acadêmico da Faculdade Paulista de Direito em outubro de 1955¹⁵⁴:

Os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual” – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema.

Como processo consciente, pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *Um Coup de Dés* (1897), o “poema-planta” de Mallarmé, a organização de um pensamento em “subdivisões prismáticas da ideia”, e a espacialização visual do poema sobre a página. Com James Joyce, o autor dos romances *Ulysses* (1914-1921)

¹⁵³ MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: editora Ática, 1998. p.33

¹⁵⁴ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos. Ateliê editorial. Cotia, São Paulo, 2006.p. 55-56

e *Finnegans Wake* (1922-1939), e sua técnica de “palimpsesto”, de narração simultânea através de associações sonoras. Com Ezra Pound e *The Cantos*, poema épico iniciado por volta de 1917, e onde o poeta trabalha há quarenta anos, empregando o seu método ideogramático, que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidade díspares. Com E. E. Cummings, que desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contato direto com a experiência que inspirou os poemas.

A partir de publicações como essas, capacitadas de uma base de referências poéticas e teóricas contundentes, a poesia concreta passa a ser difundida também pelo seu caráter dinâmico frente as questões que compõem a poesia contemporânea naquele momento. Por esse viés Philadelpho Menezes¹⁵⁵ considera:

A intensa atividade teórica-crítica do grupo paulista Noigandres (formado a partir de 1953 por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari) serviu para colocar em circulação ideias originais sobre poesia que se debatiam contemporaneamente em todo o mundo e atualizar o quadro literário brasileiro com a difusão e tradução de obras de escritores como Ezra Pound, Mallarmé, James Joyce, Maiakóvski, os trovadores medievais e outras figuras de primeira importância para a concepção moderna de poesia.

Além da influência declarada de poetas como Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings, os poetas concretos também se aproximam do conceito do “ideograma”, processo de combinação de elementos na escrita oriental, tal como o processo de montagem do cinema, como explanam no texto/manifesto chamado de “Plano piloto para poesia concreta”,¹⁵⁶ organizado pelos poetas paulistas e publicado na revista Noigandres nº4 em 1958:

A poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Daí a importância da ideia de ideograma, desde seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (Fenollosa/Pound) de método de compor baseado na justaposição direta – análoga, não lógico-discursiva – de elementos.

Ainda envoltos pela atmosfera do movimento da poesia concreta no Brasil, no final dos anos 1950, surgiram os primeiros dissensos entre os poetas e artistas plásticos. Surge uma necessidade de remobilizar a arte concreta para um envolvimento maior com o sujeito, contra o que supunham ser racional, matemático, objetivo e pragmático da arte concreta, assim como sua rígida exploração da forma e do tempo, quase que mecânico. As novas

¹⁵⁵ MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: editora Ática, 1998. p.40

¹⁵⁶ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos. Ateliê editorial. Cotia, São Paulo, 2006. p. 215

propostas se lançavam em busca de um trabalho de arte como “expressão” e não mais como “produção”. É nesse ambiente de contradições estilísticas que Ferreira Gullar lança a “teoria do não-objeto”, em 1960, que junto ao “manifesto neoconcreto”, procura consolidar teoricamente os resultados da produção do grupo de artistas do Rio de Janeiro depois da I Enac.

Os neoconcretos do Rio vão aproximar definitivamente a poesia das artes plásticas, não em uma proposta fundamentada em princípios dogmáticos, mas por uma afinidade ligada a uma expectativa comum entre os artistas, diante de um momento propício a novas investigações. Refiro-me a passagem dos anos de 1950 para os 1960. Sob esses aspectos Ferreira Gullar¹⁵⁷ discorre no seu “manifesto neoconcreto”:

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um *quase-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica.

É porque a obra de arte não se limita a *ocupar um lugar* no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua realidade.

A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pavsner, Gabo, Sofia, Taueber-Arp, etc. Se mesmo esses artistas as vezes confundiam o conceito de mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo de geometria para se fazerem veículo da imaginação.

A arte neoconcreta funda um novo espaço expressivo.

Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecânico da pintura.

Nesses fragmentos do “manifesto neoconcreto” pode-se perceber uma tomada de posição frente aos preceitos concretos, que nasceu com a proposta de se distanciar das questões subjetivas, característica que o neoconcretismo veio a considerar. Gullar propunha

¹⁵⁷ GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento limite da arte*. Cosac Naify, São Paulo, 2007. Suplemento: Manifesto Neoconcreto.

reintegrar o aspecto subjetivo do leitor no processo de criação sintética e intersemiótica desenvolvida anteriormente pelo concretismo. Como Gullar¹⁵⁸ mesmo esclareceu:

Cheguei a uma conclusão inevitável: o que o grupo carioca realizara naqueles últimos anos era tão diferente do que se entendia por arte concreta que não tinha mais cabimento continuarmos a adotar tal denominação.

Por que este nome? Argumentei que, por mais diferentes que fôssemos dos concretistas, nossas descobertas e invenções haviam decorrido da arte concreta, ainda que sendo uma negação dela.

Esses aspectos alimentaram algumas das mais importantes obras daquele contexto neoconcreto: os “Bichos”, de Lygia Clark, assim como os “Penetráveis”, “Parangolés” e “Tropicália”, de Hélio Oiticica. O neoconcretismo foi o segmento da arte brasileira que ajudou a aproximar os trabalhos criativos da arte conceitual, como também, compôs um quadro reflexivo da arte no contexto local, reconsiderando a cor, a vivência, e definitivamente ligando a arte às experiências sensórias, reorganizando os postulados construtivos dentro do ambiente cultural brasileiro. Nesse sentido Ronaldo Brito¹⁵⁹ afirma: “o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, a fase de ruptura; o concretismo, a fase de implantação, o neoconcretismo, os choques da adaptação local”.

Brito elabora um tipo de quadro comparativo e nele determina as posições teóricas que influenciaram os movimentos, como¹⁶⁰: “Passou-se da semiótica saxônica (Peirce) e da teoria da informação (Norbert Wiener) para uma filosofia mais especulativa (Merleau-Ponty e Suzanne Langer)”. Resgatava-se a noção tradicional da objetividade contra o posicionamento da objetividade concreta. Essas oposições talvez indiquem a polêmica localizada em torno de um racionalismo positivista frente ao idealismo fenomenológico.

Todos esses aspectos remetem as contradições levantadas por Philadelpho Menezes, em *A crise do passado*, a respeito das vanguardas “sensorialistas” e “intelectualistas” que pontuaram as vanguardas históricas como também as vanguardas tardias que permearam o século XX¹⁶¹:

No caso das vanguardas intelectualistas, a rigorosa construção da obra e o trabalho científico e metódico no momento formal de experimentação exigem uma fruição

¹⁵⁸ Ibid. p. 41

¹⁵⁹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*.

São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 55

¹⁶⁰ Ibid. p. 55

¹⁶¹ MENEZES, Philadelpho. *A Crise do Passado. Modernidade, Vanguarda e Metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001. p. 157

racional e decifradora que precede a prepara a fruição sensorial, ainda que muitas vezes a intenção seja anular essa fruição.

Já nas vanguardas de índole acentuadamente sensorialistas, o cancelamento do nível intelectual faz parte mesmo do processo de aceleração dos sentidos e muitas vezes se põe como pré-condição para isso.

Os conceitos desenvolvidos por Menezes podem ser comparados às práticas concretistas e neoconcretistas, no sentido da maior ou menor exploração de um rigor formal perante a um objetivo bem delineado. Esse contraste também traça o perfil de uma produção artística, que se movimentou naturalmente de uma esfera que formulava um painel de uma arte em pleno acordo com as necessidades de produções construtivas, em um plano desenvolvimentista moderno, para aquela que reflete as transformações sociais diante de uma demanda tecnológica direcionada para a convivialidade e a simultaneidade, abrindo o caminho para o que se convencionou a chamar de pós-modernismo.

Nesse sentido os conceitos discutidos pelos neoconcretistas talvez tenham lançado as bases para uma arte contemporânea no Brasil, frente aos mecanismos de inserção de uma prática questionadora e política, por se estabelecer em um ambiente propício a polêmica trazida pelo fim dos anos de 1950 e início dos anos de 1960.

A arte neoconcreta também trouxe consigo inquietações referente às definições de gênero, tendo em vista a “teoria do não-objeto” formulada por Ferreira Gullar ao se deparar com as especificidades de uma obra de Lygia Clark, que não podia ser classificada como relevo, pintura ou mesmo escultura. Diante desse impasse Gullar conclui¹⁶²:

Como o trabalho da Lygia, que acabáramos de ver, não podia ser classificado como relevo nem escultura, pensei, “é um objeto”; mas, como os objetos têm uso e este não tem, posso chamá-lo de “não-objeto”. Diante desta explicação, a discussão terminou mas eu continuei a pensar sobre a tal nova denominação.

Parece haver uma ligação entre as inquietações de Gullar com a crise do gênero, diante de obras fundamentadas na ideia da funcionalidade, do uso, que por vezes leva a configuração da obra enquanto processo, ou seja, ela só existe enquanto propuser uma ação, o que traz de volta as questões pertinentes aos conceitos debatidos anteriormente sobre a transitoriedade e a provisoriedade na obra de arte contemporânea.

Sobre o trabalho de Lygia Clark Gullar conclui:

¹⁶² GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento limite da arte*. Cosac Naify, São Paulo, 2007. p. 44

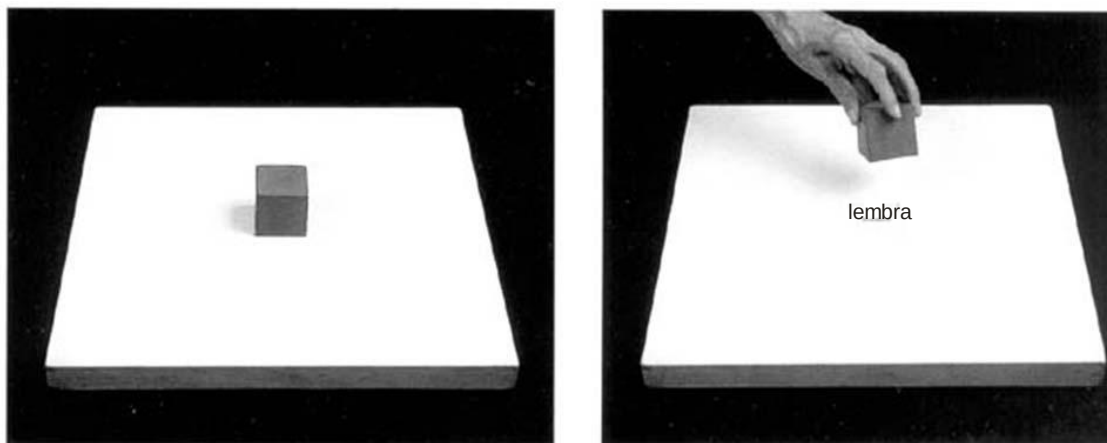
Foi da tela em branco que Lygia Clark partiu para criar sua *Superfície modulada* – placa de madeira cortada em duas por uma fissura (que ela chamava de “linhas orgânicas”) – início de um desmembramento do quadro de que surgiram os *Casulos* e depois *Bichos*. O não-objeto nasce, portanto, do abandono do espaço virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela (o quadro) como objeto material, como coisa. Esta ação do artista se transfere ao espectador que passa a manipular a obra nova – o não objeto – em lugar de apenas contemplá-lo.

A distância entre obra e espectador parece se exaurir no momento em que ambos se aproximam definitivamente, o que ocasiona um repensar da obra de arte para com o espectador, que agora passa a integrar a obra por meio de um processo de manipulação nunca antes visto, pelo menos, em espaços como museus e galerias de arte que sempre se empenharam em preservar a integridade da obra a partir do cuidado em manter a obra longe das mãos do espectador.

É interessante pensar no suporte da obra, pois como se sabe, o livro é um objeto manipulável, mas o poema não, ele está impresso na página, que o abriga e o emoldura. Na I Exposição de arte concreta, os poemas foram expostos como cartazes, nas paredes do museu, e sua transposição para o espaço se deu primeiramente – em âmbito nacional – como os poemas de Wladimir Dias-Pino, presentes na referida exposição. Já na 1ª Exposição neoconcreta os poemas invadiram o espaço, constituindo-se assim como esculturas móveis, como poemas/objetos, ou como poemas dimensionais.

O poema a seguir chama-se “Lembra” (Figura 29), confeccionado em 1959 por Ferreira Gullar. O poema conta com uma placa branca de madeira, de 40 x 40 tendo um baixo relevo onde está inscrito a palavra “lembra”. Por sobre esse baixo relevo Gullar inseriu um pequeno cubo de cor azul também de madeira, de 5 x 5, que se encaixa, tomando o espaço e cobrindo a inscrição.

Figura 29 - *Lembra*, Ferreira Gullar



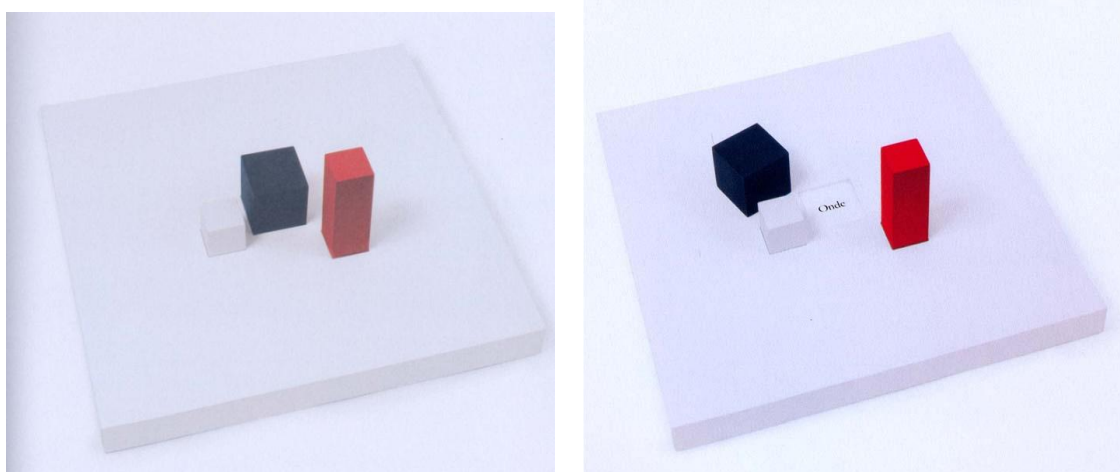
Fonte: BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo, poema de Ferreira Gullar, p. 84

Ao erguer o pequeno cubo o leitor se depara com a palavra gravada na superfície da placa. É nesse momento que o poema se completa, pois, está localizada na ação a leitura, em toda sua abrangência. O que está escondido só poderá revelar-se diante de algum movimento que aponte para uma investigação, um levantar em função de uma descoberta, qualquer que seja. A proposta está lançada para aqueles que se dispuser a entrar no jogo do esconde/revela. O leitor não mais contempla, agora age.

A subjetividade do poema se encontra naquilo que está escondido: o próprio poema, que necessita de um tipo de código que ajude a elucidar sua proposta. A metáfora seria a grande chave decodificadora que aqui se instaura no movimento, e nesse sentido o poema de Gullar surge como um metapoema diante das anunciações neoconcretas. O poema não se instala na ação, ele é a ação.

Em outra obra, Ferreira Gullar explora uma proposta similar ao poema “Lembra”: é o trabalho intitulado “Onde” (Figura 30), de 1959. Construído também sobre uma placa branca de madeira, com, agora, três cubos de madeira – branco, vermelho, preto – que se encaixam em relevos baixos sobre a placa.

Figura 30 – *Onde*, Ferreira Gullar



Fonte: GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*, poema *Onde*, p. 15 e 16

O poema pede para que o leitor levante os cubos, até se deparar com a palavra “Onde” inscrita sob um dos cubos, que antes o escondia. O que se esconde ou o que se guarda precisa ser lembrado, do contrário passa a não existir. A relação entre as peças do poema revela uma intimidade entre os elementos materiais e a palavra, onde um reforça os significados do outro. Essa relação também se constitui por uma ambiguidade, tendo em vista que o ato de levantar os cubos a procura de algo, levaria o leitor a encontra-lo, ou uma resposta, mas o que encontra é justamente um tipo de indagação, ou uma contrarresposta.

O poema eleva-se semânticamente quando propõe uma estranha atividade ao leitor, que se vê diante de um termo ao se inclinar para uma pergunta, pois sintaticamente trata-se de um advérbio interrogativo, o que atribui ao poema um questionamento. Onde estaria então a chave do poema de Gullar?

As obras de Gullar apresentam uma característica importante de acordo com os conceitos concretistas. Seria a coesão entre as partes constituintes do poema, tendo em vista que nada é desnecessário, pois o poema se mostra amalgamado em toda sua abrangência. Nesse sentido, reitero as propostas da fase heróica do concretismo paulistano, calcada na montagem sintética em que as partes se coadunam formando, por assim dizer, um terceiro estágio de compreensão da obra, um estágio metafórico. Conceito baseado nos estudos referentes à escrita chinesa que veio a marcar a elaboração da teoria da montagem cinematográfica, tão bem desenvolvida por Sergei Eisenstein. Dessa forma não seria uma injúria elaborar aqui uma estreita aproximação entre os concretistas e o neoconcretista Ferreira Gullar, pois algumas de suas obras destacam juntamente uma poética breve e altamente amalgamada.

Diante desses poemas dimensionais de Ferreira Gullar, encerro este capítulo compreendendo que a partir do movimento neoconcreto os poemas com dimensões passam a operar quase que em sua totalidade na esfera da arte contemporânea. A relação entre artes plásticas e literatura se vê agora diante de uma extrema aproximação, tendo em vista as transposições intersemióticas em muitos exemplos nos quais os aspectos visuais, táteis, sonoros têm sido intensificados por operações que adicionam mais do que excluem. Essas obras também são consideradas como intermediáticas.

Retomando rapidamente as questões que permeavam a arte em torno dos anos de 1960, identifica-se o reaparecimento dos ideais antropofágicos de Oswald de Andrade, agora tão bem representados na obra de Hélio Oiticica, quando propunha a aproximação total entre a obra e o expectador criando capas, tendas ou estandartes para expor ou vestir, associando a dança e a música, buscando a integração entre vida e arte, com seus Parangolés, definidos como “asa-delta para o êxtase” por Haroldo de Campos¹⁶³.

Para Haroldo o construtivismo brasileiro encontra suas raízes nas manifestações pré-cabralinas presente nas pinturas das cerâmicas e dos corpos, assim como na arte plumária tão colorida e harmoniosa. Também nos jogos de cores e formas da tradição ibérica.

Segundo Campos¹⁶⁴, “não é à toa que Hélio Oiticica, músico da plástica e passista da Mangueira, soube sintetizar essas harmonias ‘simpoéticas’ na invenção do ‘Parangolé’.” E mais uma vez a produção artística brasileira nos leva a reflexão de que a devoração do modelo universal sempre se coloca a espreita da perspectiva do olhar para o próprio umbigo.

¹⁶³ CAMPOS, Haroldo. Revista USP, São Paulo, junho / agosto de 1996

¹⁶⁴ Ibid

4 PANORAMA ANALÍTICO DOS POEMAS DIMENSIONAIS

As interações entre os elementos verbais e dimensionais agem, e se desdobram, a partir das relações intermediáticas que favorecem a ampliação da obra de arte. É nesse sentido que apresento, nesse quarto e último capítulo, os poemas selecionados para compor um quadro de referências, de acordo com as definições aqui debatidas sobre o poema dimensional em diálogo com as questões ligadas a arte contemporânea no Brasil.

As obras que são analisadas em seguida foram escolhidas, primeiramente, por relacionar-se inteiramente com signos de ordem verbal, visual e dimensional. Nesse caso, o suporte deixa de ser somente a página bidimensional e incorpora o objeto, junto com suas propriedades e significações. Esse, portanto, não possui um invólucro que o identifique de maneira homogênea; seria justamente o contrário de uma visão sólida diante de objetos de uma mesma natureza visual, pois se trata de obras que se valem de uma miríade de possibilidades visuais e materiais. Os poemas podem trazer desde uma simples dobradura de papel até a apropriação de uma estrutura arquitetônica, como um prédio.

Como o poema passa a acontecer em diversos planos, faces, camadas, e pode contar com o manuseio como elemento de leitura, as possibilidades são ampliadas ainda mais.

No capítulo anterior foi delimitado um recorte histórico que incluiu obras elaboradas a partir da I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, tendo em vista os poemas de Wladimir Dias-Pino, como importante marco referencial desse tipo de poética abarcadora do espaço, pela perspectiva de seu aspecto fisionômico de poemas/esculturas. Agora, as obras localizadas neste capítulo de análise abarcam poemas elaborados desde o final da década de 1950, até os dias atuais, o que compreende um período de cinquenta anos.

Alguns poemas dimensionais delineados para compor essa pesquisa também se apresentaram ao longo dos capítulos anteriores, como: o “Baú de palavras”, de Rosana Ricalde, situado no primeiro capítulo (O atrito entre a palavra e o espaço); no segundo capítulo (O poema dimensional. Uma poética fronteira) estão situados as obras “Time of book” e o “Livro de pintura”, de Paulo Bruscky, assim como a série do “Envelopoemas” da arte postal brasileira, também de Bruscky; e a “Grade”, de Marilá Dardot. Os poemas “Ave” e

“Solida”, de Wladimir Dias-Pino; “Lembra” e “Onde”, de Ferreira Gullar compõe o terceiro capítulo (O Poema Dimensional Inserido na Produção da Poesia Visual Brasileira).

A ausência de limites, uma variante de desdobramentos e extensões dos poemas, sugere uma maior atenção para certas especificidades desse corpus, que, ao mesmo tempo em que dialoga abarcando o signo verbal como linha norteadora, dentro das praticas criativas que jogam no limite entre literatura e artes plásticas, também se distinguem quanto ao uso desse elemento verbal, tendo em vista que alguns poemas trazem a palavra no título, enquanto outros trazem esse elemento inserido na sua estrutura, ou seja, no corpo da obra, o que aponta para uma não utilização do elemento verbal de maneira uniforme. Esse aparece por diversos ângulos, mas praticamente em todas as obras, a palavra não surge como um elemento acessório, ou seja, que pode ser retirada sem comprometer a obra. Ela é uma peça de base, que juntamente com os outros elementos organiza sua estrutura interna, de forma coesa e sólida.

Outras especificidades importantes foram detectadas de acordo com a atuação do espectador/leitor diante das obras, que ora apenas contempla, ora interage com elas. Nesse sentido, a leitura dos poemas se difere fazendo com que as obras se agrupem por suas dinâmicas internas, sendo importante elaborar uma marca distintiva sobre essas dinâmicas.

Desse modo, o poema sofreu um processo de desterritorialização, pois migra do livro para museus e galerias, espaços que não eram dele, a priori, mesmo compreendendo que essa poética dimensional não mais se adéqua a estantes ou mesas de cabeceiras, propiciando uma leitura solitária. O poema tratado aqui sofreu mutações que o transferiu da esfera do privado para a do coletivo. Ao mesmo tempo em que os museus e galerias tiveram que se adequar aos novos formatos e demandas desse novo objeto de arte, que tomou proporções grandiosas desde a década de 1960, o poema passou a compreender a arte conceitual e a inserção de novos processos composicionais. O poema dimensional também insurge nesse momento de profundas transformações na arte, o que colaborou para a aproximação definitiva entre as artes plásticas e a literatura.

Assim, alguns poemas carregam a fisionomia de esculturas, pois, são peças que conferem durabilidade, poder de armazenamento nos próprios museus e galerias, como também poder de compra. Nesse caso os poemas são geralmente denominados como poemas-objetos, livros-objeto ou mesmo livro de artista.

Outros poemas são confeccionados para uma determinada ocasião, como exposições, e são desfeitos após a exibição. Nesse caso as obras são consideradas “instalações”. Há também obras que reconstroem politicamente o espaço, interferindo em seu entorno e que também potencialmente negam o poder de compra.

Antes do uso desses termos específicos, as expressões *Enviroment* e *Assemblage* nomeavam as obras que operavam os mais diferentes materiais em um determinado espaço. Foi a partir da década de 1970 que a expressão “instalação” se popularizou dentro do ambiente das artes plásticas. Nesse sentido, os significados de uma obra não se instalam dentro de si, mas através do lugar em que ocupam e das representações que essa ocupação gera.

A grande característica do poema instalação é sua capacidade de desintegração após a mostra, o que põe em desafio o poder de armazenamento dos museus e galerias enquanto função de manter, catalogar e guardar as obras em seus acervos. Nesse caso, demonstra-se a enorme importância da fotografia, vídeos e catálogos, pois são eles que guardam os vestígios da obra em seu momento de exibição. Diante dessa consideração a pesquisadora Cristina Freira¹⁶⁵ discorre:

Desmaterializados, transitórios, são atributos que negam a perenidade exigida nos museus e, à primeira vista, tais trabalhos estariam negando sua própria essência ao serem “museologizados”.

Mesmo porque entender preservar apenas no sentido da integridade física dos objetos torna-se problemático nesse universo de proposições transitórias e cambiantes.

No entanto o sentido de preservar a obra de arte, a partir do registro fotográfico, geralmente presente em catálogos ou sites específicos, ajuda a compor diálogos posteriores com esses trabalhos, como essa pesquisa, por exemplo. No entanto, essa catalogação, apesar de importante, priva o leitor de uma vivência com os objetos artísticos, possibilitando apenas o contato com obra pelo filtro do olhar do catalogador, ou seja, um olhar fragmentado e possivelmente parcial.

Esse caráter da obra instalação aponta para uma situação dicotômica, quando apresentada ao leitor via registros impressos ou virtuais, pois, além de instalação, algumas obras também exigem a participação ativa do público, que deixa de ser formado apenas por espectadores para obter a importante função de construtores da obra. São os casos das obras

¹⁶⁵ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte conceitual no museu*. Iluminuras, São Paulo, 1999. p. 40-41

processuais e funcionais. Assim, o leitor posterior tem acesso à obra pelos aspectos descritivos que constam nos catálogos, o que configura uma relação passiva e limitada, contraditória em relação à natureza desse tipo de obra.

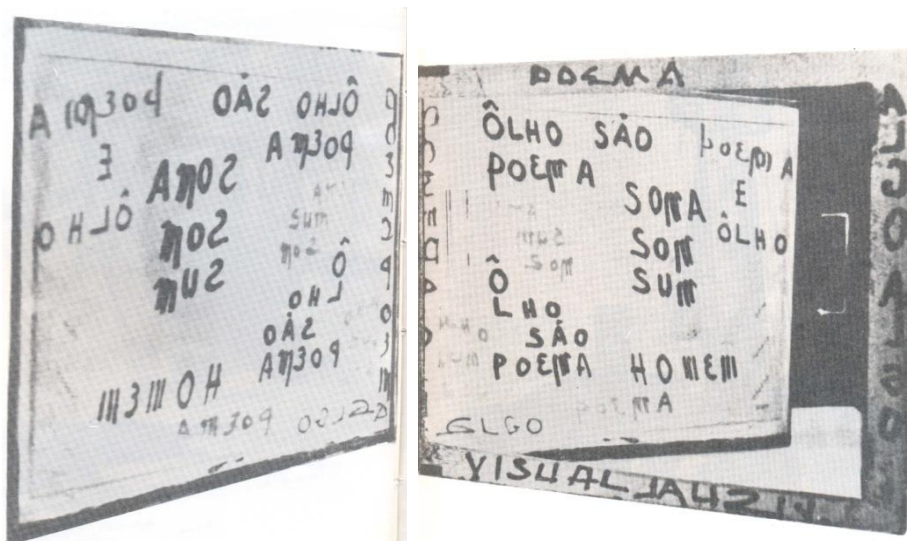
Levando em consideração que as características dos catálogos inauguram uma linguagem representativa da obra, esse produto também se configura como um espaço de livre experimentação. Seria um tipo de materialização posterior da obra, ampliando conceitualmente a mesma. Por essa perspectiva, as características do catálogo de arte podem ser aproveitadas para um estudo mais aprofundado, pois trazem em si o espírito da adequação da forma à ideia, sendo alguns, portanto, considerados como catálogos conceituais, além de serem objetos de apropriação de outro objeto, constituindo uma cadeia semiótica.

A partir dessas considerações nota-se que os poemas trazidos para compor o quadro panorâmico que se segue nesse capítulo, mantêm algumas peculiaridades intencionais que os diferenciam como também os aproximam, como os *poemas esculturas*, os *poemas instalações* e os *poemas funcionais*, tendo em vista que o traço ligado à funcionalidade pode penetrar nos anteriores, formando, assim, poemas instalações que também são funcionais, ou seja, clamam pela interação do leitor/espectador, do mesmo modo que alguns poemas esculturas que também se deparam com esse pressuposto. Essas interpenetrações permitem considerar que as obras não são aqui classificadas rigidamente, mas que consideram essas categorias como balizadoras para o estudo desse corpus, que pode ser analisado como um desdobramento das poéticas visuais que se instalam na experiência de leitura construída pelo olhar, pelo tocar e pelo vivenciar.

Os diálogos possíveis entre as obras irão delinear as marcas sucessivas dos cruzamentos entre matéria e palavra, ou melhor, sucessivos reflexos entre esses elementos, sugerindo assim um jogo de interdependência entre eles. É nessa direção que o “Poema-espelho” (Figura 01) – 1965 – do alagoano Edgar Braga¹⁶⁶ investiga as relações entre as palavras e um espelho. No lado esquerdo ao poema, as palavras foram escritas sobre uma superfície plana, e na ordem contrária ou inversa, o que dificulta a leitura que só poderá acontecer efetivamente quando as mesmas forem refletidas numa superfície espelhada. Dessa maneira o poema toma corpo, provocando a construção semântica num jogo de reflexos.

¹⁶⁶ BRAGA, Edgard. *Desbragada*. Ed. Max Limonad, São Paulo, 1984. Livro não paginado

Figura 01 - *Poema-espelho* de Edgar Braga, 1965



Fonte: BRAGA, Edgard. *Desbragada*, edição de 1984

O poema de Braga traz as seguintes inscrições: “olho são poema”, “poema e olho”, “poema soma olho”, “Soma, som, sum (sun)”, entre outras construções. A grafia remete a uma garatuja, sem nenhuma preocupação com a letra bem arranjada, bem delineada, o que, diante da aparente adição gráfica, ou mancha gráfica, remete a uma escrita palimpsestica, quando se descobre a escrita por trás da escrita. Por outro lado, essa obra traz também uma grafia com apelo sonoro que se abre por meio de provocações glossolálicas que aparentemente não possuem qualquer significado sistemático, como as unidades que reiteram a letra “s”.

Quando o poema é refletido no espelho, do lado direito da composição, decifra o texto/enigma em sentença como “olho são poema”, este revela ao mesmo tempo a presença de uma construção semântica, que se vê diante de um impasse na concordância verbonominal, como também a presença de uma escrita ingênua e infantil instalada nessa grafia precária.

Essas características levam a pensar sobre uma obra que se lança por uma proposta de elevar a condição visiva do poema a um estágio de decodificação pelo espelhamento, provocando a ideia de que o poema é um jogo, com seus próprios códigos internos. A obra reflete ela mesma, na sua condição material e metalinguística, conceito que delineou a poesia moderna, principalmente da primeira metade do século XX, desembocando com primazia no concretismo. O poema é, antes de tudo, palavra, letra, desenho gráfico, som. O espelho, esse elemento metafórico, ajuda a conduzir o espectador a pensar sobre a própria materialidade do

poema, fazendo-o refletir sobre sua própria condição. Dessa forma a obra de Braga também conduz a uma autofagia poética, no sentido de fazer o poema girar em torno dele mesmo, compondo um metapoema.

O poema de Braga reforça a condição corpórea da obra que envereda pelo campo do escultórico e que também traz, em seu arranjo, a lembrança do livro, pois o poema é montado em duas partes que imitam um livro entreaberto, fazendo com que a obra se aproxime do livro-objeto.

O poema a seguir chama-se “Sob neblina” (Figura 02), da artista mineira Marilá Dardot¹⁶⁷. São cadernos compostos por lâminas de vidros jateados, com textos gravados sobre eles. A descrição da obra pela própria Dardot revela um pouco o processo dessa composição: “Em 2004 comecei a colecionar frases com a palavra silêncio, tiradas dos livros que leio. Era o começo do Sob Neblina. Nesse ano produzi 20 cadernos de vidro. Cada um único e contém dez frases – dez tipos de silêncio.”

Figura 02 - *Sob neblina*, Marilá Dardot, 2004



¹⁶⁷ Disponível: < <http://www.mariladardot.com/site>>, 2010



Fonte:Disponível: < <http://www.mariladardot.com/site>>, 2010

Os textos foram aplicados sobre as lâminas de uma forma branda, ou suave, constituindo assim uma mancha gráfica quase que imperceptível. Na segunda imagem, percebe-se a seguinte inscrição no canto inferior da página direita: “E prosseguia dilatado como se obrigado a preencher o silêncio”. Essa é, certamente, uma apropriação de um texto literário anterior, como explicou a artista. É interessante perceber como esses trechos de obras literárias se diluem no interior da obra de Dardot, fazendo com que esses recortes se tornem passagens praticamente anônimas.

Esse processo de diluição verbal mantém uma fina sintonia com as páginas de vidro fosco, pois a textura impede e camufla qualquer coisa que venha e se anunciar com exatidão. Em meio a essa superfície, o velado se aloja, tal como as sombras ou neblinas, que quase permitem a aparição das coisas guardadas por elas. Nesse estágio, encontra-se o “silêncio”, ou “dez silêncios”, como revela a artista.

A composição de Marilá Dardot mostra o pleno enlace entre os elementos constitutivos. O vazio que se consolida nas páginas embaçadas não grafadas pelos trechos, constitui-se como uma força imagética e sensória, capacitado com um grande repertório de significados. Nesse contexto, as letras são como rastros de textos que figuram a afirmação da existência material do verbo interdito ou quase dito. Reconhece-se, assim, a articulação dos elementos no espaço como função geradora de significados. Logo, o poema torna-se uma

escrita do espaço, composta de ritmos, texturas e visibilidades, assim como na obra de Mallarmé, quando os espaços em brancos adquirem o grande efeito de significar o silêncio.

O silêncio também tangencia a obra “Transparência” (Figura 03) – de 1969 – da carioca Neide Dias de Sá¹⁶⁸. Ele se faz por entre as camadas dos cubos de acrílico incolor, que parecem encerrados neles mesmos, tendo em vista a montagem composta por três cubos com tamanhos diferentes onde o maior guarda o menor em seu interior.

Figura 03 - *Transparência* de 1969, Neide Dias de Sá



fonte: SILVEIRA, Paulo. *A página violada*, p. 206

“Transparência” traz impressa nas paredes dos cubos, palavras, letras sequenciadas, sílabas soltas e numerais, onde cada cubo apresenta quatro lados, tendo no total, doze paredes contendo as inscrições supracitadas, como camadas que vão se completando a partir do manuseio do leitor, ajustando os textos conforme o movimento empregado no cubo.

¹⁶⁸ SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Ed. Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 2001. p. 206

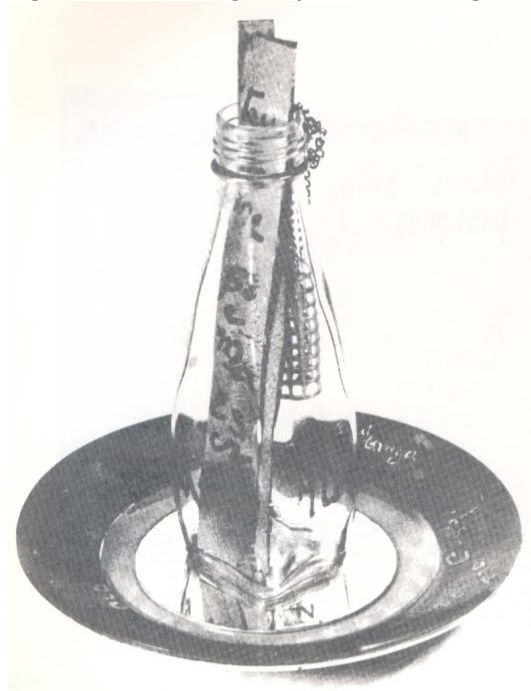
A obra recorre ao silêncio quando propõe ao leitor, a partir do emaranhado de elementos verbais, que ele possa descobrir alguma sentença que produza algum significado. O desafio percorre o jogo de esconde/revela, onde os significados produzidos dependem inteiramente do atento olhar do leitor. Diante desse aspecto, a obra de Dias de Sá convoca o espectador a decifrar seus enunciados que não estão evidenciados, mas que, pelo contrário, estão ocultos na profusão gerada pela sobreposição dos significantes. Ao mesmo tempo em que os enunciados estão escondidos, como em um jogo de caça-palavras, eles também estão ali, expostos pelo material transparente que os confere a possibilidade explícita de visualização. O poema está nas mãos do leitor, ele é o grande decifrador dos enigmas propostos pela obra.

É interessante perceber o quanto o poema deixa revelar sua ligação com o contexto, quando aborda a questão do não dito, ironicamente nomeado como “Transparência”, em meio à efervescência vivenciada pela arte nos idos da década de 1960, quando o país passa por um regime militar ditatorial. Os cubos guardam as palavras, que aparentemente não compõem sentido algum, mas basta o leitor ter nas mãos a chave decodificadora, para os sentidos surgirem bem diante dos seus olhos. Seria um tipo de cubo mágico subversivo.

O próximo poema é o “Poema garrafa” ¹⁶⁹, de 1965, que faz um retorno à obra do alagoano Edgard Braga. Nesse poema, Braga introduziu uma página caligrafada e um pincel no interior de uma garrafa, servida sobre um prato espelhado (Figura 04).

¹⁶⁹ BRAGA, Edgard. *Desbragada*. Ed. Max Limonad, São Paulo, 1984. Livro não paginado

Figura 04 - *Poema garrafa* de 1965, Edgard Braga, 1965



Fonte: BRAGA, Edgard, *Desbragada*, edição de 1984

O “Poema Garrafa” destaca a energia da escrita manual marcando a oposição do uso da tipografia. O pincel marca a força simbólica dessa grafia ao mencionar a origem da escrita intrinsecamente ligada à história da escrita chinesa.

A presença de um pincel no lugar de um grafite ou caneta, amplia a íntima relação entre o poema e a pintura, sabendo-se que antes de pertencer a um alfabeto e posteriormente a um repertório linguístico capaz de formular vocábulos inteligíveis, o poema encontra suas referências, a priori, no significante, na atividade primária do desenho, dos contornos e na mancha gráfico/visual. Nesse sentido, o poema de Braga também dialoga com seu trabalho demonstrado anteriormente, pois conduz o olhar para um texto quase que infantil, quando o mesmo revela uma grafia simplória em direção a um tipo de borrão.

O “Poema garrafa”, portanto, abre a possibilidade para o leitor interferir na obra, sendo essa característica, nessa pesquisa, vislumbrada apenas como uma especulação, pois o texto intruzido na garrafa também se exterioriza, fazendo com que o leitor curioso avance em direção ao papel para lê-lo. A obra também traz fortes traços de um poema escultura, pois seu arranjo também permite apenas a observação. Nesse sentido, o “Poema garrafa” pode levar o espectador a pensar sobre a elaboração de uma obra conceitual, abarcadora de significados coadunados pelos objetos de sua estrutura.

A imagem de uma garrafa com um bilhete em seu interior é bastante difundida como metáfora para a última esperança de um sujeito perdido em alguma lugar distante e solitário. Nesse contexto, o poema lançado a esmo não prevê com exatidão seu raio de alcance, sendo, portanto, levado por uma espécie de acaso.

No entanto, ele também é servido ao espectador em uma bandeja, e este pode formular suas próprias mensagens e também lançá-las ao mundo. Vale lembrar que o poema também se defronta com as questões históricas que o cercavam mediante a época em que foi elaborado. Portanto, essa garrafa, aparentemente anônima, pode conter um tipo de mensagem velada, uma espécie de objeto esperançoso na expectativa por encontrar alguém que o decifre.

Outro poema que utiliza o mesmo suporte é o “Poemolotov” (Figura 05), do natalense Diego Medeiros¹⁷⁰. Nessa obra, de 2008, Medeiros se refere explicitamente ao coquetel molotov, como uma arma incendiária utilizada em protestos e guerrilhas urbanas. Para utilizar a arma é necessário acender o pavio antes de arremessá-la contra um alvo; a garrafa parte-se no impacto, espalhando o conteúdo inflamável sobre ele.

Figura 05 - *Poemolotov*, Diego Medeiros, 2008



Fonte: Disponível: < <http://verbalizando-ou-nao.blogspot.com/> >, 2010

¹⁷⁰ Disponível em: < <http://verbalizando-ou-nao.blogspot.com/> >, 2010
Disponível em: < <http://visualizandoideias.blogspot.com> >, 2010

No caminho das metáforas subversivas, o “Poemolotov” se inscreve, demarcando o território do poema como arma da livre expressão, e como, também, do poeta maldito.

A obra de Medeiros se apropria de uma garrafa de vidro contendo, em seu interior, papéis recortados com trechos de textos e imagens, tecido e, ao lado, um isqueiro como que de prontidão para deflagrar suas palavras incendiárias e acender o “poema” contra o alvo.

Nesse caso, a garrafa serve como invólucro de um conteúdo explosivo, simbolicamente traduzido em palavras recortadas, que conduzem os trabalhos plástico/dimensionais, proferindo significados que se multiplicam diante dos confrontos elaborados pelos elementos constituintes.

Já o trabalho da gaúcha Elida Tessler¹⁷¹, traz o embate entre coisa e palavra, envolto por uma atmosfera de experimentação, possível apenas para aqueles que se aventuram pelo caminho da invenção. É nesse sentido que “Tubo de ensaio” (Figura 06), de 2006, se insere. Uma obra instalação conduzida por uma dupla sequência de tubos de ensaio contendo, em cada um, palavras grafadas em sua superfície, percorrendo toda a extensão das paredes de uma sala de exposição.

Figura 06 - *Tubo de ensaio* Elida Tessler, 2006



Fonte:Disponível em: < <http://www.elidatessler.com/>>, 2006.

As palavras foram grafadas alternadamente pelas cores azul e vermelho, sugerindo uma leitura entrecruzada e guiada pelas próprias cores. Os tubos delineiam a sala levando o

¹⁷¹Disponível em: < <http://www.elidatessler.com/>>, 2010

olhar do espectador a percorrê-la, ao mesmo tempo em que vai aglutinando as palavras na tentativa de agrupá-las semanticamente.

Os tubos são objetos pertinentes a laboratórios, amplamente utilizados para provas e verificações de substâncias submetidas às experiências laboratoriais. O poeta/pesquisador também faz uso de seus “tubos de ensaios” quando põe à prova a utilização de diversos materiais, misturando-os, manipulando-os, em busca do ideal estético vislumbrado.

É interessante observar que a partir do experimento de novas técnicas de composições, o artista/pesquisador/visionário passa a descobrir novas possibilidades estéticas e sugerir novas propostas de acordo com suas intenções.

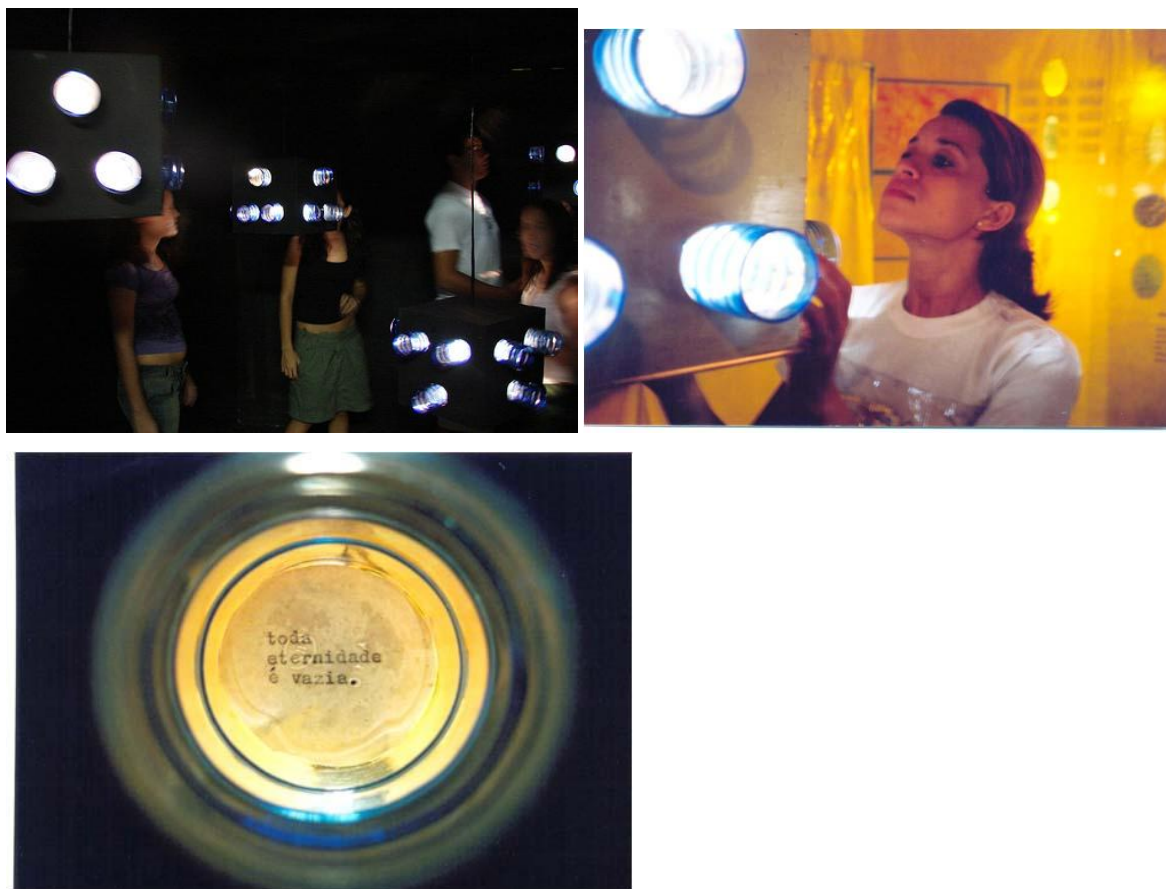
Em cada tubo de ensaio parece haver palavras embrionárias, ou células, que a partir do confronto com os tubos adjacentes vão gerando outros signos, promovendo uma intersemiose que se amplia por toda a sala, como se essa fosse uma sala incubadora de signos.

Em outro trabalho, o conceito de espaço incubador se desenvolve a partir do aglomerado de poemas que se entrecruzam. Refiro-me a instalação do alagoano Tainan Costa, intitulada “Poema de copo e caixa” ¹⁷², de 2007 (Figura 07).

¹⁷² <http://www.flickr.com/photos/tainancosta/>

Fotos: Marta Emília de Souza em ocasião da Mostra de artes da ESAMC

Figura 07 - *Poema de copo e caixa*, Tainan Costa, 2007



Fonte: Disponível em: < <http://www.flickr.com/photos/tainancosta/>>, 2007

Para essa instalação o artista montou uma pequena sala desmontável de madeira, dentro dela compôs uma série de pêndulos, também caixas de madeiras, iluminadas por dentro, com espaços vazados por todos os lados. Em cada círculo vazado foi encaixado um copo de vidro com um pequeno poema colado ao fundo. Os poemas foram impressos sobre pedaços de papel e, para os ler, o espectador olha para dentro de cada copo, como se fosse um tipo de cápsula ou casulo onde os poemas são resguardados, o que se estende por toda obra, tendo em vista toda formação anatômica que envolve os poemas, os quais são da autoria de Tainan Costa.

A sala/caixa se pronuncia como um espaço que ao mesmo tempo em que guarda os poemas, também os revela para o público de acordo com suas delimitações internas. O leitor se vê dentro de uma estrutura que demarca suas ações por um determinado tempo de estadia.

De todos os poemas mostrados até aqui, a obra de Costa se diferencia por um aspecto estrutural interno. Nela os poemas não dependem do suporte para ampliar seus níveis de significações, sendo, portanto, independentes sob o ponto de vista das relações intrínsecas que amalgamam o elemento verbal ao dimensional.

Sob esse aspecto, a obra demonstra uma natureza dissociativa, que agrupa seus elementos, não no sentido de intersecção, mas no sentido de preservar a autonomia dos mesmos. Os componentes materiais emprestam aos textos toda capacidade de emoldurá-los: uma técnica de composição resguardada na aproximação quase ao acaso dos elementos constituintes. Nesse caso, os signos visuais, verbais e dimensionais habitam o mesmo espaço da obra sem que exista um nexo formal a integrá-los.

Essa relação se dá, pela dissociação dos signos de naturezas distintas e presentes na mesma obra. Eles se encontram na mesma composição, mas se distinguem, como se texto e imagem estabelecessem seus lugares no poema. Aqui no lugar de uma integração entre eles, existe um diálogo em que um reforça o conteúdo semântico do outro, ou seja, um ilustra o outro, mas com sua independência garantida.

A obra de Tainan Costa se destaca pelo procedimento composicional marcado pela tendência sensorialista, que não pretende organizar racionalmente os elementos, mas jogá-los numa mesma composição pelo movimento casuísta em que eles vão se juntando e propondo significações contínuas uns aos outros. Esse movimento não possui um planejamento anterior e nem pretende alcançar um objetivo bem traçado. Ele pende para um caráter aberto e dinâmico.

Outro aspecto que delineia a obra supracitada estaria localizado no suporte, tendo em vista a utilização de pêndulos manipuláveis, o que caracteriza a obra como uma instalação funcional. Os pêndulos funcionam como móveis, ou objetos móveis, que no caso da obra “Poema de copo e caixa”, são movidos pelo espectador/leitor que gira as caixas em direção ao poema escolhido.

Em relação a essa mobilidade, a obra de Augusto de Campos e Julio Plaza, conhecida como “Poemóviles”¹⁷³ (Figura 08), de 1974, ou poemas móveis, conduzem a interatividade decorrente das práticas neoconcretas. O conceito de participação oferece a possibilidade aberta para o espectador intervir na obra, recriando-a e reorganizando seus códigos

¹⁷³ SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Ed. Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 2001. p. 62

informacionais, assim como também traz a noção de co-autoria, tendo em vista as elaborações sógnicas produzidas pelo leitor.

Figura 08 - *Poemóviles* Augusto de Campos e Julio Plaza, de 1974



Fonte: SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Poemas de Augusto de Campos e Julio Plaza p. 62

Os “Poemóviles” foram confeccionados em uma caixa contendo doze peças, cada uma delas composta por um poema/móvil: Abre, Open, Cable, Change, Entre, Impossível, Luzcor, Luxo, Reflete, Rever, Vivavaia e Vôo. A caixa também se configura como um tipo de invólucro protetor, como uma caixa/casulo.

A estrutura do objeto mantém uma relação direta com o poema, onde articulam-se palavras e formas ao abrir e fechar as folhas. A possibilidade de manipulação é ofertada ao leitor, que, por meio do movimento, promove construções motivadas pelo corte do papel trazendo diferentes associações de visão e leitura. Os móveis são colocados em cena quando o espectador traz a página à dimensionalidade. Existe aqui, uma reciprocidade entre a informação e o suporte.

Em “Poemóviles”, vemos claramente a fisicalidade do suporte, interpenetrada na construção verbal, de tal maneira que o poema somente existe porque existe o apelo material e móvel. A obra de Augusto de Campos e Julio Plaza atua como meio de reflexão de uma ação e parece descender diretamente das práticas criativas de Wladimir Dias-Pino.

Essa poética também cita outras obras emblemáticas como “A caixa verde”, de Marcel Duchamp (1934) e as esculturas móveis da série “Bichos”, de Lygia Clark (1962). Essa última é um conjunto de chapas de alumínio, articulados com dobradiças que permitem que as pessoas dobrem, virem, mexam, combinem as formas. Ou seja, a obra não é acabada, convidando quem a vê a interagir. Todas suas obras produzidas a partir de “Bichos” seguem este conceito: o público é parte fundamental da obra (ver imagem no anexo).

Já a Caixa/valise, de Duchamp, com 300 exemplares, confeccionadas artesanalmente e pessoalmente pelo artista, entre 1936 e 1941, se apresenta como uma caixa desdobrável, com laterais em compartimentos corredeiros que apresentam 69 itens da criação anterior de Marcel Duchamp, miniaturizados em escala e com reproduções coloridas de suas principais pinturas. Nessa caixa-valise estão O Grande Vidro, O Grande Nu descendo a Escada, o frasco do Ar de Paris, a Fonte, o urinol, todos em tamanho reduzido (ver imagem no anexo).

A “Caixa verde” liga-se aos “Poemóbiles” por apresentar as obras no interior de uma caixa/valise, que, ao mesmo tempo em que resguarda, também revela seu conteúdo precioso. Tais obras atuam numa esfera pertinente aos ludismos, aos jogos infantis, como também se aproximam das raras peças de um colecionador, devido a uma tiragem contida e a um trabalho minucioso, quase artesanal.

A caixa continua sendo explorada por Julio Plaza e Augusto de Campos, quando lançam uma antologia poética intitulada “Caixa preta”, em 1975, contendo trabalhos poéticos de ambos; também uma espécie de caixa/valise, um modelo que reitera a caixa de Marcel Duchamp. A “Caixa preta” traz em sua estrutura um projeto gráfico bem acabado, em que a própria caixa é envolvida por poemas. A caixa abre-se para todos os lados, projetando, em seu interior, fascículos poéticos, páginas soltas com poemas visuais, como também um disco de Caetano Veloso com poemas de Augusto de Campos sonorizados. A “caixa preta” é resultado de um projeto gráfico industrial confeccionado com a intervenção da tecnologia da época, e é, portanto, uma obra referencial também para o estudo histórico do design gráfico nacional, assim como “Poemóbiles” (ver imagem da “caixa preta” no anexo).

O poema a seguir ilustra o conceito de obra poética, e que traz um invólucro manuseável também sob o formato de uma caixa. É o poema “Hai Kaixa”¹⁷⁴ (Figura 09), do mineiro Marcelo Dolabela, de 1993.

Figura 09 - *Hai Kaixa*, Marcelo Dolabela de 1993



Fonte: Autoria das fotos Marta Emília de Souza e Silva

“Hai Kaixa” traz sob seu título uma referência bem humorada, resultado do entrecruzamento das palavras “caixa” e “haikai”, sendo esta última, uma forma poética de origem japonesa, que valoriza a concisão e a objetividade.

O trabalho de Dolabela subverte as regras normativas do haikai tradicional, que contempla poemas com cinco, sete e cinco sílabas, sempre num total de três versos. O que se vê/lê acima é o seguinte poema:

primeira poesia do ano

escrever

com a borracha.

Verifica-se que o poema não incorpora a regra silábica do haikai clássico, o que não compromete seu poder sintético, tendo em vista a íntima relação constituída entre o poema e seu invólucro: a pequena caixa de fósforo. A caixa em comum acordo com os poemas, também abandona sua constituição tradicional para adquirir uma nova função, Instalando-se, com provável sucesso, no grupo dos *ready mades* contemporâneos.

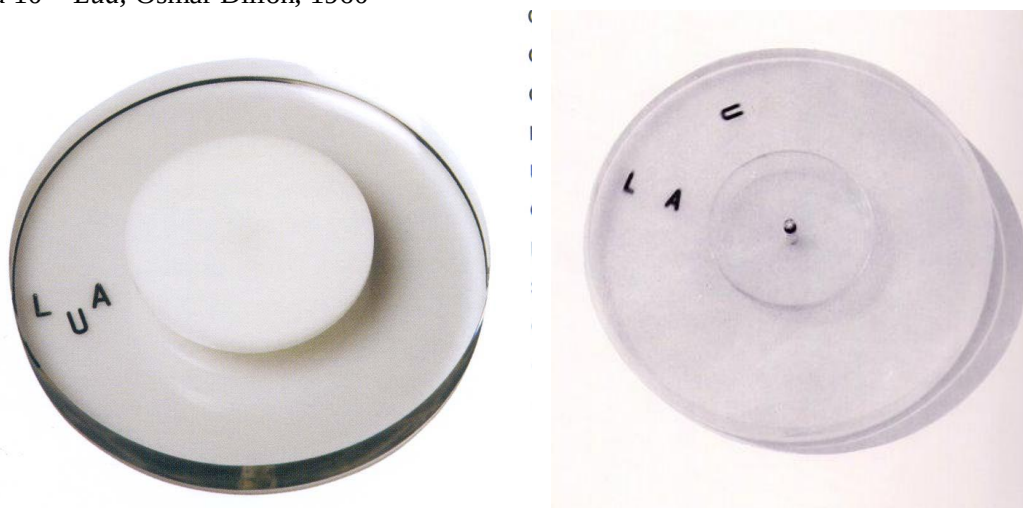
¹⁷⁴ Fotos: Marta Emília de Souza. A autora explica que as fotos tiradas foram executadas com uma pequena câmera de telefone celular e, por isso, possuem baixa resolução gráfica. Ped, portanto, compreensão aos leitores dessa pesquisa.

Disponível em: < <http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/bh-primeira-vista/estilo-de-vida/personagens/o-poeta-roqueiro-marcelo-dolabela>>, 2011

A caixa guarda uma série de poemas com três versos distribuídos em pequenos papéis, que podem ser lidos em qualquer ordem, o que confere ao trabalho uma investida positiva entre a pequena caixa, os pequenos poemas e o título da obra: *Hai Caixa*. Cada elemento, portanto, resignifica o outro, num jogo bem elaborado entre as partes.

A próxima obra também contempla o caráter da mobilidade obtido pela manipulação do leitor, como também insurge envolta da atmosfera neoconcretista da “II Exposição neoconcreta”, de 1960, quando o poeta paraense Osmar Dillon¹⁷⁵ apresenta a obra “*Lua*”: um objeto para ser manipulado, que cria uma similitude com o movimento da lua em torno do planeta. (Figura 10)

Figura 10 - *Lua*, Osmar Dillon, 1960



Fonte: MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Concreta '56. A raiz da forma*, poema de Osmar Dillon, p. 135

A obra constitui-se por uma superposição de duas chapas de acrílico móveis e circulares. Na placa inferior estão gravadas as letras “L” e “A”, já na placa superior a letra “U”. O jogo entre as duas placas faz com que elas se movam, como no trajeto elaborado pela letra “U”, que se solta das outras para realizar o movimento translacional em torno da base central, para no fim, reencontrar as letras deixadas, podendo se encaixar por passagem entre elas, completando temporariamente a palavra/título.

“*Lua*” traduz por iconicidade o movimento lunar, reforçando semanticamente seus elementos na relação constituída pelo título que representa diretamente o tema da obra. Localiza-se entre os poemas que carregam o caráter escultórico e também funcional.

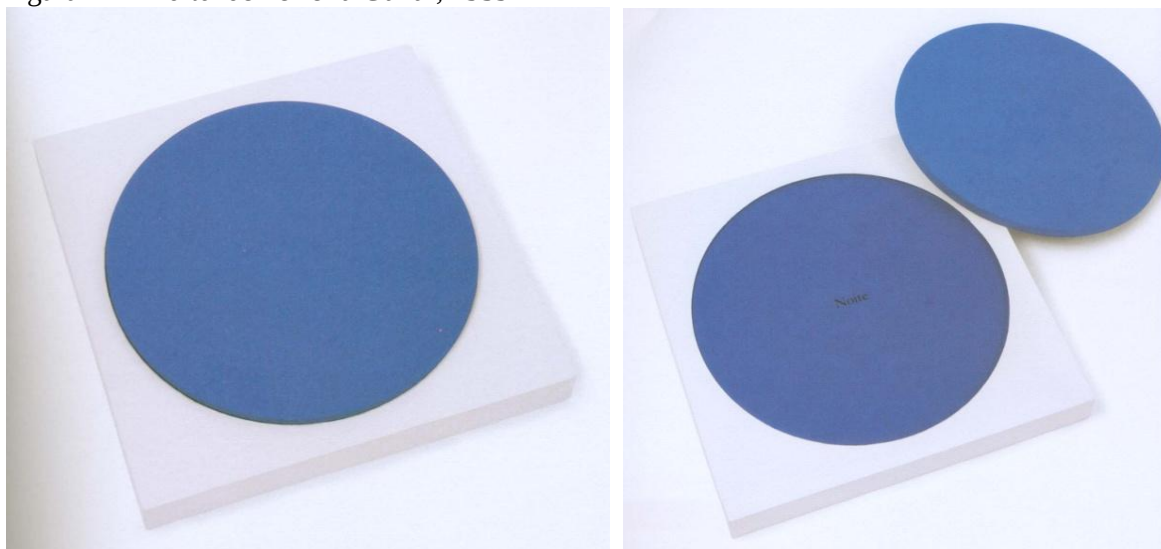
No poema de Dillon a lua é representada de maneira clara ou iluminada por um suporte branco ou quase transparente, pois é apenas diante dessa condição que a lua pode ser

¹⁷⁵ MAM, Museu de arte moderna. *Concreta '56 a raiz da forma*. Eskenazi, São Paulo, 2006. P. 135

vista a olho nu. A aparência lúzia perante o branco que se destaca, traz mais um elemento significativo para compor o conjunto sógnico dessa obra, o que torna relevante o agrupamento dos elementos de maneira aglutinadora.

A próxima obra dialoga, pelo seu conteúdo, com o poema de Osmar Dillon, que se refere ao universo noturno, e se relaciona com as composições poéticas experimentais do neoconcretismo brasileiro. É, portanto, o poema “Noite”¹⁷⁶ (Figura 11), de Ferreira Gullar (1959).

Figura 11 - *Noite* de Ferreira Gullar, 1959



Fonte: GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta*, p. 19 e 20

Nessa obra, Gullar dá prosseguimento ao conceito desenvolvido pelas obras “Lembra” e “Onde”, demonstradas anteriormente nesse estudo. “Noite” é composto por uma prancha de madeira branca onde recebe um rebaixamento em seu relevo de forma circular na cor azul escuro. Esse baixo relevo recebe uma espécie de tampa, também azul, que se encaixa nesse espaço circular. A palavra “Noite” marca graficamente o espaço azul da prancha inferior, que por estar coberta pela tampa azul não é avistada, a não ser que o espectador levante o círculo superior, fazendo com que o termo inscrito surja.

A relação entre os elementos desse poema marca sua amplitude sógnica. A cor azul, a palavra noite e a tampa, conferem ao trabalho um diálogo pleno quando, juntos, representam a noite como algo que esconde, resguarda as coisas, talvez pela falta de luminosidade que confere a insuficiência visiva tão bem demonstrada pelo uso da cor azul escuro, uma cor densa, mas não totalmente fechada. O azul insinua, camufla, mas não esconde tudo

¹⁷⁶ GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento limite da arte*. Cosac Naify, São Paulo, 2007. p. 19-20

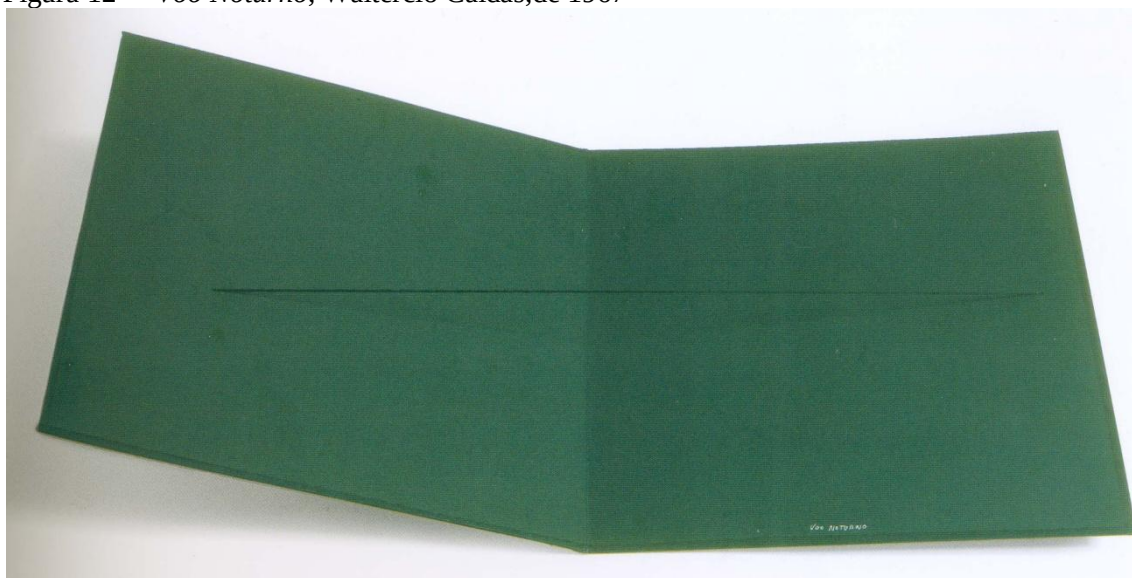
totalmente, assim como a noite que não é completamente obscura, deixando vaziar aqui e ali as nuances e os contornos.

O poema também propõe um jogo mimético apontado aqui como icônico, quando a estrutura física da obra representa, por similitudes visuais, o texto que o completa. A noite jamais seria representada por cores vivas como os amarelos ou laranjas, o que faz com que a obra aponte elementos simbólicos da ordem das associações metonímicas, em que uma parte representa o todo. Característica aplicada ao uso da cor azul.

É na necessidade do manuseio que a obra se eleva, pois se localiza nesse elemento constitutivo sua maior característica: o confronto entre aquilo que a noite esconde e aquilo que o homem desvela. Ao erguer a tampa o leitor encontra a “noite”, e se depara também com todos os sentidos que esse vocábulo pode gerar. As subjetividades que permeiam o poema se encontram na ação humana e na profusão dos signos elaborados na mente desse leitor.

Em outro poema o tema referente à noite também é explorado. É o caso do trabalho do carioca Waltercio Caldas¹⁷⁷ “Vôo Noturno”¹⁷⁸ (Figura 12), de 1967. Um dos primeiros trabalhos do artista na forma de livro objeto.

Figura 12 - *Voo Noturno*, Waltercio Caldas, de 1967



Fonte: CALDAS, Waltercio. *Livros*. p. 35

A noção de equilíbrio perpassa pelo poema quando ele é composto por um papel cartão verde escuro, com gramatura generosa, dobrado ao meio e onde há uma linha preta esticada e presa nos dois pontos opostos do papel, gerando assim uma tensão entre os lados

¹⁷⁷ <http://www.walterciocaldas.com.br/>

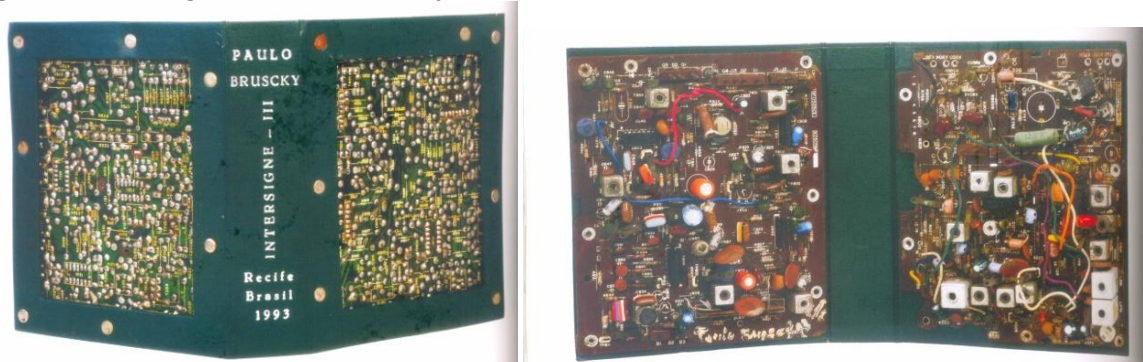
¹⁷⁸ CALDAS, Waltercio. *Livros*. Pinacoteca, São Paulo, 2002. p. 35

desse papel, com capacidade para erguê-los levemente, fazendo com que a obra refira-se visualmente a um livro entreaberto.

O traço único da linha condensa e sintetiza a obra quando o mesmo concentra em si o máximo de potência semântica com o mínimo de esforço físico/material. O poema é simples no tocante à sua composição dimensional, são apenas três elementos: papel, cordão e cor. Mas, elabora grandiosamente a ideia de um voo noturno, tendo, portanto, em sua composição a presença alicerce do título, o que faz dessa obra um valioso exemplo de composição bem amalgamada, em que nenhum dos elementos é dispensável. Há equilíbrio entre os signos materiais e verbais; um reforçando e esticando os significados do outro, em prol de uma obra bem amarrada.

O livro objeto surge na obra de Waltercio Caldas como uma prática criativa constante, assim como também compõe a obra do pernambucano Paulo Bruscky desde a década de 1960/1970. Nesse sentido, a próxima obra contempla o trabalho de Bruscky, apresentando o poema dimensional intitulado de “Intersigne III”¹⁷⁹ (Figura 13), de 1993.

Figura 13 - *Intersigne III*, Paulo Bruscky, 1993.



Fonte: TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos*, p. 96

Nesse trabalho, Bruscky se apropria da parte exterior de um livro, do tipo capa dura, para compor uma escultura revestida por pequenos elementos oriundos do interior de objetos eletrônicos, como circuitos de computador. Os elementos agregados são compostos por: placa de conexão, de vídeo, de fax, transistor, capacitor, resistor, cabo de conexão, processador, memória, hard disk, entre outros. Todos esses objetos são responsáveis por executar uma série de conexões informacionais.

“Intersigne” constrói relações entre o livro e o computador, no sentido de ressaltar suas qualidades ligadas a propagação de informações, fazendo com que ambos sejam

¹⁷⁹ TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos*. Zoludesigner, Recife, 2009. p. 96

considerados signos geradores de signos. Cada um, de acordo com suas tecnologias, é capacitado para armazenar e expandir seus conteúdos.

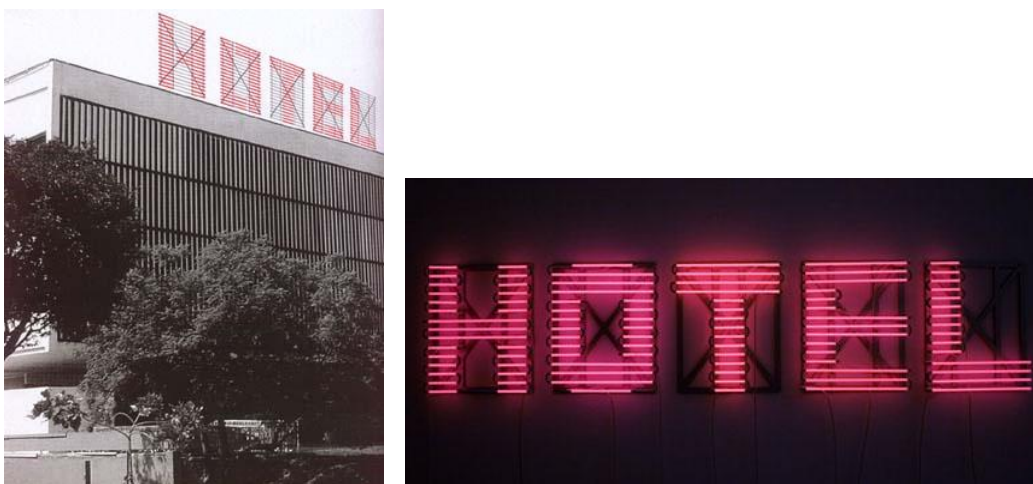
A interligação desses objetos ganha força quando se vê concatenada pelo título. Desse modo, a obra passa a levar em consideração o conceito de signo, tendo em vista que todo signo representa algo. O livro, então, conduz a representação do conhecimento e da sabedoria, enquanto o computador representa a informação universal, o mundo, como também o conhecimento. São mídias parecidas, embora, também haja atrito entre elas.

A relação entre signos de natureza diferente é conhecida como intersínica, onde os signos produzem o chamado processo de intersemiose, ou seja, por meio do confronto os signos produzem novos sentidos, como uma cadeia geradora de novos significados.

O confronto sígnico acontece na obra de Bruscky quando os mesmos se diferem e se aglutinam, elaborando assim um conceito bem humorado das relações produzidas entre livro, computador e signo.

O choque produzido entre os elementos de uma obra pode funcionar como uma força geradora de significados. Nesse sentido, o trabalho da paulista Carmela Gross potencializa essa discussão com a obra “Hotel”¹⁸⁰ (Figura 14), de 2002: um painel com lâmpadas fluorescentes e estrutura metálica com 3 m x 15 m, instalada na fachada do edifício da Bienal de São Paulo, por ocasião da XXV Bienal Internacional de São Paulo, de 2002.

Figura 14 - *Hotel*, Carmela Gross, 2002



Fonte:Disponível em: < <http://www.carmelagross.com.br/>>, 2010

¹⁸⁰ <http://www.carmelagross.com.br/>

A obra se destaca por ser uma enorme instalação em cima do prédio da Bienal em plena mostra. “Hotel” elabora uma conexão direta com os letreiros publicitários que invadem as fachadas dos prédios das cidades, identificando suas devidas funções por meio de um urbano apelo visual.

A obra de Gross funciona, aparentemente, de forma arbitrária, pois naquele prédio não se instala exatamente um hotel. O prédio público exerce uma força signica diante da cidade, ou seja, ele emana significados e se diferencia dos outros. Assim, o trabalho de Gross exerce, também, uma força contrária ao hábito, instalando ali um ligeiro mal entendido enunciativo carregado de ambiguidade.

A presença da palavra “hotel” que se anuncia iluminada na parte exterior do prédio da Bienal resignifica todo o conteúdo daquela arquitetura, desestruturando sua função original, ao passo que também lhe confere novos sentidos.

O prédio que abriga a maior exposição de arte contemporânea da América Latina, e uma das maiores do mundo, se vê tomado pelo letreiro de Carmela Gross, identificando-o como um hotel, ou seja, como um espaço que abriga temporariamente obras de arte de todo o mundo. Elas estão ali de passagem, como que hospedadas naquele prédio de arquitetura moderna, que, naquele momento também adquire a função de hospedar significados.

O processo de resignificação através da apropriação de objetos ou lugares também acontece na obra de Elida Tessler¹⁸¹. Dessa vez com o trabalho “Nomes Chaves” (Figura 15), de 2003: uma obra instalação que se alojou no cofre do Banco do Brasil, do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo.

Figura 15 - *Nomes Chaves*, Elida Tessler, 2003



¹⁸¹ Disponível em: < <http://www.elidatessler.com/> > , 2010



Fonte:Disponível em: < <http://www.elidatessler.com/>>, 2010

A forte ligação entre o cofre e a chave fez Tessler construir um tipo de intervenção, no interior do cofre de um banco, adquirindo toda a estrutura desse espaço repleto de gavetas de ferro e por várias chaves.

Em cada compartimento individual do cofre foi aplicado um nome próprio seguido do sobrenome “Chaves”, conferindo propriedade daquele espaço, dentro daquele cofre, a cada sujeito fictício identificado naquela inscrição. Juntamente com o título da obra “Nomes Chaves”, cada nome ali aplicado seria um tipo de chave decodificadora daquele lugar que tem por excelência um acesso bem restrito, como um espaço exclusivo para os selecionados.

A obra de Tessler passa pela dinâmica dúbia presente na palavra “chaves”, que ao mesmo tempo em que é nome próprio, também é um substantivo comum que identifica o objeto que abre e fecha as trancas de portas, gavetas, etc. A chave permite o acesso como também o inibe. Aquele que tem por direito a posse da chave tem também a permissão para entrar, fazer parte, comandar e compartilhar daquilo que é negado para os que não a possuem. É, portanto, um objeto carregado de fetiches.

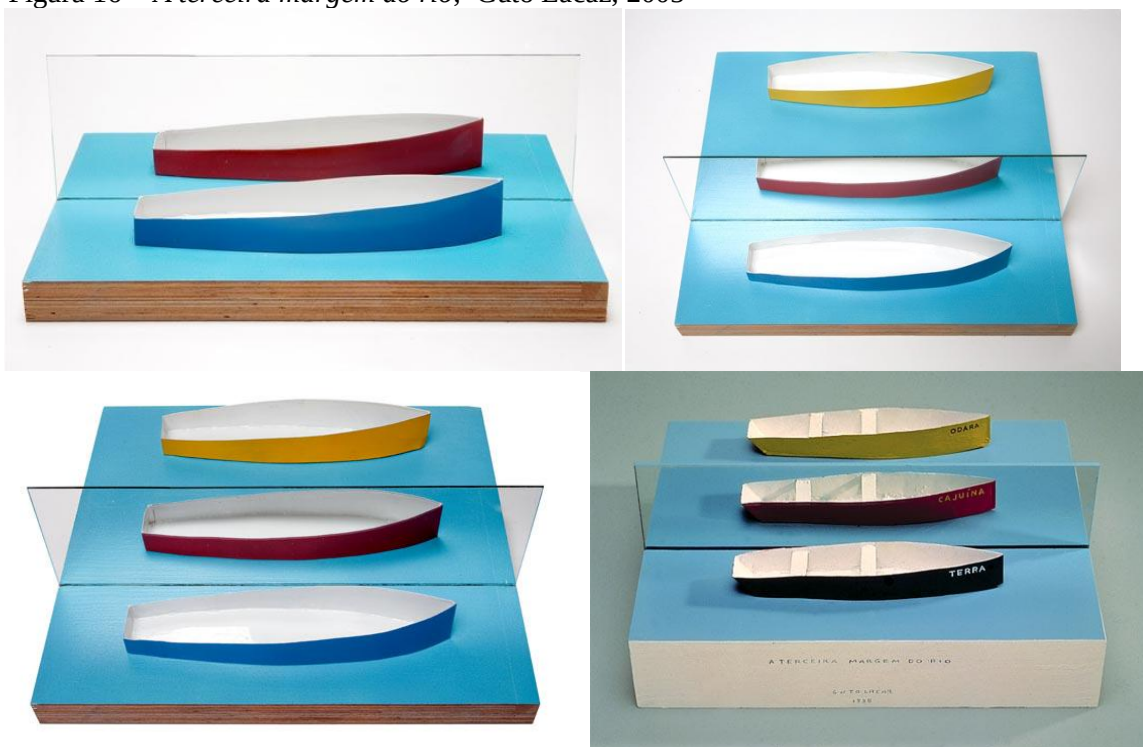
“Nomes Chaves” se constitui como uma obra bem humorada que suscita discussões em torno da ampliação semântica do elemento verbal, como também da relação da arte com questões políticas.

Em algumas obras a palavra consta apenas no título e é justamente ele que elabora e eleva as construções simbólicas internas dessas obras. Atribui-se ao título, muitas vezes, o papel fundamental de resolver e poetizar a estrutura do objeto criativo. Nesse caso, o título não se caracteriza como uma legenda, ele conduz e amarra os elementos constituintes de muitos poemas dimensionais.

Essa reflexão se faz diante de obras cujo elemento verbal localiza-se aparentemente no exterior delas, que é o caso do título. Ele aparece geralmente pouco afastado do objeto criativo, em placa ou adesivo bem ao lado dele, o que também, esporadicamente, passa despercebido perante o olhar fugaz do leitor/observador. A íntima relação entre o título e sua obra sugere um vasto campo investigativo, que também se localiza nessa interface da literatura e as artes plásticas.

A obra a seguir encontra na relação com seu título uma ampliação poética calcada na prática da intertextualidade. “A terceira margem do rio” (Figura 16), de Guto Lacaz¹⁸², foi exposta em 2005 na mostra “Homo Ludens: do faz-de-conta à vertigem”, organizada pelo Instituto Itaú Cultural na cidade de São Paulo.

Figura 16 - *A terceira margem do rio*, Guto Lacaz, 2005



Fonte: Disponível em: <<http://www.gutolacaz.com.br/>>, 2010

A obra é uma escultura composta por uma base de madeira, com apenas dois pequenos barcos, também de madeira, e uma lâmina de espelho entre eles. Cada barquinho recebe uma cor diferente em cada um dos lados. A projeção no espelho da lateral de cada barco faz surgir um terceiro barco, compondo, de acordo com o jogo ótico, a ilusão de uma obra composta por

¹⁸² Disponível em: <<http://www.gutolacaz.com.br/>>, 2010

três barquinhos. O barco na cor vermelha ao centro não existe fisicamente, ele é visto apenas por um determinado ângulo, de acordo com o movimento executado pelo espectador ao circular a obra. A visão do terceiro barco é, portanto, fugidia, ela escapa bem diante do olhar movente. É imaterial e ilusória.

A obra de Guto Lacaz cita o conto homônimo de Guimarães Rosa, presente no livro *Primeiras Estórias*¹⁸³. Desde o título, o leitor já se depara com o incomum na obra de Rosa, pois, o que vem a ser a terceira margem do rio? A expressão provoca um entendimento que se inclina para o mundo das coisas que não se vê, do abstrato. A terceira margem é aquilo que não se tem notícia, que não se toca, que não se conhece.

Desse modo, “A terceira margem do rio” conta a história de um homem que evade de toda e qualquer convivência com a família e com a sociedade, preferindo a completa solidão do rio, lugar em que, dentro de uma canoa, rema “rio abaixo, rio a fora, rio a dentro”.

A estranha história do homem que abandona sua família para viver em uma canoa e nunca mais sair dela é o argumento exemplar usado pelo autor para discorrer sobre o medo do desconhecido. A defesa de um espaço de exceção, expresso pela margem, e a inserção da utopia desse entrelugar, indicada pela referência a uma terceira margem, promoveu a confecção da escultura de Guto Lacaz, que transpôs poeticamente essa narrativa para um objeto dimensional e conciso, pela utilização dos materiais, mas imenso, diante do confronto executado pelo título.

A obra de Lacaz também promove uma reflexão sobre a questão do tempo, pois esse se potencializa quando é posto diante da mobilidade do leitor que percorre todo o entorno da obra em busca do exato momento em que o terceiro barco irá surgir. É, portanto, no instante em que o barco vermelho se anuncia que ele toma lugar da terceira margem, elaborando assim, uma ponte metafórica entre a escultura e o conto de Guimarães Rosa.

O próximo trabalho também é executado sob a fina linha que separa as coisas materiais das incorpóreas. É, portanto, a obra “Não há lugar para o tempo”¹⁸⁴ da paulista Laura Vinci¹⁸⁵, obra exposta na mostra “Ponto de equilíbrio”,¹⁸⁶ (Figura 17), de 2010, no Instituto Tomie Ohtake: Coletiva paralela à 29ª Bienal Internacional de São Paulo.

¹⁸³ ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

¹⁸⁴ Foto: Ricardo Lêdo, setembro de 2010

¹⁸⁵ Disponível em: <http://www.lauravinci.com.br/>, 2010

¹⁸⁶ Disponível em: < <http://www.institutotomieohtake.org.br>>, 2010

Figura 17 -*Não há lugar para o tempo*, Laura Vinci, 2010



Fonte: autoria da foto de Ricardo Lêdo, setembro de 2010

A obra é uma instalação confeccionada com um tipo de cano de refrigerador que quando acionado por energia elétrica promove um congelamento em toda superfície. Os canos, porém, foram elaborados exclusivamente para a referente exposição, pois foram moldados com as letras que formulam o título da obra.

O contraste elaborado nesse trabalho instala-se na relação entre invólucro e conteúdo, tendo em vista a explícita questão posta bem diante dos olhos do leitor/espectador, que diz respeito a não apreensão do tempo por um lugar, ou mesmo, a impossibilidade da materialização do tempo pelo seu caráter abstrato e fugidio.

O título atesta com exatidão essa impossibilidade. Portanto, a obra põe em questão a assertiva, quando envolve cada palavra do título por uma camada de gelo, fazendo com que toda a escultura se traduza na aparência sólida desse estágio volátil da matéria. O tempo é traduzido fisicamente pela presença da água, que por um determinado período se expande para o estado de gelo, passando a ocupar um lugar no espaço. A palavra “tempo” moldada no gelo remete a um estado de coisa frágil, submetida à eminente transformação.

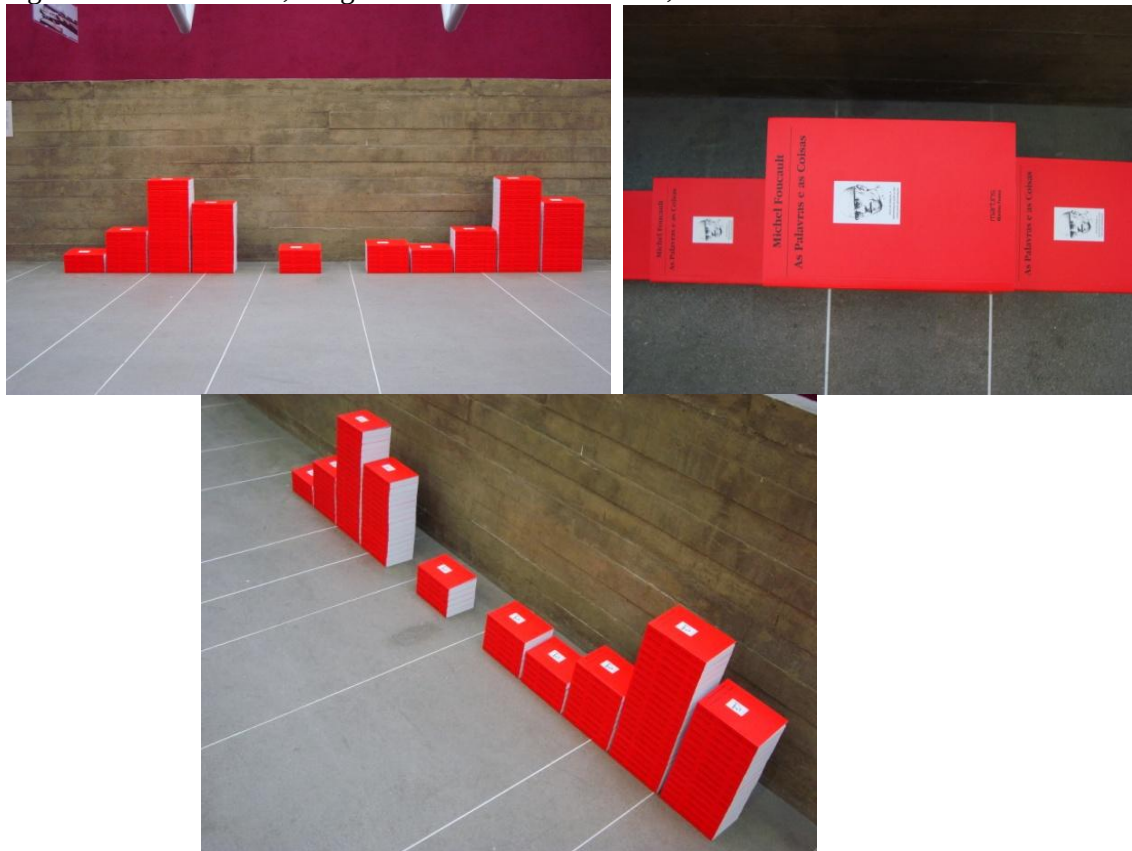
“Não há lugar para o tempo” permanecerá no estado sólido e no mesmo lugar durante toda a exposição, provocando conflitos subjetivos obtidos no jogo travado entre o elemento verbal e o dimensional.

A obra a seguir também compôs a exposição “Ponto de equilíbrio”¹⁸⁷ do Instituto Tomie Ohtake, em 2010. “Dito e Feito” (Figura 18) foi elaborada pela dupla gaúcha Angela

¹⁸⁷ Disponível em: < <http://www.institutotomieohtake.org.br>>, 2010

Detanico e Rafael Lain¹⁸⁸. Trata-se de uma instalação elaborada com 108 exemplares do livro *As palavras e as Coisas*, de Michel Foucault.

Figura 18 - *Dito e Feito*, Angela Detanico e Rafael Lain, 2010



Fonte: autoria das fotos de foto de Ricardo Lêdo, setembro de 2010

Os livros foram empilhados de acordo com um método que segue a posição numérica de cada letra na ordem alfabética. Por exemplo: a letra “D” é a quarta letra do alfabeto, por isso a primeira pilha de livros foi arrumada com quatro exemplares. A letra “I”, corresponde a nona letra, assim a segunda pilha de livros é formada por nove exemplares. Seguindo essa metodologia a obra se estrutura em dez pilhas de livros, sendo que cada uma refere-se à numeração alfabética de cada letra que compõe o título “Dito e feito”.

A apropriação dos volumes de Foucault juntamente com o título “Dito e feito” e a metodologia aplicada, compõem uma obra arquitetada sobre a representação icônica do diálogo proferido entre o ato de falar e o de fazer, ou seja, entre as ideias e as coisas materiais. “Dito e feito” ergue-se sobre a base anunciada no título da obra de Foucault, *As palavras e as coisas*, quando o mesmo aponta a intimidade relativa entre o elemento verbal e o elemento

¹⁸⁸ Disponível em: <<http://www.detanicolain.com/>>, 2010

dimensional. O jogo elaborado entre os títulos conduz à ideia de que é com palavras que se faz uma obra de arte contemporânea.

A obra de Angela Detanico e Rafael Lain reitera a discussão sobre arte conceitual, no sentido de apontar que uma obra de arte é gerada a partir de uma ideia. Nesse sentido, a referida obra se caracteriza pela adequação entre forma e conceito. Ela também delega ao título o papel de chave lexical que conduz o leitor a decifrar seu código interno, elaborando com isso uma elevação sógnica proveniente da relação recíproca entre a apropriação do objeto de Foucault e o título “Dito e feito”.

Com esse trabalho de Detanico e Lain, finalizo esse quarto e último capítulo que tentou delinear um recorte referente às obras que confrontam o elemento verbal ao dimensional, a partir da investida em sistemas de linguagens, ou sistemas de signos, erguidos sobre as bases materiais e extensionais.

Esse recorte foi elaborado com base nas experimentações poéticas que marcaram a arte brasileira desde a década de 1950, por ocasião das investigações concretistas, desenvolvendo-se e ampliando-se até os dias de hoje.

A escolha do caráter panorâmico desse capítulo foi definida pela constatação da extraordinária aventura que seria empreendida em busca de todos os poemas executados dentro dessa marcação histórica, pois essa seria uma tarefa com um fôlego extenso e de difícil delimitação, tendo em vista a imensa demanda das obras confeccionadas dentro de um território com dimensão continental. Dessa maneira, a coleta dos poemas concentrou-se na apresentação de um corpus capacitado para dialogar com as especificações do poema dimensional, delimitadas no percurso dessa pesquisa.

Os poemas apresentados nesse último capítulo são, portanto, uma mostra coesa do importante trajeto traçado pelas poéticas experimentais brasileiras; testemunhos da valorosa investida na aventura da reinvenção, da ressignificação da obra de arte aberta, propensa aos horizontes das novas perspectivas.

5 CONCLUSÃO

O poema dimensional como aqui se apresenta, penetra na esfera das poéticas contemporâneas pela força contida na construção dos diálogos constante com diversos materiais e formas. A diversidade existente nas correspondências possíveis entre texto, imagem e a matéria evidencia que há uma mediação positiva entre eles, ampliando suas potencialidades expressivas na busca pela construção de significados no interior do tecido artístico.

As aproximações sígnicas elaboram um tecido criativo que investe no diálogo, na citação e que a partir da montagem, da combinação passam a reagir entre si e a produzir centelhas geradoras de sentidos, significados e metáforas. Essas obras abertas e polissêmicas são respaldadas pelo processo investigativo da invenção de novas sintaxes, de novas lógicas formais que descambam nos ineditismos semânticos provenientes das manobras criativas das apropriações e ressignificações dos elementos constituintes.

Esses novos processos composicionais se instalam definitivamente no interior da arte contemporânea, que de certa maneira é uma denominação ampla, que abarca mais do que exclui, e que não se define por um estilo único. A arte contemporânea traz para si uma miríade de linguagens provenientes da literatura, da pintura, da escultura, da música, do cinema, das mídias digitais, da dança e da intervenção do corpo humano no processo criativo, entre outras linguagens possíveis que venham delinear as composições em comum acordo com as novas tecnologias desse século.

Para Arthur Danto¹⁸⁹ a marca do objeto criativo contemporâneo pode ser identificada pelo caráter híbrido e pela falta de uma coesão estilística:

Há uma fórmula interessante: elementos que são mais híbridos do que puro, contaminados em vez de limpos, ambíguos em vez de articulados, perversos, bem como interessantes. Seria possível classificar as obras de arte usando essa fórmula, e quase que certamente se teria um monte delas como obras pós-modernas, e isso de uma maneira bastante homogênea.
[...]

¹⁸⁹ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Odysseus Editora, São Paulo, 2006. p. 14

Porém, perderemos a habilidade de reconhecer, a capacidade de classificar e a percepção de que o pós-modernismo marca um estilo específico. Poderíamos tirar proveito da palavra “contemporâneo” para cobrir quaisquer disjunções de pós-modernismos que se quisesse cobrir, mas então novamente ficaríamos com a sensação de não possuir um estilo identificável, de que não há nada que não se ajuste. Mas que na verdade é a marca das artes visuais desde o final do modernismo, que como período se define pela falta de uma unidade estilística que pode ser alçada à condição de critério e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento – e que conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo. É por isso que prefiro chamá-la simplesmente de arte *pós-histórica*.

No lugar de pós-moderna ou contemporânea, Danto defende o conceito de uma arte pós-histórica, pois suas especificações não delimitam um período estável na história da arte, ou seja, desde o fim da arte moderna não há um modelo homogêneo que caracterize a arte nesse período histórico. Em seus exemplos Danto reitera a obra emblemática de Andy Warhol “Brillo Box”, apropriação de caixas de sabão vendidas em supermercados, deslocadas para um ambiente expositivo de arte.

A partir desse momento, Danto percebe que não há mais nenhuma definição estética para a arte, ou seja, qualquer coisa pode vir a ser uma obra de arte. Nesse sentido defende¹⁹⁰: “No que se refere a aparência, tudo poderia ser uma obra de arte, que se fosse o caso de descobrir o que era arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento.”

As reflexões de Arthur Danto conduzem o entendimento da obra de arte inserida em um contexto histórico completamente multifacetado, como uma época que não se caracteriza facilmente, e que, portanto, não pode ser abarcada por uma abordagem unidirecional. Danto aponta a necessidade de descobrir o que seria a arte não pelo seu aspecto plástico ou sensorial, mas, pelo aspecto fundado no pensamento. Nesse momento o filósofo da arte volta-se para a importante relação constituída entre objeto criativo e conceito, ou ideia. Questão trazida desde o dadaísmo, mas especificamente elaborada pelos *ready mades* de Marcel Duchamp, que apresentou a noção de arte como um conceito, como um elemento referente a um contexto de linguagem envolvendo valores e representações que se estendem para além dos limites da percepção visual.

Com relação à problemática gerada pela discussão do fim da história da arte, o pensamento de Danto aponta para a configuração de uma época não mais identificada pelo

¹⁹⁰ Ibid. p. 16

conjunto da arte produzida nela. O fim da arte seria então o fim de uma era marcada por narrativas históricas artísticas, como foi, por exemplo, o maneirismo, o barroco, o romantismo, o modernismo, enfim. Para Danto, o contemporâneo foi marcado por uma arte pós-histórica, para além de modelos unificadores capazes de marcar um período histórico pela caracterização de seu conjunto estético/plástico.

Por esse aspecto a arte contemporânea, ou pós-histórica, não reconhece problema algum em buscar referências passadas, ou seja, o passado não representa mais um momento antagônico, no qual se deva se distanciar ou rivalizar para validar o momento atual pela diferença. Ao contrário, há muito não se via na arte a possibilidade de abertura desse baú constituído por inúmeras citações. Os processos de composições atuais nutrem-se dessas referências para a confecção de um tecido artístico visivelmente intertextual. Essa parece ser uma prática que requer do artista pós-histórico um vasto conhecimento dos procedimentos criativos anteriores, ou pelo menos, um razoável arcabouço dessas referências, pois localiza-se nele a matéria-prima em potencial para a especulação criativa contemporânea.

Sobre o aspecto da arte contemporânea frente à arte do passado Hans Belting¹⁹¹ aponta:

Se a arte atinge seu objetivo no espelho de todos os gêneros em que durante muito tempo ela foi realizada, agora é possível identificar o que move os ânimos. Aqui o progresso, que sempre manteve as artes particulares vivas no próprio *medium*, enfraquece como necessidade no sentido que deteve até agora. O progresso é trocado pela palavra de ordem *remake*. Façamos novamente o que já foi feito. A nova versão não é melhor, mas também não é a pior – e, em todo caso, é uma reflexão sobre a antiga versão que ela (ainda) não poderia empregar.

Belting aponta com vigor crítico a tendência contemporânea de revisitar o passado reelaborando antigas propostas artísticas. A essa conduta ela chama de *remake*, ou, fazer de novo algo que já foi feito. Logo em seguida Belting suaviza sua assertiva considerando que a nova versão pode servir, pelo menos, para novas reflexões sobre a antiga versão. Dessa maneira o *remake* contribui no sentido de revigorar a obra citada, ampliando seus níveis de significações, elaborando contrapontos em relação ao novo contexto, inclinando-se muito

¹⁹¹ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Cosac Naify, São Paulo, 2006. p. 31

mais para uma construção oxigenada a partir de um outro ponto de vista. Sobre essa questão Arthur Danto¹⁹² elucida:

É claro que nenhum período pode estabelecer uma relação recíproca com a arte de formas de vidas anteriores do mesmo modo como aqueles que vivenciaram estas formas de vida o fizeram. E nem poderiam como nós, que podemos fazer nossas aquelas formas. Existe uma diferença a ser traçada entre essas formas e o modo como estabelecemos uma relação recíproca com elas. O sentido em que tudo é possível é aquele em que todas as formas são nossas. O sentido em que nem tudo é possível é o de que temos de estabelecer uma relação recíproca com elas de nossa própria maneira. O modo como estabelecemos uma relação recíproca com aquelas formas é parte do que define nosso período.

É no sentido de estabelecer uma relação recíproca com o objeto apropriado, que destaco como exemplos bem sucedidos as obras: “A grade” e “Sob neblina” de Marilá Dardot, os “Poemobiles” de Augusto de Campos e Julio Plaza, “Hai Kaixa” de Marcelo Dolabela, “A terceira margem do rio” de Guto Lacaz e “Dito e Feito” Angela Detanico e Rafael Lain. Todas essas foram erguidas sobre textos, modelos ou mesmo obras específicas anteriores, elaborando sobre elas um novo olhar.

Em nenhuma delas percebe-se a tentativa de refazer as obras anteriores sob os mesmo aspectos, como um *remake*. O que se vê é um tipo de ampliação semântica a partir de novas representações metafóricas obtidas pelo confronto, bem elaborado, entre a obra citada e as novas configurações plásticas. O produto final desse processo composicional aponta para uma obra integralmente inovadora, ou seja, uma outra obra, sem nada a dever as expectativas arraigadas na superação da obra citada, pois não há a intenção de melhorá-la.

A passagem de Belting também põe em discussão a questão do controverso progresso, entendido aqui como a base do pensamento moderno que tanto apostou na evolução a partir do ideal de um futuro tecnológico e bem aventurado. Essa utopia progressista parece ter se dissolvido na esfera contemporânea, que não mais compreende o mundo pela sequencialidade linear dos fatos, como também não vislumbra o futuro como lugar de ambiciosos projetos. A

¹⁹² DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Odysseus Editora, São Paulo, 2006. p.220

reiteração dessa condição pode levar à armadilha da nostalgia do progresso. Sob esse aspecto Philadelpho Menezes¹⁹³ elabora o conceito da “metamodernidade”:

Não houve em nenhuma época tanta discussão sobre o caráter da modernidade e tanta polêmica sobre o estatuto cultural do próprio presente como nesse período. Por isso, o termo metamoderno parece-me preferível e pode dar conta da pluralidade de enfoques “pós-modernos” de diversos matizes, dos salvacionistas aos apocalípticos, dos melancólicos aos otimistas, dos neo-modernos aos anti-modernos, dos apologistas da superação do moderno aos defensores da manutenção dos princípios clássicos da modernidade. Todos fazem parte de um momento em que, questionando o passado recente, indaga-se sobre o caráter do próprio presente de maneira polêmica, radical e contraditória.

Enquanto a modernidade se marcou, em todas as suas manifestações, por colocar em crise e em crítica o passado frente ao advento de um presente imantado pelo futuro, no metamoderno abre-se a crise desse futuro e a própria modernidade é muitas vezes tratada como o novo passado.

Localiza-se na metamodernidade, apontada por Menezes, o esvaziamento do caráter socialmente transformador onde os grandes projetos utopistas residem agora no espírito de uma arte sem respostas finalistas, numa dialética com sínteses sempre provisórias. Mas, a obra de arte metamoderna, como também, pós-histórica, conduz a uma modificação da sensibilidade, a uma desrotinização do hábito, e se instala na comunicação produzida pelos seus elementos constituintes, a partir de uma atividade intelectual motivadora e intrigante. Como aborda Umberto Eco¹⁹⁴:

quando se fala de uma fundamental abertura ou ambigüidade ou polissemia de uma obra – entendendo-se com isto que a obra de arte constitui um fato comunicativo que necessita ser interpretado, e portanto integrado, completado por uma contribuição de quem a frui.

O verdadeiro prazer da obra parece não localizar-se mais nos grandes projetos coletivos e manifestos de outrora, mas, na pesquisa interna, na geração de conceitos e na ampliação semântica, agindo localmente a partir de uma linguagem universal. Em outra passagem Umberto Eco¹⁹⁵ continua tentando definir novos parâmetros para arte: “num tal contexto histórico, o prazer estético foi alterando a pouco e pouco a própria natureza e as

¹⁹³ MENEZES, Philadelpho. *A Crise do Passado. Modernidade, Vanguarda e Metamodernidade*. São Paulo: Editora Experimento, 2001. p. 273-274

¹⁹⁴ ECO, Umberto. *A definição da arte*. Edições 70, Portugal, 2006. p. 49

¹⁹⁵ Ibid. p. 249

próprias condições e que, de prazer de natureza emotiva e intuitiva que era se tornou prazer de natureza intelectual.”

Sobre a dicotômica relação, erigida durante o século XX, acerca das artes intuitivas ou sensorialistas e as intelectualistas, Philadelpho Menezes elabora um desfecho pertinente as propostas internas da arte contemporânea:

Está claro que tal possibilidade se abre numa nova construção da linguagem artística que recupere, na experimentação, não só as formas organizativas dos signos (uma sintaxe intersignica que casasse imagem, palavra e som), mas também os significados abertos que venham a brotar dessas novas construções. Estamos já no campo do experimentalismo semântico que exige a atividade mental da recepção, da decodificação do experimentalismo semântico que exige a atividade mental de recepção, de decodificação intelectual que, mesmo tendo o prazer como ponto final do processo comunicativo, entende tal processo como fundado numa ação também intelectual e não meramente sensorial. A combinação desses dois níveis sugere, assim, a superação da dicotomia profunda que informou os projetos das vanguardas históricas.

Pode-se concluir que a combinação apontada por Menezes na construção dos objetos criativos se instale nos poemas dimensionais, quando os mesmos são erigidos sob as bases que formulam processos de decodificação intelectual, por meio da exploração semântica de seus elementos, como também sob a produção do prazer estético, como “ponto final do processo comunicativo”. A partir desses parâmetros pode-se entender o poema dimensional como objeto criativo pertencentes as práticas artísticas inseridas num ambiente contemporâneo. Pode-se observar também a isenção de rivalidades ou choques ideológicos, e nesse sentido, as práticas contemporâneas inclinam-se muito mais para o diálogo que aglutina e absorve mais do que repele, sem a valorização exacerbada das verdades finais.

Se a arte contemporânea liga-se tão diretamente com a construção de conceitos e ideias, ela também está comprometida com a linguagem verbal, portanto, esse caminho indica sua inserção na elaboração de poéticas, fomentando um diálogo direcionado para a literatura.

Por outro lado o poema se agitou em direção as artes plásticas, quando, por ocasião das construções matemáticas das esculturas poéticas de Wladimir Dias-Pino, tomou forma e ocupou o espaço. A partir das pesquisas concretistas, passando pelo neoconcretismo, o poema com dimensões parece ter se instalado de vez no ambiente das artes plásticas. Diante dessas constatações pode-se verificar um caminho de mão dupla: de um lado as artes plásticas

conduzidas pela palavra, do outro a palavra erigida sobre as bases da dimensão, propriedade tão íntima das artes plásticas e escultóricas.

Parece que os caminhos se entrecruzaram constituindo um objeto criativo localizado na interface das linguagens plásticas e poéticas. Pode-se verificar que o poema dimensional não pertence exclusivamente a nenhum deles, mas também propõe uma mobilidade ou flexibilidade de pertencimento a cada um dos gêneros.

Tentou-se traçar aqui o perfil do contato, da ligação entre as linguagens poéticas e plásticas a partir do ponto de vista da arte contemporânea. Nesse sentido as construções teóricas erguidas por Arthur Danto, Umberto Eco, Philadelpho Menezes, Haroldo de Campos, entre outros estudiosos, contribuíram para alicerçar as bases dessa pesquisa, que se debruçou sobre um objeto criativo amplo com caráter muitas vezes ambivalente, transitório e provisório.

O poema dimensional se vê diante de um produto criativo com fisionomia e definições oscilantes, por isso, as reflexões elaboradas nessa pesquisa tentaram assumir uma perspectiva investigativa sobre os sistemas de confecção desse objeto criativo. Nesse sentido também observou o importante valor atribuído a exibição, pois esse é um fator decisivo na agregação de valor desse objeto.

A exibição confere ao poema com dimensões o atestado de sua existência, tendo em vista seu perfil condizente a permanência passageira por museus, galerias, entre outros espaços públicos. Os poemas com caráter escultóricos podem migrar para uma coleção particular ou constituírem o acervo de alguma instituição com mais facilidade, pois sua integridade física é mantida após a mostra. Já os poemas do tipo instalação sofrem outro tipo de tratamento, que geralmente dependem de um projeto para serem armazenados em instituições.

Nesse caso o projeto representa a obra em todas as suas etapas, podendo ser remontada sempre que for preciso a partir das descrições contidas nesse guia ou manual. Assim a questão da aura referente ao objeto original perde a validade. A aura permanece envolta sempre que o objeto for exibido, conferindo valor a situação expositiva, e não ao objeto em si como original feito pelas mãos do artista. O projeto da obra/instalação se apresenta como um elemento de ordem interpretativa totalmente direcionado para uma leitura racional e objetiva. Ele não é a obra, mas se relaciona com ela como um índice, ou seja, é aquele que indica a presença da

obra. O projeto também se destaca quando a questão se refere a reprodutibilidade da obra, nesse caso, ele adquire o papel fundamental para que a mesma possa ser montada quantas vezes for necessário.

A questão da reprodutibilidade do poema dimensional põe em confronto esse tipo de poética com outras que se caracterizam pela imensa possibilidade de reprodução, como por exemplo, o próprio livro impresso. No caso do poema com dimensões, vai depender do tipo de material usado na produção da obra, tendo em vista que alguns objetos podem ser confeccionados em escala industrial, como o trabalho “Transparência” de Neide Dias de Sá composto por caixas de acrílico adesivadas, ou mesmo o trabalho “Lua” de Osmar Dillon. Enquanto que trabalhos como “Intersigne III” de Paulo Bruscky aparenta ter sido elaborado por um desempenho manual, praticamente artesanal com elementos constitutivos obtidos aparentemente por um processo de garimpagem.

Essas reflexões levam a crer que não há um único processo que resguarde o poder de reprodução do tipo de poética aqui analisada, pois confere a ela uma ampla investida em diversos matérias e processos composicionais, tendo, então, as possibilidades reprodutivas ampliadas para algumas e reduzidas para outras. Essas características formulam um conflito diante da passagem de Walter Benjamin¹⁹⁶ que diz: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.”

Acredito que as reflexões elaboradas nessa pesquisa não consigam abarcar com exatidão todas as faces desse objeto criativo, tendo em vista sua inserção num ambiente contemporâneo, que se mantém aberto e fecundo para novas e constantes elaborações artísticas. Como também acredito no caráter parcial dos parâmetros teóricos validados no presente estudo, pois as obras em questão trazem uma amplitude semântica capaz de dialogar com outros pensamentos e abordagens. Por isso, considero essa pesquisa como um recorte dentro dos diálogos possíveis proferidos por uma poética viva, que tende a descompartmentar as linguagens num processo contínuo de geração sígnica.

O que desejei foi oferecer uma reflexão aberta para o diálogo entre a poesia e as artes plásticas no âmbito nacional das poéticas experimentais, localizadas com maior fôlego a partir da segunda metade do século XX. O poema dimensional surge como objeto criativo que

¹⁹⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense, São Paulo, 1994. p. 180

permeia as composições localizadas nesse período, trazendo como característica fundadora o imbricado jogo entre o elemento verbal e a matéria física e palpável. Espero, portanto, que essa pesquisa venha contribuir para a inserção desse objeto criativo nos estudos referentes à arte e a literatura brasileira.

Marilá Dardot, “Porque as palavras estão em todas as partes”, 2008¹⁹⁷



Fonte: Disponível em: < <http://www.mariladardot.com/site>>, 2010

¹⁹⁷Disponível em: < <http://www.mariladardot.com/site>>, 2010

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. Studio Nobel, São Paulo, 2003.
- ARBEX, Marcia. *Poéticas do visível. Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. *Dadá-Berlim. Des/Montagem*. Annablume, São Paulo, 1993.
- BAÉZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros*. Ediouro, Rio de Janeiro, 2006.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- _____. *O Grau zero da escrita*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Relógio D'água, Lisboa, 1991.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Cosac Naify, São Paulo, 2006.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense, São Paulo, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- _____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRAGA, Edgard. *Desbragada*. Ed. Max Limonad, São Paulo, 1984.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BROUHAHA. *Revista bimestral da Prefeitura Municipal de Natal*. Fundação Cultural Capitania das Arte. Ano III, nº10, Setembro/Outubro 2007.
- BÜRGER. Peter. *Teoria da vanguarda*. Cosac Naify, São Paulo, 2008
- CALDAS, Waltercio. *Livros*. Pinacoteca, São Paulo, 2002.
- _____. Disponível em: < <http://www.walterciocaldas.com.br/> >. Acesso em: 20 de Ago. 2010.

CALVINO, Italo. *Por que Ler os Clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia (poesias 1949/1979)*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

_____. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Augusto; PLAZA, Julio. *Poemóbiles*. São Paulo, Brasiliense

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. Perspectiva, São Paulo, 1991.

_____. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos*. Ateliê editorial. Cotia, São Paulo, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. (organizador). *Ideograma. Lógica, poesia e linguagem*. São Paulo, Cultrix, 1986.

_____. *A arte no horizonte do provável*. Perspectiva, São Paulo, 1977.

_____. *O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Editora UFMG. Invenções. Belo Horizonte, 2008.

CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Ed. UFMAG, Belo Horizonte, 2001.

COSTA, Tainan e BRITO, Beto. *Duo*. Maceió, 2004.

_____. Disponível em: < <http://www.flickr.com/photos/tainancosta> >. Acesso em: 12 jul. 2010.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. Arte contemporânea e os limites da história*. Odysseus Editora, São Paulo, 2006.

_____. *Transfiguração do lugar comum*. Cosac Naify, São Paulo, 2005.

DARDOT, Marilá. *Por que as palavras estão em todas as partes*. Disponível em: < <http://www.mariladardot.com/site> >. Acesso em: 14 ago. 2010.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos. Guia enciclopédico da arte Moderna*. Cosac Naify, São Paulo, 2003.

DETANICO, Angela; LAIN, Rafael. *Dito e Feito*. Disponível em: <<http://www.detanicolain.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1971.

DIEGO, Medeiros. *Poemalotov*. Disponível em: < <http://visualizandoideias.blogspot.com/search?updated-max=2008-11-15T08:13:00-08:00&max-results=1>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

_____. Disponível em: < <http://verbalizando-ou-nao.blogspot.com/> >. Acesso em: 10 ago. 2010.

DICIONÁRIO OXFORD de ARTE. Tradução Marcelo Brandão, 3ª edição São Paulo, Martins Fontes, 2007.

DOLABELA, Marcelo. *Hai Kaixa*. Disponível em: < <http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/bh-primeira-vista/estilo-de-vida/personagens/o-poeta-roqueiro-marcelo-dolabela> >. Acesso em: 13 maio. 2009.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Edições 70, Portugal, 2006.

_____. *História da Beleza*, Rio de Janeiro, Record, 2004.

_____. *História da feiúra*, Rio de Janeiro, Record, 2007.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. Edusp (Texto e arte) São Paulo, 2000.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

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

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte conceitual no museu*. Iluminuras, São Paulo, 1999.

_____. *Paulo Bruscky. Arte, arquivo e utopia*. Companhia Editora e Pernambuco, São Paulo, 2006.

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1998.

_____. *XXIV Bienal de São Paulo: Representações Nacionais*. Câmara Brasileira do Livro, 1998.

_____. Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: *Há sempre um copo de mar para o homem navegar*. Curadores Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos. São Paulo, 2010.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas. Palavra imagem objeto: formas de contágio*. Arte mais, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*. Cosac Naify, São Paulo, 2002.

GROSENICK, Uta. *Art Now. Vol. 02. La nueva guía con 81 artistas contemporâneos internacionales*, Taschen, 2008.

GROSS, Carmela. *Hotel*. Disponível em: < <http://www.carmelagross.com.br/>>. Acesso em 15 jul. 2009.

GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento limite da arte*. Cosac Naify, São Paulo, 2007.

_____. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Ed. Revan, Rio de Janeiro, 1999.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. Perspectiva, São Paulo, 2007.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

LACAZ, Guto. *A terceira margem do rio*. Disponível em: < <http://www.gutolacaz.com.br/>>. Acesso em: 20 Jul 2009.

LEMINSKI, Paulo. *A arte e outros inutensílios*. Folha de São Paulo, Ilustrada, 18 de Outubro de 1986.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

MAM, Museu de arte moderna. *Concreta '56 a raiz da forma*. Eskenazi, São Paulo, 2006.

_____. *Alegoria. Arte brasileira-século XX/museu de arte moderna de são Paulo*. Editor Tadeu Chiarelli, Lemos Editorial, [200-].

_____. *Um século de arte brasileira coleção Gilberto Chateaubriand*. Curadoria de Fernando Cocchiarale e Franz Manata, Tekne projetos culturais, 2006.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp*. Taschen, 2000.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade. Uma trajetória da poesia brasileira Contemporânea*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

_____. *A Crise do Passado. Modernidade, Vanguarda e Metamodernidade*. São Paulo: Editora Experimento, 2001.

_____. *Poesia Visual. Reciclagem e inovação*. Revista imagens, nº 06, Janeiro / Abril, Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

_____. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo:editora Ática, 1998.

MILLER, J. Aboott; LUPTON, Ellen. (orgs). *ABC da Bauhaus*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

MIRANDA, Atônio. *Caligramas*. Disponível em: <
http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/apollinaire.html>. Acesso em: 22 ago. 2010.

MOLESKINE, Group. *Moleskines*. Disponível em:
<http://www.flickr.com/groups/moly_x/>. Acesso em: 15 jul. 2010.

NOVAES, Adauto. *O olhar*. Companhia das letras, São Paulo, 1988.

NUNES, Aloísio. *A poesia Mutante de Edgard Braga*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 1989.

OTAKE, Tomie. *Ponto de Equilíbrio*. Disponível em: <
<http://www.institutotomieohtake.org.br>>. Acesso em: 20 out. 2010.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Perspectiva, São Paulo, 2004.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Perspectiva, São Paulo, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores Modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo:Brasiliense, 1987.

_____. *Poesia pois é poesia*. São Paulo, Ateliê editorial, Editora da Unicamp, 2004.

_____. *Semiótica da arquitetura*. Ateliê Editorial, Cotia São Paulo, 2004.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Duarte e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

RICKEY, George. *Construtivismo - origens e evolução*. Cosac & Naify, São Paulo, 2002.

RONSENBERG, Haroldo. *Objeto ansioso*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

_____. *A tradição do novo*. Estudos. São Paulo, Perspectiva, 1974.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SÁ, Alvaro. *Vanguarda – Produto de comunicação*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1975.

SÁ, Álvaro. MENDONÇA, Antônio Sérgio Lima. *Poesia de Vanguarda no Brasil. De Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Teoria Geral dos Signos*. Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Vieira & Lent, Rio de Janeiro, 2003.

_____. *Tudo o que você sempre quis saber sobre o Urinol de Duchamp e ninguém nunca lhe contou*. Jornal Rascunho, p.71, março de 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2001.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, série Estudos. 1983.

SILVA, Marta Emília de Souza e. *Poesia Visual em Alagoas*. Maceió, Edufal, 2007.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Ed. Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 2001.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Sobre Augusto de Campos*. 7 Letras, Fundação Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2004.

TELLES, Gilberto de Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, Vozes, 1976.

TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos*. Zoludesigner, Recife, 2009.

TESSLER, Elida. *Nome Chaves*. Disponível em: <<http://www.elidatessler.com/>>. Acesso em: 10 out. 2010.

WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. L&PM, Porto Alegre, 1987.

VERMELHO, Galeria. *A grade*. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?idioma=pt&id_artistas=27>. Acesso em: 15 Out. 2010.

VINCI, Laura. *Não há lugar para o tempo*. Disponível em: <<http://www.lauravinci.com.br/>>. Acesso em: 10 out. 2010.

ANEXOS

ANEXO A: *Caixa Verde*, Marcel Duchamp, 1934



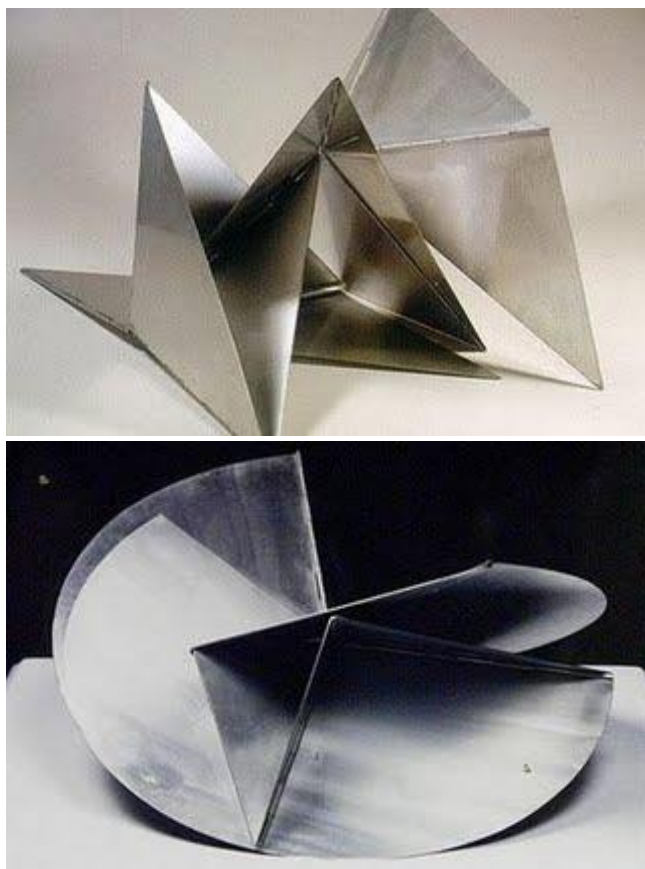
Fonte: SILVEIRA, Paulo. A página violada, p. 29

ANEXO B: *Caixa Preta*, Julio Plaza e Augusto de Campos, 1975



Fonte: SILVEIRA, Paulo. A página violada, p. 137

ANEXO C: Bicho, Lygia Clark, 1960



Fonte: BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo, p. 90 e 91