

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Angela Maria Gasparetti

Poemóviles: leituras em jogo

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo
2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Angela Maria Gasparetti

Poemóviles: leituras em jogo

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo
2012

Banca examinadora:

Àqueles que,
desde meu nascimento,
me incentivaram com amor
a viver:
meus pais.

Em memória:
de meu pai e de meu irmão...
tão cedo,
tão inesperadamente
partiram!

Agradecimentos

Ao professor doutor Fernando Segolin, pela orientação precisa e generosa, além da poesia de todas as épocas a nós oferecida, em cada aula, como elemento perturbador, lúdico, mágico e iluminado diante dos mistérios da vida.

Às professoras doutoras Olga de Sá e Maria Aparecida Junqueira, pelas reflexões e novos percursos apontados no exame de qualificação.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pela paciência, correção, estímulo, doação, sabedoria em orientar, dedicação incomensurável.

Aos colegas de curso com os quais tive a oportunidade de dialogar e me enriquecer.

À Ana Albertina, secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, pessoa dedicada às orientações precisas e ao incessante estímulo, palavra amiga no decorrer de todo o curso.

Ao esposo, pelo incentivo e apoio constante na busca de novos conhecimentos para minha formação profissional e realização pessoal.

Às primas, mulheres fortes, que sempre tiveram uma palavra de apoio, de estímulo, desde sempre, mas, principalmente, na passagem deste difícil último ano de minha vida.

À Salete Del Guerra, pela atenta leitura deste trabalho e pelas sugestões que muito o enriqueceram.

À Eliane Crespo, por sua experiência compartilhada, muito contribuindo para o desfecho desta dissertação.

Aos amigos que, com carinho e severidade, me estenderam as mãos.

À minha mãe, por estar ao meu lado desde o princípio.

do
os
so
do
so
m
do
tutano
do humano

sem
o
mel
da
mel
o dia

cas
ca
do
ser

c
res
ser

a
ni
mal
ânima
a alma

psi
u
ou
ve
à
can
ção
sem
voz
que
vem
do
fio
do
vão
da
foz
do
teu
va
zio

o coração
não

s
oco
ração

o
so
l
sem
do
da
solidão

aço
do
açú
car
joão
do
tom

o
ão
do
om

GASPARETTI, Angela Maria. **Poemóviles: Leituras em jogo**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2012. 104f.

Resumo

O objetivo central desta pesquisa é examinar o processo de recepção da obra **Poemóviles**, de Augusto de Campos e Julio Plaza. Para tanto, foram feitos estudos referentes à poesia concreta, movimento de vanguarda de meados dos anos 1950, e aos seus antecedentes histórico-literários que muito contribuíram para uma renovação da linguagem poética e sua legitimidade original como produção artística. Considera-se a importância da análise da poesia e sua relação com movimento, espaço e jogo, elementos que ampliam as possibilidades de leitura de cada poema-objeto. Para conduzir estas reflexões, propomos como hipótese a leitura da obra com o abandono da sintaxe tradicional e do uso do verso em busca de uma sintaxe espacial, localizada entre as fronteiras da literatura e das artes visuais. Cada poema-objeto considera a palavra em si mesma, como um organismo vivo, uma totalidade sensível verbivocovisual, e por meio da articulação entre palavra e forma, da leveza e do deslocamento do móvel no espaço que ocupa, esse poema-objeto exige do leitor uma leitura *performática*. Fundamentam este trabalho estudos sobre: o concretismo brasileiro, sua origem e seus pressupostos teóricos, de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, além de, ainda sobre esse tema, os estudos abrangentes de Gonzalo Aguilar; o conceito de *performance*, de Paul Zumthor, que se une aos estudos sobre a importância da concepção de movimento nas artes, trabalhada por Arlindo Machado; a questão do espaço, na arte literária, com fundamentação teórica em Alberto Tassinari; o diálogo entre a poesia e o lúdico, encontrados nos apontamentos de Johan Huizinga e Roger Caillois; as análises sobre a relação texto-leitor de Paul Zumthor, de Wolfgang Iser, de Lúcia Santaella também colaboram para apontar caminhos, de certa maneira, para a leitura de um livro-objeto que dialoga com as artes visuais.

Palavras-chave: poesia concreta, poemóviles, poema-objeto, *performance*, recepção

GASPARETTI, Angela Maria. **Poemóviles: Leituras em jogo**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2012. 104f.

Abstract

The main objective of this research is to examine the process of reception of the work **Poemóviles**, by Augusto de Campos and Julio Plaza. For that, studies were related to concrete poetry, avant-garde movement of the mid-1950s, and their literary-historical antecedents which greatly contributed to a renewal of poetic language and its legitimacy as original artistic production. We consider the importance of the analysis of poetry and its relation to movement, space and game, elements that expand the possibilities of reading each poem-object. To guide these reflections, we propose as a hypothesis the reading of the work with the abandonment of traditional syntax and the usage of the verse in search of a space syntax, located between the boundaries of literature and the visual arts. Each poem-object considers the word itself, like a living organism, a whole verbivocovisual sensitive, and through the relationship between word and shape of the lightness and displacement of the mobile in space it occupies: this poem-object requires the reader a performative reading. Support for this work was found on studies on: Brazilian Concretism, its origin and theory, by Haroldo and Augusto de Campos and Decio Pignatari, and still on this topic, comprehensive studies by Gonzalo Aguilar; the concept of performance of Paul Zumthor joins the studies on the importance of the conception of movement in the arts of design, crafted by Arlindo Machado; in literary art, the question of space seeks theoretical foundation in Alberto Tassinari; the dialogue between poetry and playfulness is found in the notes of Johan Huizinga and Roger Caillois; the analyzes on the relationship text-reader of Paul Zumthor, of Wolfgang Iser, of Lucia Santaella and others collaborate showing paths, in a way, for the reading of a book-object that dialogs with the visual arts.

Keywords: concrete poetry, *poemóviles*, poem-object, performance, reception

Sumário

Introdução 10

Capítulo 1 – Poesia: desde o início, uma atividade humana 13

1.1. O início 13

1.2. A poesia 14

1.3. Poesia concreta 16

1.3.1 A poesia concreta em exposição 20

1.3.2 Os concretistas 21

1.4 Poesia e movimento 27

1.5 Poesia e espaço 36

1.6 Poesia e jogo 40

Capítulo 2 – Poesia e recepção 47

2.1 O encontro com o leitor 47

2.2 Recepção: origens 48

2.3 Leitor: ser em transformação 51

2.4 Os variados tipos de leitor 55

2.5 O que a poesia concreta provoca no leitor 60

Capítulo 3 – Poemóviles: possíveis leituras dos poemas objetos 63

3.1 Os primeiros escritos 63

3.2 Poemóviles: os poemas-objeto 64

3.3 Poemóviles: para um leitor artífice 93

Considerações finais 96

Referências 101

Introdução

*Onde nenhum caminho se traçara
voamos.*

Rainer Maria Rilke: *Poèmes*

Em meio aos estudos sobre poesia e lirismo com conceitos referentes à poesia como teatralização da subjetividade, do processo escritural – o discurso *performático*, além de conceitos como poesia natural e poesia artificial, poesia e reinstauração diagramática do cosmo, o poema como ação/movimento voco-sonoro e imagético-coreográfico, principiou-se um percurso de pesquisa sobre **Poemóviles**, de autoria do poeta Augusto de Campos e do artista plástico Julio Plaza.

Os poemas que vamos analisar começaram a ser criados em 1968, sendo a primeira edição publicada pelos autores em São Paulo, em 1974; a segunda edição, pela Editora Brasiliense, 1985; e, em 2010, a terceira edição, pela Annablume Editora. São eles doze peças, doze objetos-poema, cada um composto por um poema e um móbile, ou seja, um poemóvil, a saber: *Abre, Open, Cable, Change, Entre, Impossível, Luzcor, Luxo, Reflete, Rever, Vivavaia e Voo*.

O tema da recepção surge, desde o início, como um enigma a ser decifrado, uma vez que **Poemóviles**, sendo um livro-objeto, apresenta uma reciprocidade entre a informação e o suporte, ou seja, a fisicalidade do suporte interpenetra o poema. Diante dessa inovadora obra de arte poética, composta de palavras, mas também de sons, cores, movimentos que se desdobram no ambiente, surge uma questão: como realizar sua leitura?

Para desenvolver e procurar respostas para essa questão, os fundamentos deste trabalho basearam-se em proposições teórico-críticas de autores da corrente concretista como o próprio Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, além de Gonzalo Aguilar, que faz uma análise sobre o fenômeno desse movimento de vanguarda, surgido em meados de

1950, no Brasil, desde suas influências, traçando um panorama que valoriza aspectos culturais e estéticos do grupo. Assim, a desafiadora poesia instaurada pelo movimento concretista foi o ponto de partida para a imersão nos estudos e pesquisas sobre essa obra.

Além disso, fez-se uma análise sobre a importância do movimento, relacionando-o à poesia, tendo como pressupostos teóricos os estudos medievais de Paul Zumthor sobre poéticas da oralidade e o significativo conceito de *performance*, além das ideias de Eisenstein – cineasta que, por meio de seus experimentos sobre movimento e montagem, traz luz sobre a construção de sentido da obra de arte para o espectador/leitor.

Outro caminho percorrido foi o da espacialidade da obra e sua relação com o espaço do mundo, bem como sua relação com o leitor. Alberto Tassinari, em sua obra **O espaço moderno**, nos conduz aos espaços que se abrem diante de nós, na obra de arte, permitindo-nos variadas leituras. Em Plaza, notamos a importância do espaço como um ambiente de recriação da obra artística pelo espectador.

Por fim, fez-se necessária a abordagem da poesia relacionada ao jogo, uma vez que ela apresenta uma função lúdica, de acordo com Johan Huizinga. A essência do jogo é vista como um fenômeno de ordem cultural, interfere, portanto, em produções artísticas, como no caso de **Poemóviles**, que convida o leitor a lançar os dados para decifrar seus significados.

Até aqui, foram apontados os percursos do primeiro capítulo, intitulado *Poesia: desde o início, uma atividade humana*.

O segundo capítulo, *Poesia e recepção*, atento aos estudos sobre a estética da recepção, pressupostos teóricos em nomes relevantes como Paul Zumthor, Wolfgang Iser, Octavio Paz, Roger Chartier, entre outros, teve o objetivo de perfazer uma trajetória pelos estudos e análises da relação autor-texto-leitor, dos vazios do texto, de leitor e *performance*, dos vários e possíveis leitores.

De certa forma, no terceiro capítulo, intitulado, *Leituras em jogo nos poemas-objeto de Poemóviles*, estende-se um olhar para a obra de Augusto

de Campos e Julio Plaza, a fim de se verificar as possibilidades de leitura que ela oferece. Além disso apresenta informações sobre os escritos mais remotos, sua reprodução, seu armazenamento, seu consumo; em seguida, as possibilidades oferecidas pelo concretismo sobre a leitura de poesia que rompe com a tradição do verso, da estrofe, do ritmo e rima, e conduz o leitor na trilha de um leitor artífice, construtor, que percorre a mesma trajetória do autor ao criar seu poema-objeto.

As *Considerações finais* trazem uma breve explanação sobre a poesia libertária de **Poemóviles**, ressaltando seus aspectos de poesia artificial e progressista, libertadora, numa tentativa de trazer, para o leitor, a possibilidade de identificação com o artista, com o artífice, com o autor, tornando-o, assim, também um produtor.

Assim discriminados os estudos sobre a obra **Poemóviles**, espera-se que a relação entre eles proporcione uma reflexão sobre o papel da poesia antilírica, poesia que abandona a organização sintática e abole o verso, reinterpreta e recria a estrutura da linguagem, e, em consequência, atribui ao leitor um papel mais atuante ao ler e interpretar um texto, capacitando-o para melhor ler, interpretar e atuar no mundo.

Capítulo 1 - Poesia: desde o início, uma atividade humana

A palavra

*Já não quero dicionários
consultados em vão.
Quero só a palavra
que nunca estará neles
nem se pode inventar.
Que resumiria o mundo
e o substituiria.
Mais sol do que o sol,
dentro da qual vivêssemos
todos em comunhão,
mudos,
saboreando-a.*

Carlos Drummond de Andrade: *A paixão medida*

1.1 O início

Na Antiguidade, a arte, vista como um movimento de liberdade, era considerada perigosa ao homem. Frequentemente vinculada às festas, às celebrações, o que supunha ausência de limites, a arte buscou de um modo geral a instauração de algo inédito. Nesse sentido, a literatura, considerada a arte da palavra, expressa, por meio dos signos, tanto verbais como não verbais, aquilo que o ser humano fala consigo mesmo e com o cosmo.

Nesse período, na Grécia Antiga, Platão considerava a poesia como um elemento perturbador para a sociedade da época. O filósofo percebeu que ela seria uma forma de arte desequilibradora para os participantes da República que idealizava, pelo fato de ser capaz de tocar a emoção, a sensibilidade das pessoas e, conseqüentemente, produzir mudanças naquela sociedade que deveria se pautar pela razão. Por esse motivo, a poesia foi então afastada da sociedade grega.

Portanto, a poesia não tinha apenas a função estética, mas uma função de caráter fundamentalmente social e litúrgico ao mesmo tempo, de acordo com Huizinga (2008), uma vez que poderia ser expressão de rituais, divertimentos, enigmas, doutrinas, persuasão, feitiçarias, adivinhações, profecias e competições, além, é claro, de arte. De certa maneira, segundo o autor, a vida das sociedades arcaicas era permeada por uma estrutura métrica e estrófica. Aos poucos, toda a civilização, à medida que se torna mais complexa, abandona a forma poética como meio de expressão das coisas importantes da sua vida cotidiana. Contudo, ainda hoje, a poesia continua sendo um modo de expressão mais natural para o que há de superior na vida do ser humano.

1.2 A poesia

[...] a poesia que faço é a do artesão.

Augusto de Campos: *Revista eletrônica Cronópios*

A poesia é uma linguagem que pretende ultrapassar os limites da língua, quer ir além do contrato estabelecido por ela. O poeta, desde os primórdios, sabe que a palavra apenas não permite penetrar no espaço complexo do universo, uma vez que ela é incapaz de representar o real e somente o representa quando se liberta do contrato, das regras e das leis semânticas, gráficas e verbais.

Nota-se, desse modo, que a poesia, em especial aquela denominada concreta, procura nessa mesma perspectiva realizar todo o esforço de construção de uma dimensão icônica associada à plasticidade, estabelecendo-se como arte poética que é. Vale ressaltar a contribuição de Max Bense (2009) sobre um conceito geral de poesia, ao distinguir poesia natural de poesia

artificial. Diz ele que ambas fazem uso de palavras, suas derivações, que podem equivaler a deformações, ou seja, a transformações de uma palavra em relação à sua existência num espaço verbal de base, e suas sequências, organizadas de modo linear ou no plano. O que as diferencia é a maneira como são produzidas.

A poesia natural, de caráter clássico e tradicional, pressupõe um eu lírico, com sua *consciência poética pessoal*, isto é, com suas vivências, lembranças, sentimentos, pensamentos etc., enfim, com um mundo preexistente que é oferecido por meio de sua expressão verbal. Cada palavra expressa na poesia natural obedece a um processo ontológico, e, conseqüentemente, a posição estética, atribuída a cada uma delas, pode ser entendida como reflexo do mundo em que se insere o eu lírico. É uma poesia assimilativa, na medida em que conduz o leitor a um sentido, a um significado.

Não é isso que constatamos na poesia artificial. Sem exigência de um eu lírico, ela não busca uma interpretação, um significado. O escrever não é mais um processo ontológico, ele permite que o processo verbal se desenvolva num espaço textual, repositório vocabular de base, em que a palavra é fruto do trabalho de um poeta artífice. Sendo assim, não é uma poesia assimilativa, como a natural, pois convida o leitor a também ser o artífice, a participar da construção do poema. O leitor se identifica com o poeta, torna-se também um artífice, um produtor, uma vez que lê, produzindo, e não assimilando.

É nessa classificação de poesia artificial, identificada por Bense (2009), que a poesia concreta se instala. Ao ser construída, a realização material das palavras ou das sequências de palavras não visa, como na poesia natural, à formação do conteúdo semântico, que, geralmente, é portador do estético, porém, coincide com a estética, e o conteúdo semântico não é considerado para essa finalidade. Por essa razão, como já mencionamos, a poesia natural pode e deve ser interpretada, pois torna perceptíveis as relações com o eu e com o mundo – aspecto ontológico, contidas nas palavras, concluindo-se o processo comunicativo. Já a poesia artificial, devido a suas componentes não comunicativas, em maior número que na poesia natural, “mostra que a

informação estética, diferentemente da semântica, não é codificável, mas realizável”, e, ainda, nas palavras de Bense:

[...] ela tem, por assim dizer, como os signos, não um poder essencial, mas um poder colocador de existência, ela realiza as palavras e seus conexos como materiais linguísticos, não como portadores linguísticos de significado. Disto resulta de maneira clara que a poesia artificial, em princípio, graças a suas componentes não-comunicativas, é uma pura poesia de realização. Pois só o significado é traduzível (e correspondentemente codificável), não porém a realização. (2009, p. 185)

1.3 Poesia concreta

*O poeta quer oferecer não um signo que representa,
mas um signo que é.*

Fernando Segolin: *Aula inaugural de 3 agosto de 2010.*

Se a poesia sempre buscou superar os limites impostos pela palavra para tocar o real, ressignificando sua trajetória em termos de criação, observamos, na poesia concreta, o aproveitamento da materialidade da linguagem, de sua informação estética. Ela traça uma ponte que liga a literatura e a arte, na medida em que procura a espacialidade visual das palavras e seus sinais gráficos, posicionando-se no limiar entre a literatura e as artes visuais. É aí que a palavra se liberta de seu referente. A potencialidade visual e a presença física que os poetas concretos dão ao texto o tornam, ao mesmo tempo, imagem e objeto. A poesia concreta é uma poesia inovadora.

Antes, porém, de reconhecermos a poesia concreta como um movimento de vanguarda, devemos lembrar que, até o século XX, o termo “vanguarda” era relacionado a questões sociais e políticas, passando a ocorrer na arte e na literatura somente no final do século XIX. Para que se estabeleça, alguns fatores são fundamentais na constituição de uma vanguarda. Segundo Aguilar (2005, p. 32), “profundas transformações tecnológicas, um campo

literário ou artístico investido de uma autoridade intrínseca e um momento em que a modernidade é um motivo de disputa cultural e política”.

De acordo com Aguilar (2005, p. 32), é no ambiente urbano, com todos os avanços tecnológicos, que surge a tensão entre a novidade e a não conciliação, conceitos centrais que definem práticas de vanguarda. As novas mercadorias desse ambiente e as inovações tecnológicas são um forte atrativo para as vanguardas que delas se apropriam e logo delas se desfazem, retornando à arte com forças inovadoras. Graças a não conciliação, as vanguardas puderam conduzir a obra, no que se refere à forma, em “busca de uma legitimidade original (e já não tradicional) da produção artística nesse ambiente que se transforma rapidamente” (*ibidem*, p. 33).

No início do século XX, mais precisamente em 19 de fevereiro de 1909, Filippo T. Marinetti criou um modo particular de intervenção cultural que, de certa maneira, caracterizou os movimentos de vanguarda que vieram depois ao lançar o *Manifesto futurista*, no jornal francês **Le Figaro**. Por meio de um gênero fundacional e um gênero de ruptura com a tradição, ou seja, de produção de novas condições de trabalho, o manifesto é um tipo de texto que engloba forças antagônicas, a favor e contra, o velho e o novo, apresentando as possibilidades da experimentação, daquilo que virá a ser, e com a pretensão de destruir-se e de integrar-se na prática. É, portanto, próprio das formações de vanguarda fazer articulações que promovam negações e destruições, ações de enfrentamento e separação, o que reforça a ideia da não conciliação, aspecto primordial de qualquer movimento vanguardista, ao colocar em xeque “os hábitos do público [ou os hábitos do receptor], com a tradição, com as formas recebidas, com as instituições, com o mercado, com os museus ou com os outros artistas”, reforça Aguilar (2005, p. 36).

Como exemplo do enfrentamento, da não conciliação com os hábitos do receptor, o autor cita trecho do manifesto de Klaxon, de 1922, escrito por Mário de Andrade: “E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender KLAXON” (*ibidem*, p. 36).

Dessa forma, o ato deslocador e a não conciliação se unem a uma operação de ampliação dos limites do campo artístico, permitindo que a linguagem artística se estenda aos mais diversos campos com o desejo, a pretensão de ser a solução para problemas das mais diferentes ordens, seja política, social, artística, entre outras, constituindo-se, assim, essa extensão, no componente utópico ou emancipador das vanguardas.

A fim de exemplificar, o futurismo italiano, embora se apresentasse como movimento artístico, procurava, em seus postulados, atingir a vida cotidiana, provocar uma mudança social.

Se, no final do século XIX os artistas saem fortalecidos pelos modos de vida, notadamente a boêmia, que possibilitaram a consciência de grupo que ignorava obrigações, fronteiras ou nacionalidades, mas que se distanciavam dos outros campos, no século XX, nas vanguardas, passam a ser questionados pela sua aproximação dos diversos campos. Nesse momento, chegou-se então à tentativa de se fundir arte e vida, o que resultou na busca de uma explicação que desse conta de mostrar de onde a obra artística extrai sua legitimidade, uma vez que se dissolve na vida cotidiana, embora lute para manter seus traços diferenciadores.

Nesse processo, o que se confirmou decisivo, no que diz respeito ao questionamento radical da obra de vanguarda, foi sua relação com a tradição ao deixar para trás as regras da forma que antecederiam a obra de arte. Uma orientação para a criação artística com o estabelecimento de processos reguladores fez-se necessária. Permitir, a partir de então, que o poema surgisse espontaneamente das regiões mais profundas do inconsciente, de uma escrita automática, do predomínio do acaso, considerando-o, portanto, como poética do aleatório, ou produzi-lo com a precisão de um mecanismo, constituindo-se, assim, como poética construtiva, foi o que Aguilar (2005, p.39) classificou como “tendências” às diversas linhas que começaram a despontar. Pertencem a esse início, o poema francês *Un coup de dés jamais l’abolira le hasard* [Um lance de dados jamais abolirá o acaso], de Mallarmé, com características de uma poética construtiva, e também poemas de Rimbaud

(1854-1891) e de Lautréamont (1846-1870), representantes das poéticas do aleatório.

No final da década de 1930, devido à hegemonização das vanguardas causada pelo surrealismo, elas passaram a ser vistas em função do acaso, do aleatório, inclusive pela crítica; porém, a partir do início dos anos 1950 surgia um *corpus construtivo* em oposição ao automatismo dos surrealistas, promovido pelos poetas concretos brasileiros. A esse respeito, é interessante observar o que Aguiar diz:

O que se discute, definitivamente, é como se cumpre na prática o princípio de não-conciliação: segundo os surrealistas, é o inconsciente que faz a sociedade saltar pelos ares; para a tendência construtiva, somente um manejo consciente e programado dos materiais pode limitar a reprodução do sistema dominante. (2005, p. 40)

Romper com a tradição, ou melhor, com o passado das tradições dominantes e sua cumplicidade com o poder, faz com que as neovanguardas do decênio de 1950 libertem as vanguardas do início do século XX, pois utilizam o passado, a tradição, para transformá-lo de sujeito em objeto.

Os primeiros manifestos do movimento da poesia concreta surgem nos anos 1950, mais precisamente em novembro de 1956, na cidade de São Paulo. De certa maneira, procurou-se sustentar os postulados modernistas por mais de uma década, mas, no final da década de 1960, o ciclo modernista se encerrou e com ele as práticas de vanguarda. Suas inovações foram perdendo força à medida que passaram a ser apropriadas pelos meios de comunicação de massa, com toda sua velocidade, seus aparatos tecnológicos de reprodução.

Esse ciclo ocorre no mesmo momento em que é instituído, no Brasil, o regime militar e, com ele, os atos de repressão, impossibilitando qualquer mudança na sociedade.

1.3.1 A poesia concreta em exposição

Durante o século XIX, na Europa, os museus, antes espaço da sacralização e do resguardo das obras de arte apenas, cedem lugar a manifestações de arte mais diversificadas nas primeiras décadas do novo século.

Seguindo essa tendência, a cidade de São Paulo foi contemplada, na década de 1940, com novos museus, que concederam aporte a exposições e a novas atividades artísticas geradas pelas vanguardas da época. O Museu de Arte de São Paulo (MASP) foi fundado em 2 de outubro de 1947, e, em 15 de julho de 1948, foi a vez do Museu de Arte Moderna (MAM). Desde o início, o MASP, pelo caráter das exposições, transitava entre o popular e o urbano, diferentemente do MAM, que surgia com critérios mais rigorosos e excludentes para a organização de exposições; além disso, desde seu surgimento, o MAM procurou dar continuidade e avanço às propostas das correntes artísticas internacionais contemporâneas e às da Semana de Arte Moderna, de 1922, uma vez que contava, entre seus associados, com figuras como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade.

Imediatamente após sua inauguração, o MAM passou a promover exposições de artistas brasileiros como Tarsila do Amaral, Portinari e de estrangeiros, como Alexander Calder, em 1949, o criador do “móvil”, que, no início dos anos 1930, retirou o peso e a imobilidade da escultura, ao criar formas em movimento, suspensas e instáveis, que desenham no ar arabescos imprevisíveis.

A exposição inaugural do MAM, “Do figurativismo ao abstracionismo”, aprofundava a discussão que começara anos antes, sobre a oposição entre a arte figurativa (de representação da natureza), já tida como retrógrada, e a arte abstrata (subjetiva), que surgira duas décadas antes na Europa, considerada “a vanguarda” das artes plásticas. Em suas salas, os jovens poetas, que formariam o concretismo, experimentaram a transformação das vanguardas e assimilaram o paradigma modernista. Nesse mesmo museu, a partir de 1951 passam a ser promovidas as Bienais de Arte e Arquitetura de

São Paulo, que tinham como objetivo recuperar movimentos artísticos e os colocar em arquivos, à disposição dos artistas, transformando o museu num local, também, de pesquisa e orientação didática.

Anos mais tarde, ainda na década de 1950, esse espaço modernista oferecido pelo museu foi colocado, de maneira original, em diálogo com a poesia. Esse era o espírito da Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada por iniciativa do grupo concreto paulista, formado por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, no MAM/SP, em dezembro de 1956, e, no Rio de Janeiro (Ministério da Educação e Saúde), em janeiro e fevereiro de 1957, formado por artistas das duas cidades. Essa exposição se tornou a primeira de caráter nacional envolvendo as artes de vanguarda, tanto do campo das artes visuais como da poesia concreta. Era composta de cartazes-poemas, obras pictóricas, esculturas e desenhos, de palestras e conferências, além do manifesto de 1956 sobre a teoria da poesia concreta.

1.3.2 Os concretistas

*O poeta faz linguagem,
fazendo poema.*

Décio Pignatari: O que é Comunicação poética

Para Haroldo de Campos (2006, p. 9), o movimento de poesia concreta, iniciado, como dito antes, em 1956, “alterou profundamente o contexto da poesia brasileira. Pôs ideias e autores em circulação. Procedeu a revisões do nosso passado literário. Colocou problemas e propôs soluções”.

Outros poetas alinharam-se ao grupo, como José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo. Os concretistas passaram a assumir a arte como “techné”, ou seja, como atividade produtora, de onde se originou o poema considerado objeto de linguagem.

Pensar essa arte do século XX sob uma perspectiva independente e absolutamente original seria pelo menos inexato e impreciso. Assim, anterior a

esse século, há de se considerar, no que se refere à poesia concreta, alguns nomes que muito contribuíram para que esse tipo de arte se projetasse. Charles Baudelaire (1821-1867) traz em seus textos o conceito de modernidade em decorrência de seus experimentos crítico-criativos, que o conduzem às temáticas fundamentais para o artista moderno. Postulava que tudo, forma, movimento, número, cor, perfume, tanto no mundo natural como no espiritual era significativo, recíproco, correspondente. Por esse processo, denominado processo das correspondências, os simbolistas, mais tarde, recorreriam a metáforas tomadas de empréstimo às realidades físicas e às metafísicas, para com elas evocar intuições consagradas em seus poemas.

Foi Stephane Mallarmé (1842-1898), porém, que realizou seu percurso na linguagem, fazendo do espaço do poema o espaço de um jogo que recupera, em certo sentido, o impulso lúdico que regia a poética barroca. Com uma proposta de fragmentação da frase e dos vocábulos, de descontinuidade, de justaposição em lugar de conjugação dos elementos, ele abre caminho para que, na poesia moderna, as palavras deixem de falar por meio de relações funcionais e passem a irradiar, por conta própria, as múltiplas possibilidades significativas. Mallarmé é considerado o precursor das vanguardas contemporâneas voltadas para a exploração da camada material do significante – a disposição espacial, a letra impressa, o som, a cor etc. Para ele, ao nomear um objeto, suprime-se três quartos do prazer do poema, que deve ser desvendado pouco a pouco, como um enigma, e é o que deve ser o objetivo da literatura: evocar os objetos.

Com a publicação de seu poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, em 1897, na revista **Cosmopolis**, Mallarmé introduz a espacialização visual do poema sobre o papel.

Outros escritores importantes para a construção da poesia concreta devem ser citados:

- James Joyce, que apresenta sua *técnica de palimpsesto*, de narração simultânea por meio de associações sonoras;
- Ezra Pound, com seu método ideográfico para o poema; e

- E. E. Cummings, com a desintegração da palavra.

No Brasil, deve-se considerar João Cabral de Melo Neto, conhecido como o arquiteto do verso, um construtor de poemas marcados pelo rigor da geometria. Ele demonstra preocupação com a natureza e a função da poesia, isto é, com os valores que ela comunica e com a forma como o faz.

Quanto ao poema *Un coup de dés...*, de Mallarmé, ele dá origem a várias experiências, como as praticadas pelos Futuristas, no início do século XX, impulsionando, mais tarde, a partir da década de 1950, os Concretistas. Nesse poema, as linhas que o compõem passam a ser consideradas como *subdivisões prismáticas* e não mais como versos. Formando *ilhas de significação e brancos*, o poema aproveita o espaço da página para indicar o ritmo da leitura e as pausas.

Bosi confirma a utilização desse tipo de poesia pelos Concretistas:

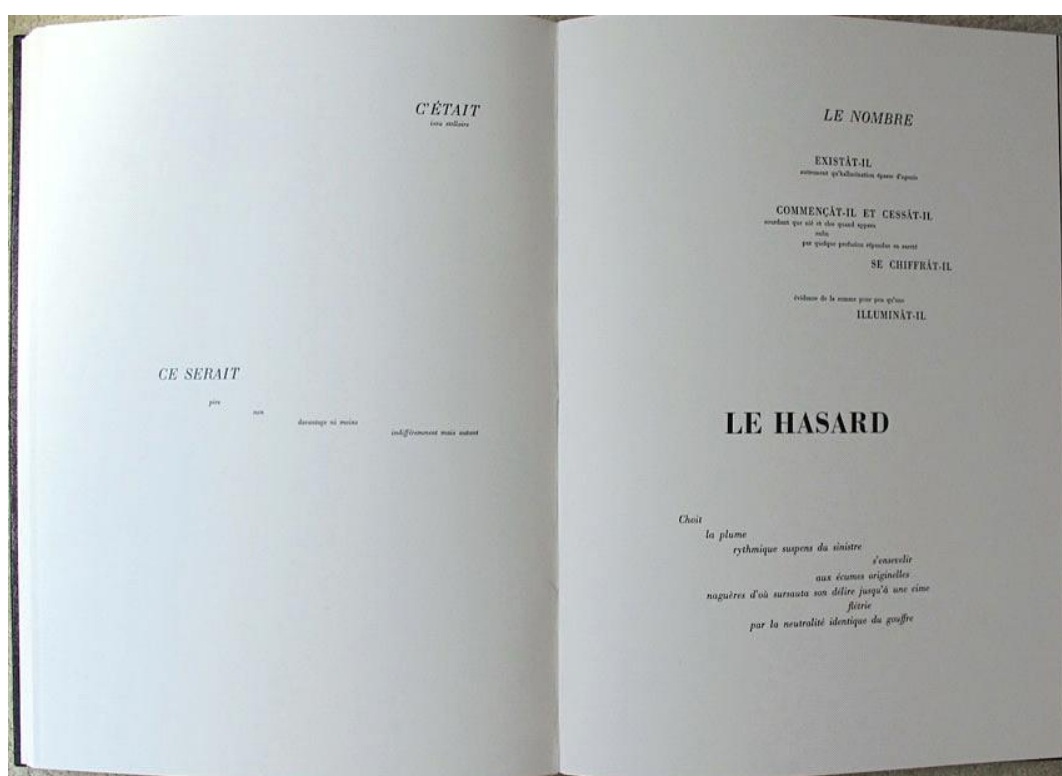
Os teóricos do Concretismo dão como ponto de partida da sua poética o texto de Mallarmé “Un coup de dés jamais n’abolira Le hasard” (1897), primeiro poema em que a comunicação não se faz no nível do tema, mas no da própria estrutura verbo-visual. (1994, p. 476)

Dessa forma, com Mallarmé, ante o poema em questão, ocorre a fragmentação da ideia estética em imagens alotrópicas, o que se consubstanciará numa grande descoberta, e terá como princípio a necessidade de uma adequada tipografia capaz de refletir as transformações, as trajetórias do pensamento.

Augusto de Campos, no texto *Mallarmé: poeta em greve*, fala sobre *Un coup de dés...* na evolução da poesia:

[...] Mallarmé começa por denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar, no Lance de Dados, um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação, do ‘mosaico do jornal’ ao cinema e às técnicas publicitárias. [...] Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema. (2002, p. 26-7)

Observando um fragmento do poema *Un coup de dés...*, notamos suas marcas diferenciadoras no emprego de variados tipos, os quais norteiam sua expressão oral; na disposição das linhas tipográficas na página – acima, abaixo, ao centro –, indicando a variabilidade da entonação; no espaço gráfico com a valorização dos brancos dispersos no papel por meio das imagens do poema; e na utilização inovadora da folha dobrada ao meio, com a composição poética distribuída entre as duas páginas e tendo a dobra central como eixo equilibrador das partes divididas.



Fragmento de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*,
 [Um lance de dados jamais abolirá o acaso],
 Stéphane Mallarmé. Litografia de: Ellsworth Kelly.
 Fonte: <http://limitededitionsclub.com/un-coup-de-des/>. Acesso em: 15 ago. 2012.

Toda essa inovação na criação poética se prolongou, como já foi dito, até as vanguardas do início do século XX, com escritores que, de certa forma, nortearam as produções dos concretistas, como aponta Bosi:

[...] o futurismo de Klébnikov, de Maiakóvski, de Marinetti, de Apollinaire, de Soffici, o imagismo de Ezra Pound, de Marianne Moore, a desintegração sintático-semântica de Joyce, de Gertrud Stein, de

Cummings e, em língua portuguesa, alguns poemas de Fernando Pessoa, de Carlos Drummond de Andrade e de João Cabral de Melo Neto (não se devendo esquecer um precursor só recentemente reposto em circulação, Sousândrade) [...] (1994, p. 476)

O autor ressalta, ainda, que o Concretismo se estenderá a outras artes, chamadas experimentalistas, que “também se voltarão para a construção de objetos (sonoros, plásticos, cinéticos etc.) a partir de materiais brutos, que, na perspectiva tradicional são submetidos a códigos mais ou menos estritos de expressividade” (Bosi, 1994, p. 476).

Com toda essa carga inovadora, a poesia concreta revoluciona, e podendo ser constatados pressupostos importantes, apresentados por Augusto de Campos (2006, p. 71) no texto que se intitula *Poesia concreta (Manifesto)*: a valorização da linguagem e, por conseguinte, a aceitação da palavra como elemento que tem vida, história, personalidade, um “campo magnético de possibilidades”; o abandono da organização sintática, procurando “captar [...] o cerne da experiência humana poetizável”; a poesia concreta como um “campo relacional de funções”, “funções-relações gráfico-fonéticas” mais o uso “do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que aliada à síntese ideográfica do significado”; cria uma totalidade sensível ‘verbivocovisual’”, justapondo palavras e experiências de maneira inusitada.

Para Bosi, essas inovações da poesia concreta estão agrupadas em campos, uma vez que é o significante dessa poesia que ocupa o primeiro plano, ou seja, o verbal e o visual. É possível, por meio desse delineamento do autor, traçar um caminho para a leitura ou possíveis leituras de poemas concretos. Assim, os tais campos podem ser discriminados:

a) no campo semântico: ideogramas (“apelo à comunicação não-verbal [...]”); polissemia, trocadilhos, *nonsense*;

b) no campo sintático: ilhamento ou atomização das partes do discurso; justaposição; redistribuição de elementos; ruptura com a sintaxe da proposição;

c) no campo léxico: substantivos concretos, neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas, termos plurilíngues;

d) no campo morfológico: desintegração do sintagma nos seus morfemas; separação dos prefixos, dos radicais, dos sufixos; uso intensivo de certos morfemas;

e) no campo fonético: figuras de repetição sonora (aliterações, assonâncias, rimas internas, hoteleutons); preferência dada às consoantes e aos grupos consonantais; jogos sonoros;

f) no campo topográfico: abolição do verso, não linearidade; uso construtivo dos espaços brancos; ausência de sinais de pontuação; constelações; sintaxe gráfica. (Bosi, 1994, p. 477)

De maneira geral, o que sobressai nesse processo compositivo apontado por Bosi é a substituição da estrutura frásica, própria do verso, por estruturas nominais que se relacionam espacialmente, quer no sentido horizontal, quer no vertical. Esse uso da sintaxe espacial e da palavra isolada, a cujo significante-significado se quer dar uma nova dimensão, abre novas possibilidades para que haja o rompimento das fronteiras entre as artes verbais, sonoras e plásticas, encaminhando-as para uma maior percepção do todo espáciotemporal, em que está envolvida a sensibilidade do ser humano, ou, ainda, do leitor.

Algumas palavras de ordem da poesia concreta merecem ser ressaltadas: palavras soltas no espaço ou superpostas, poemas coloridos, interação das artes, visão planetária da criação, a “sagrada liberdade”, o envolvimento com a materialidade do verbo.

Para Augusto de Campos (*apud* Vasconcelos, 2006), “a tarefa essencial do poeta é tocar o gênio da língua”. E, citando John Cage, o poeta completa: “A arte é um ato criminoso. Não se submete às regras, nem às próprias”. Vemos, portanto, a poesia concreta desabrochando com caracteres, formatos diferenciados, chocando com sua inovadora forma estética, com sua reformulação da poesia.

Justamente por não ter regras predeterminadas, fixas, novas experiências foram se incorporando, posteriormente, à poesia concreta, como o poema código ou semiótico, de Pignatari, e os símbolos da comunicação em

massa, nos poemas “popcretos”. Assim, os limites entre a poesia e as artes plásticas estavam sendo derrubados, dando lugar, então, aos poemas-objeto.

1.4 Poesia e movimento

A onda

*a onda anda
aonde anda
a onda?
a onda ainda
ainda onda*

*ainda anda
aonde?
aonde?
a onda anda*

Manuel Bandeira: *A estrela da tarde*

Desde os primórdios da humanidade, a poesia não se comprometeu apenas com a palavra, uma vez que se unia ao canto e à dança nos rituais antigos, manifestando-se oralmente, envolvendo a voz e o corpo do poeta e de seus ouvintes/leitores, melhor dizendo, seus cantores e bailarinos. Nesses rituais, esses leitores não permaneciam estáticos diante do texto poético, participavam de maneira ativa, cantando e dançando. Dessa forma, a poesia se teatralizava nas praças ou nos espaços sagrados da comunidade.

Hoje, ainda, a poesia não deve ser pensada apenas como palavra, mas como linguagem que envolve sons, ritmos, grafismos, jogos verbais e imagéticos; ela é plurissemiótica por não se fazer apenas com o signo verbal, mas também com o não verbal; é plurissignificativa. Nessa linha de pensamento, Pignatari afirma que “A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura.” (1989, p. 7), e, com isso, a classifica como “um ser de linguagem”, e esta, a linguagem, como “um ser vivo” (*ibidem*, p. 10). Esse caráter plástico da poesia, alheio à letra, deve-se

aos tempos mais antigos, à sua origem, quando era uma atividade cantante, teatral, absolutamente performática.

É com Zumthor (2000), em seus estudos medievais e de poéticas da oralidade, que se iniciaram os estudos sobre a importância do papel desempenhado pela voz, pelo corpo e pela presença, desde os textos tradicionais, da voz viva, aos textos da atualidade, aos da cultura de massas, aos das vanguardas, entre outros, que se utilizam dos mais diferentes suportes. É interessante observar que, partindo da ideia de que “o texto se tece na trama das relações humanas” (*ibidem*, p. 5), o autor vai construindo o conceito de *performance*, que é fundamental para a leitura e análise dos **Poemóviles**, uma vez que amplia a noção de texto literário e propõe sua recepção por um leitor ativo, engajado corporalmente com sua leitura.

Se todo texto possui um autor ou mais, como consequência terá uma pluralidade infinita de leitores, o que implica o tipo de tratamento dado ao autor, por um lado e, por outro, ao leitor. Estudos vários já procuraram abordar esse assunto por meio do processo de comunicação, pela teoria da recepção, pela “integração de quatro instâncias do literário: contexto, autor, texto, leitor”, de acordo com Zumthor (2000, p. 27). Este último, contudo, inicia seu percurso de análise partindo do que seria o ponto de chegada, ao questionar “o papel do corpo na leitura e na percepção do literário” (*ibidem*, p. 28). Afirma que é o corpo que tem a capacidade de sentir e mostrar a experiência que o leitor tem com o texto. É o corpo que reflete o que somos, quem somos e é com o auxílio de seus órgãos, seus tecidos, seus traços físicos que toda a vida psíquica, no uso das percepções sensoriais, se forma e se transforma. Por isso, o corpo é tão importante na experiência, no contato com o texto literário, na leitura em voz alta ou mesmo no silêncio do poema.

Se, nas manifestações mais antigas, a poesia era difundida pela oralidade, a presença corporal do leitor de literatura sofria os efeitos dessas transmissões orais, e a voz, como emanção do corpo, por meio do poeta, representava plenamente essas difusões do literário, exibindo uma *performance*.

A palavra “*performance*”, de origem francesa, chega-nos do inglês, ao passar a fazer parte, nos anos 1930 e 1940, do vocabulário da dramaturgia e se expandir nos Estados Unidos por intermédio de muitos pesquisadores. Ela deve ser pontuada, marcada por sua prática, fazer sempre parte constitutiva da obra poética. Nesse sentido, tornou-se objeto de estudo da comunicação, na década de 1950, por conter em suas regras a orientação do tempo, do lugar, da finalidade da transmissão, da ação do locutor e da resposta do público.

É importante observar que é em Dell Hymes, cuja obra intitulada **Breakthrough into performance**, nos Cadernos de Trabalho do Centro de Semiótica de Urbino, que Zumthor buscará a definição mais explícita para a palavra *performance* por meio de quatro pontos que ele traduz como:

- Reconhecimento: “a *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”;
- “A *performance* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar”;
- Classifica em três tipos as atividades de um homem: “*behavior*, comportamento, tudo o que é produzido por uma ação qualquer; *conduta*, que é o comportamento relativo às normas socioculturais” e “*performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume, aberta e funcionalmente, sua responsabilidade”;
- *Performance* e conhecimento estão ligados, uma vez que a *performance* afeta aquilo que é conhecido, modifica o conhecimento, em suas palavras: “Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca”. (2000, p. 36-7)

A partir dessas caracterizações, Zumthor passa a pensar sobre hábitos receptivos, como, por exemplo, no ato da leitura, que, para ele, tem uma reiterabilidade própria, isto é, além da repetição da ação visual, todo o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e ambientais estão interligadas de maneira inédita para cada ser humano. Assim, ler em silêncio ou em posição confortável para o corpo são escolhas determinadas por uma capacidade de percepção própria de cada indivíduo. Ao ler, todos os sentidos se aguçam, os ritmos sanguíneos são afetados e, por isso, o texto literário se descobre em *performance*, e cada leitura é única e irrepetível.

Em seus estudos sobre a oralidade, Zumthor constatou que, desde a Idade Média até a atualidade, em diferentes regiões do mundo, “a *performance* é o único modo vivo de comunicação poética” e “é um fenômeno heterogêneo” (2000, p. 39-40). De certa forma, ele constatou que, dos tempos mais antigos aos dias atuais, houve uma “adaptação progressiva” no formato da *performance*. Ela passou por um processo de recombinações, no decorrer das diferentes épocas, com suas mudanças culturais, dos mesmos elementos de base que se encontram na leitura poética. Para ele, a prática discursiva denominada poética necessita, para ser percebida e provocar efeitos, de um corpo com sua maneira própria de existir no tempo e no espaço, com a perfeita capacidade de ver, ouvir, cheirar, tocar, respirar, enfim, causar prazer. E somente em sua natureza de elemento que gera prazer é que o texto pode ser reconhecido como poético.

Como já foi dito, a *performance*, ao se ligar ao corpo, por ele também se liga ao espaço. No espaço, portanto, estão inseridas a *performance* e a leitura, ou, ainda, o texto poético. É um lugar cênico, teatral, de manifestação de uma intenção do autor, e a partir dessa situação *performancial* ocorre uma verdadeira operação cognitiva, que resulta num ato performativo tanto do que desempenha quanto do que contempla, no caso o leitor/espectador/ator.

Esse enfoque sobre texto poético e *performance* é muito significativo para este objeto de estudo. A obra **Poemóviles** encontra ressonância nas palavras de Paul Zumthor, pois torna bastante interessante a leitura, ou as possíveis leituras de cada poema-objeto, de maneira performática pelo leitor, por meio de suas percepções sensoriais.

O autor nos leva a observar na obra de Augusto de Campos e Julio Plaza, ou melhor, no espaço físico de cada poema-objeto, a teatralidade do próprio espaço nele inscrito, que pode ser manipulado, formando a cada movimento das páginas, criadas por Plaza, nova imagem, e, com isso, a teatralização da cena, ou melhor, a teatralização do texto poético, criado por Campos. Com a semiotização do espaço, o leitor pode deslocar os signos, lendo o poema de maneiras diferentes a partir de contínuos movimentos.

No que diz respeito à questão do movimento provocado pela poesia, cumpre-nos também voltar nosso olhar para as ideias formuladas na obra **Eisenstein: geometria do êxtase**, de Arlindo Machado (1982). Ao falar da vida e, conseqüentemente, da carreira artística desse cineasta da Letônia, Machado nos conduz pelos caminhos percorridos por ele após a grande revolução de 1917, ocorrida na Rússia, que abalou de forma profunda sua visão de mundo, de arte e sua carreira profissional.

Eisenstein sofreu perseguições na Rússia no final da década de 1920 e início da de 1930, sua obra é considerada suspeita, suas ideias sobre cinema e arte são rejeitadas e tidas como distantes dos interesses socialistas. O que o afastava da ideologia do partido comunista era sua rejeição às concepções de realismo em voga no meio intelectual de Moscou. Esse realismo não correspondia a sua forma de percepção da realidade, pois era fruto da imposição de um pensamento oficial e uno. Para ele, a arte era uma produção de sentido, antes de mais nada. Não poderia ser reduzida a um simples reflexo mecânico da natureza ou da sociedade, mas “preencher de sentido o mundo” (Machado, 1982, p. 18).

Mais tarde, na virada dos anos 1930/1940, Eisenstein rendeu-se, e passou a produzir filmes de caráter nacionalista, com personalidades históricas que construíram e unificaram o Império Russo, como Nevski, Ivan, Pedro-o-grande e, naturalmente, o próprio Stálin. Em *Ivan-o-Terrível*, Eisenstein desenvolveu um estilo de representação em que seus intérpretes movimentam seus corpos em variadas contorções, espasmos, viradas de olhos, criando um clima de demência coletiva, deixando a ambigüidade tomar conta de tudo. Essa forma de representação tem origem numa concepção construtivista, que buscava varrer da cena russa, já nos anos 1920, os resquícios do romantismo de produção czarista. A visão construtivista considerava o artista um engenheiro e “sua arte deveria estar apoiada em conceitos científicos solidamente assimilados; cada ato de criação seria um processo consciente e racional de manipulação de seu meio de expressão” (Machado, 1982, p. 30)

Eisenstein, nessa época, desenvolveu uma teoria de representação teatral denominada “biomecânica”, que consistia em fazer, a partir de

exercícios físicos e do corpo do ator, um rigoroso mecanismo de estímulos e respostas, destinado a atuar sobre os espectadores. Mais tarde, ele acrescentou a essa teoria o sistema fisionômico de Lavater, que consistia em dominar a expressão facial dos atores, a fim de dar a impressão da figura representada. Foi como nasceu sua conhecida “tipagem” ou galeria de tipos, marca registrada de rostos profundamente transfigurados pela expressão. Para ele, esse era o caminho para adentrar o mundo do sentido, isolando apenas aquele movimento dotado de intenção produzido pelo ator, capaz de interferir sobre a percepção do espectador. Ele desejava uma tal saturação expressiva na representação, que se fazia necessário despi-la de todos os adornos narrativos e reduzi-la à sua essência, ou seja, gerasse estímulos no espectador, fazendo-o responder com o calor de seu entusiasmo ou com a fúria de sua indignação.

Em 1923, publicou no terceiro número da revista LEF, dirigida por Maiakovski, um manifesto em que torna públicas suas ideias, passando a chamar de “montagem de atrações” seu projeto teatral e a “atração” seria a unidade base de seu teatro, pois designaria o exato momento de agressividade ou de impacto emotivo destinado a produzir reações, choques nos espectadores. A montagem, para Eisenstein, significava o instrumento de articulação do sentido, pois, por meio dele, poder-se-ia “construir associações intelectuais de alta elaboração” (Machado, 1982, p. 42). Na montagem, Eisenstein considerava importantes as articulações de imagens, construídas de forma a que não submetessem o espectador, uma vez que se criavam, que se faziam diante desse espectador, exigindo o concurso de sua afetividade e de seu raciocínio. “Era preciso que o público refizesse o percurso do autor, para que as articulações se completassem e fizessem sentido” (*ibidem*, p. 43). Trata-se, portanto, de um espectador ativo, capaz de aceitar ou rejeitar o que lhe é oferecido, diferentemente de um sujeito vazio, sem ideologias ou amordaçado por uma única linha de pensamento.

De acordo com a construção estabelecida e desenvolvida por Eisenstein, no teatro e no cinema, sobre “atração” e “montagem”, podemos transpor esses conceitos para a obra **Poemóviles** em estudo. Nela, a atração se apresenta em cada um dos doze poemas-objeto criados por Campos e

Plaza, uma vez que, ao serem expostos aos leitores/espectadores, causam impacto, produzem reações, estimulam os sentidos.

Quanto à montagem de cada poemóble, com suas articulações, suas dobraduras, seus espaços, suas colorações, suas reduzidas formas de expressão inéditas, que aboliram os adornos tradicionais do verso, podemos dizer que essa montagem interfere na percepção do espectador/leitor, permitindo que este faça, não só o percurso dos autores da obra como o seu próprio percurso de diversas maneiras, ao manipular, ao olhar, ao falar, ao ouvir, ao *performatizar-se* – como afirma Zumthor –, ao sentir cada poema-objeto sempre, incontestavelmente, na busca de um sentido, de uma verdade, de um prazer que o texto possa proporcionar.

Ao olhar para a montagem, Eisenstein visualizava planos inumeráveis, tomados sob as mais variadas condições: mais abertos (planos gerais), mais fechados (primeiros planos), mais claros ou mais escuros, com movimentos para a esquerda ou para a direita, outros, para cima ou para baixo; e se dava conta que o importante era, de maneira criativa, saber articular esses planos, combinando-os harmoniosamente, de acordo com um princípio rítmico e organizador, como numa sinfonia. O mesmo podemos perceber em **Poemóbles**, sua montagem não segue os padrões tradicionais de montagem de poesia, mas rompe com a estrutura original de versos e estrofes lineares e parte para uma inusitada, inovadora forma, que possibilita a leitura a partir do movimento que o leitor queira dar aos seus móveis. Seus planos são variados e permitem que sejam percorridos em qualquer direção, exigindo a criativa intenção de seus leitores/espectadores ao desvendar, a partir de cada movimento, em cada um deles, um significado, um sentido diferente.

Tomando como pano de fundo o sistema político vigente em sua época, em seu país, Eisenstein considera que o jogo de formas produzido em um de seus filmes, **O encouraçado Potemkin**, nos ensina que “a liberdade é plural, contraditória e vive da tensão dos contrários; em contrapartida, a opressão é monotônica, linear e unidirecional” (Machado, 1982, p. 48). Isso nos leva a pensar na ousada construção estética de **Poemóbles**, que se reveste de uma liberdade tal, a ponto de conduzir o leitor por seus percursos sinuosos,

oblíquos, geométricos, ativando conflitos ao jogar um plano contra o outro, quebrando a continuidade de signos, sons, imagens, dando-lhe a liberdade de movimentar-se na direção que desejar, para atingir sua meta ou simplesmente descobrir aonde chegará.

Eisenstein se distingue como cineasta ao criar um cinema que se preocupa com a produção de sentido, e isso é muito diferente de se preocupar com uma montagem objetiva, mas simulada da realidade. Inspirado nos ideogramas chineses, ele acreditava poder construir conceitos abstratos por intermédio apenas dos recursos cinematográficos.

Partindo do pensamento primitivo por imagens, acreditava poder articular conceitos com base no simples jogo poético das metáforas (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das metonímias (uso da parte para designar o todo). (Machado, 1982, p. 61)

Essa conceituação eisenteiniana se apresenta também em **Poemóbiles** e pode ser vista, por exemplo, em um de seus poemas-objetos intitulado *Luxo* (1965), em que as duas palavras, nele contidas – Luxo/Lixo –, articulam-se no próprio jogo poético de metáfora e metonímia em que ambas mergulham. Numa montagem de forma breve, o poema se condensa, colocando em movimento suas precisas formas geométricas, na “unidade do espaço da página como fronteira-limite” (Süssekind e Guimarães, 2004, p. 13). Ao mesmo tempo, o poema estabelece uma relação segundo um jogo fonético entre os fonemas i e u, colocando também em realce os aspectos sonoros que a poesia concreta tão bem trabalha, além do olhar crítico do autor, que por meio da linguagem questiona criticamente a realidade sociopolítica.

Poemóbiles ainda pode ser visto como as estátuas que tanto interessavam a Eisenstein. Este as considerava como “signos de sentido cristalizado”, que exigiam “o concurso da montagem para animar-se e articular valores” (Machado, 1982, p. 68). Se **Poemóbiles**, o livro-poema, não for submetido à manipulação do leitor, nenhum valor será processado; ele

permanecerá com seu sentido “petrificado”, segundo o que depreendemos de Eisenstein. O leitor lhe conferirá um sentido novo e mais complexo. E, assim, diante de seus olhos, desfilará uma série de imagens e, conseqüentemente, de diferentes e diversos significados, um verdadeiro desnudamento da obra e também do real recriado e revisto por ela.

Vale destacar, ainda, a abordagem, no capítulo 5, *Totens animados*, em que Machado (1982, p. 76) aponta os estudos antropológicos que Eisenstein aprofundou e o fez perceber que não havia nenhuma hierarquia nem superioridade entre o pensamento mítico das civilizações antigas (pré-lógico) e o pensamento racional moderno (lógico). O pensamento pré-lógico ou “sensorial” para Eisenstein representava a convergência da inteligência do espírito com os ritmos e pulsações do corpo; ele junta, mistura, dissolve tudo que o pensamento lógico distingue, separa, classifica. “No pensamento ‘pré-lógico’, o todo e a parte constituem uma só e mesma realidade; o subjetivo e o objetivo não são separados; as cores têm musicalidade e os sons se manifestam sob forma visual; a palavra se confunde com aquilo que ela designa” (*ibidem*, p. 76). Neste último aspecto, principalmente, a poesia concreta, presente em **Poemóviles**, identifica-se por considerar a palavra em si mesma, “como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tato antenas circulação coração: viva”, nas palavras de Augusto de Campos (2006, p. 71), em seu texto *Poesia concreta (Manifesto)*. Também, na exploração das camadas materiais do significante como o som, a letra impressa, a superfície da página, as cores que, a partir do contato com o leitor, compõem um todo carregado de significado.

No que se refere à montagem, no final de sua carreira, o cineasta desdobra a concepção que tinha sobre ela. De uma combinação de planos entre si, a montagem passa a considerar possível toda e qualquer associação de elementos em seu interior, ou seja, no espaço da película. O mesmo pode-se verificar em **Poemóviles**: seu espaço, ao abrir e fechar as folhas, torna-se o ambiente favorável e possível à associação de elementos heterogêneos, como forma de dar sentido, de ordenar os seres e objetos do/e no mundo. Cada poema-objeto torna-se uma espécie de célula organizadora, que faz com que

elementos diferentes estejam juntos, em movimentos aleatórios, compondo com eles um discurso que seja capaz de dar um sentido ao mundo. Assim, signos, sons, cores, luzes, movimentos, formas, recortes, dobras estão integrados de tal maneira em **Poemóviles** que o espectador/leitor é obrigado a participar desse ritual com todos os sentidos atentos, enquanto percorre os espaços, as articulações das páginas.

1.5 Poesia e espaço

*Eu vejo surgir teus poetas de campos,
espaços [...]*

Caetano Veloso: *Sampa*

Na história da arte ocidental, a comunicação entre o espaço do mundo em comum e o espaço da obra é algo inteiramente novo. Observando o que foi mencionado no capítulo 1, tópico 1.3 *Poesia concreta*, encontramos o poeta Mallarmé que, em *Un coup de dés...*, entrega-se à exploração do espaço da obra, inovando, nesse aspecto, a poesia. Para ele, o espaço do poema é o espaço de um jogo. O poema é distribuído no espaço de uma folha de papel dobrada ao meio. Essa dobra central funciona como eixo equilibrador das partes divididas, que são formadas por variados tipos, por uma disposição inovadora das linhas tipográficas na página (acima, abaixo, ao centro), pelo espaço gráfico com a valorização dos brancos dispersos no papel. Com essa nova proposta, Mallarmé abre, assim, caminho para uma poesia com novas concepções, tanto do emprego das palavras para além das relações gramaticais, como, também, da utilização do espaço em que ela se insere.

Se o século XX foi o momento em que essas novas experiências na poesia se efetivaram, faz-se necessário conhecermos um pouco do processo de transformação que a questão do espaço na arte sofreu. Tassinari (2001), em sua obra intitulada **O espaço moderno**, apoia sua discussão sobre a arte moderna em alguns de seus aspectos mais gerais, procurando focar a atenção mais na sua fase atual, ou seja, a contemporânea.

Para ele, a arte moderna pode ser melhor compreendida a partir da conceituação de espaço. Na história do espaço na arte moderna existiriam duas fases: uma de formação e outra de desdobramento. O que marca a passagem de uma fase para outra pode ser localizada por volta de 1955, de acordo com Leo Steinberg, em seu ensaio *Other criteria*. É praticamente símbolo dessa mudança a pintura *Tela*, de Jasper Johns. Nela, a parte delimitada por uma moldura, envolvendo a pintura abstrata, refere-se à fase de formação da arte moderna. Porém, a colagem da moldura requer um novo emprego do espaço da tela. Com isso, o que se verifica é que a moldura espacial da obra não regia mais a relação entre o espaço da obra e o mundo exterior, já não a separava mais do mundo cotidiano. Iniciava-se então a fase de desdobramento da arte moderna, que, para muitos, coincidiria com a arte, habitualmente considerada contemporânea ou pós-moderna.

Para Tassinari, “a arte contemporânea seria a arte moderna sem resquícios pré-modernos” (2001, p. 10). Segundo o autor, a arte moderna não terminou, apenas mudou de fase e depurou-se, o que terminou foi sua fase de formação. Ao formar-se, foi bem-sucedida em sua relação com a vida social

Na mesma obra, no capítulo III – *O mundo da obra e o mundo em comum*, cujo tema sobre “espaço” será bastante revelador para a análise dos poemas-objeto de **Poemóviles**, Tassinari busca uma integração com a espacialidade. Para ele:

Uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte. (*ibidem*, p. 76)

A obra de arte atrai para si o espaço do mundo em comum, relacionando-se com ele por meio dos sinais do fazer e o espectador/leitor pode visualizar a transformação que essa obra promove nesse espaço em comum e cotidiano; pode, inclusive, interagir com ela. Contudo, a obra de arte não passa de um fragmento do espaço e este a acolhe e passa a ser

redimensionado por ela. Para o autor, a obra de arte precisa do espaço do mundo em comum, pois

emerge do espaço em comum emprestando dele – através dos sinais do fazer [...] - o que a ela falta para individualizar-se, pois, sem um interior, precisa fincar-se no espaço fora para completar seu espaço em obra. (*Ibidem*, p. 77)

Ao entrarmos em contato com o livro-objeto **Poemóviles**, somos estimulados ao toque, primeiramente com as mãos, a fim de abrir cada um dos poemas, e o que notamos, à medida que os abrimos, são os espaços que vão se apresentando aos olhos, se movendo, se impondo corporalmente, saltando para a exterioridade, requisitando o espaço fora deles para se completar, se expressar. Com isso, a obra permite leituras várias, indicando caminhos ao leitor, os espaços interiores e os exteriores, mas assegurando que se pode percorrê-los em qualquer direção.

O livro-poema **Poemóviles** acolhe cada poema-objeto que, de certa forma, o redimensionará, criando relações entre ele, seu espaço e o espaço do mundo em comum. Cada poema-objeto põe à mostra, quando aberto, uma exterioridade penetrável pelo olhar do leitor, o que possibilita a comunicação entre os dois espaços, o da obra e o do mundo em comum. Fica evidente, em cada poema-objeto que, ao ser criado, foi engendrada uma determinada espacialidade, de acordo com o formato determinado pelas linhas das dobraduras. O livro-poema fecunda um espaço marcado pela tridimensionalidade. Ao se abrir as páginas dos poemas, estes vão germinando e se construindo diante do olhar do leitor/espectador.

É interessante observar o que Tassinari pensa sobre a influência do espaço na obra e vice-versa:

Não só o espaço em comum surge na obra sob o duplo aspecto de ser modificado e ao mesmo tempo permanecer inalterado – o que é próprio

de um espaço em obra – como também o mundo da obra altera e deixa inalterado o mundo da vida em comum. (2001, p. 87)

A esse respeito, é importante mencionar que a arte contemporânea nasce do mundo e do espaço em comum e retorna à vida cotidiana, acrescentando-lhe novos sentidos.

Poemóviles situa-se no mesmo espaço em que vivemos e nos movemos, e nos convida a adentrar, como leitores, em seus espaços, para ganhar vida, movimentando, modificando o espaço ao seu redor. Ao se sentir no espaço criado pela obra, o leitor sentir-se-á no interior de um instante poético, instante que pertence a outro mundo espacial, ao mundo da obra de arte.

O mundo da obra é contíguo ao mundo cotidiano, ao mundo em que vivemos e nos movemos. A comunicação entre o espaço da obra e o espaço exterior, além da ligação do mundo da obra com o mundo cotidiano, coloca o leitor/espectador diante de uma espacialidade que lhe tira a autonomia do lugar do cotidiano, sem, no entanto, abandoná-la.

A obra se mostra emergindo do cotidiano sem dele desprender-se. O olhar é ativado por ela, sentindo-a agir sobre si, fazendo que o leitor/espectador participe da espacialidade da obra.

Plaza entende as noções de ambiente e participação do espectador como propostas próprias da década de 1960. Para ele, o ambiente é o espaço do encontro entre os fatos físicos e psicológicos que dão vida ao universo. Em suas palavras: “ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção de re-criação” (2000, p. 7).

Vemos aí a transferência da responsabilidade criativa para o público e essa atividade criativa acaba por se tornar pluridisciplinar, ou seja, teatro, música, poesia, artes plásticas, cinema etc., se integram, se nivelam. Assim, nos ambientes, há, também, a inscrição corporal do espectador na obra, além de seu olhar sobre ela e para ela. Na instalação, como em **Poemóviles**, não é

importante o objeto artístico, mas “a confrontação dramática do ambiente com o espectador” (*ibidem*, p. 9).

Obra de arte contemporânea, **Poemóviles** convida a participar, desde fora dele, desde o mundo em comum, de sua espacialidade. Ele também se coloca como algo exterior ao leitor/espectador, criando um duplo movimento de inclusão e de exclusão do leitor/espectador. O momento da exclusão é consequência do fato de o leitor/espectador não conseguir desligar-se do espaço em comum, uma vez que o espaço em obra busca aí seus apoios. A inclusão ocorre devido ao fato de a obra solicitar o leitor/espectador para seu mundo, para se individualar, completada pelo mundo em comum que o leitor/espectador ainda carrega.

1.6 Poesia e jogo

Os lanceiros

para agosto Haroldo Décio

*em malarmado
lance o dado
caiu no poço
do espaço em branco*

*azar: que ponto
marcava? Acaso
um alto ponto?
um desaponto?*

*eis logo em campo
dois espeleólogos
vão ver e desce
o tertio três*

*demoram voltam
participando:
A THING OF BEAUTY
IS A JOYCE FOREVER*

José Paulo Paes: *Poesia completa*

Desde as civilizações mais antigas, o jogo relaciona-se com as formas mais complexas da vida social, e o poeta nasce desse contato com o lúdico, pois, segundo Huizinga:

a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito [...] Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. (2008, p. 133)

A realidade do jogo vai além das necessidades imediatas da vida humana, sua essência não é material, mas vista como um fenômeno cultural e não biológico, sendo, portanto, estudada em uma perspectiva histórica, pelo autor.

Mesmo nascendo durante o jogo e enquanto jogo, um jogo sagrado, sem dúvida, a poesia, ainda assim, resvala os limites da extravagância, da alegria, do divertimento.

Se buscarmos o itinerário do poeta, desde sua designação arcaica como Vates, significando “o possesso, inspirado por Deus, em transe” (2008, p. 135), cuja função é eminentemente social, pois fala como educador e guia do povo, o encontraremos no *thulr* da antiga literatura nórdica, correspondente ao *thyle* anglo-saxão. O *thulr* aparece ora como orador de liturgias, ora como ator de um drama sacro, outras vezes como sacerdote e até mesmo com um feiticeiro. Mais adiante, podemos encontrá-lo no *jongleur* do ocidente feudal e nos arautos que, dentre as várias funções que exerciam merece destaque a de registrar a história, a tradição e a genealogia, e, nas festas públicas, a de atuar como oradores e, ainda, desafiadores oficiais. A função desse poeta, em todas as épocas, foi ao mesmo tempo sagrada e literária, porém, sempre teve raízes num gesto lúdico.

Assim é que, para Huizinga, toda poesia é originária do jogo, seja o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, seja o jogo combativo, o jogo do humor e da prontidão.

É interessante observar como o jogo é caracterizado: o tempo e o espaço são seus limites; ordem e um certo número de regras livremente aceitas são estabelecidas; apesar disso, é isento da necessidade ou da utilidade material.

Outro estudioso, Roger Caillois, considera, como Huizinga, a importância dada, nos jogos, aos limites de tempo e espaço, ao observar que, quanto ao primeiro, as regras já são previamente estabelecidas, ou seja, são demarcados o começo e o final do jogo, muitas vezes, por meio de um sinal, e sua duração, em muitos casos, é fixada de forma antecipada (Cf. 1990, p. 23-4). Quanto ao segundo, o espaço, o jogo se processa num local apropriado: tabuleiro, palco, estádio, arena etc. Sair do recinto, por qualquer motivo, pode implicar uma desclassificação ou penalização. Sobre as regras, apontadas por Huizinga, Caillois considera a possibilidade de certos jogos, como os das improvisações, não necessitarem delas, mas as leis de nosso cotidiano, que se constituem de forma emaranhada, passam a ser substituídas por regras precisas, num determinado tempo e espaço no decorrer de um jogo. E, quanto a considerá-lo como uma ação destituída de interesse material, Caillois, diferentemente de Huizinga, atenta para o fato de que, nos jogos de azar, as apostas,

[...] para o bem ou para o mal, ocupam precisamente uma parte importante na economia e na vida quotidiana de vários povos, sob formas, é certo, infinitamente diversas, mas em que a constância da relação azar e lucro é assaz impressionante. (1990, p. 24-5)

Huizinga acredita que o jogo deve se processar num ambiente de arrebatamento e entusiasmo, podendo, de acordo com o contexto, tornar-se sagrado ou festivo. Exaltação e tensão acompanham o seu desenrolar, que, em seguida, se deixa levar por um estado de alegria e distensão.

Ao verificarmos as características enumeradas sobre jogo, por Huizinga, quanto ao espaço, ao tempo, às regras, à necessidade material, constatamos que elas são também definidoras da criação poética, nas palavras de Huizinga:

A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isso poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico. (2008, p. 147)

Ao citar Paul Valéry, que classificou a poesia como “um jogo com as palavras e a linguagem”, Huizinga (2008, p. 147) declara também considerar a linguagem, primeiro instrumento criado pelo homem, como um jogo que o capacita a comunicar, a ensinar, a comandar. É por meio da linguagem, segundo ele, que se pode distinguir, definir, designar as coisas nesse jogo, além de nele descortinar a possibilidade de elevar tais coisas a um nível superior, ao do espírito. A faculdade de designar provoca um salto entre a matéria e as coisas pensadas, o abstrato, e nele se encontra a metáfora, um tipo de manifestação constituída por um jogo de palavras. Dessa forma, ao dar expressão àquilo que o cerca, o homem vai dando expressão, forma à vida e, de certa maneira, criando um mundo outro, um mundo poético, um mundo paralelo ao mundo da natureza.

Toda manifestação poética, em uma frase, em um tema, em uma expressão de um estado de espírito, sofre a influência de um elemento lúdico. Ao se projetar na lírica, no mito, no drama, na epopeia, nas lendas, no romance moderno ou em qualquer outra produção literária, o escritor terá como fim, consciente ou inconscientemente, produzir “uma tensão no leitor que o ‘encante’ e o mantenha enfeitiçado” (*ibidem*, 2008, p. 148).

É notório que essa tensão só surgiu a partir do conflito ou do amor, ou de ambos. Tanto um como outro implica rivalidade, competição, e isso acaba por implicar jogo. Ora, na maioria da literatura produzida, o tema central é a luta, e a poesia arcaica se parece muito com a antiga competição por enigmas, uma vez que ambas possuem um sistema de regras de jogo que se vale de ideias e símbolos sagrados ou poéticos disponíveis ao uso, de acordo com o que a situação exigir, além do fato de as duas contarem apenas com iniciados na linguagem utilizada. Somente assim, aquele que compreende e é capaz de fazer uso da linguagem artística será considerado poeta.

Como é, enfim, essa linguagem da arte? Ela difere da vulgar por causa do uso de termos, imagens, figuras especiais que poucos conseguem compreender. A linguagem vulgar é uma ferramenta prática e útil, mas que gasta constantemente as imagens contidas nas palavras, adquirindo uma existência superficial, enquanto a poesia não para de alimentar as qualidades figurativas de sua linguagem. Nas palavras de Huizinga:

Os conceitos prisioneiros das palavras, são sempre inadequados em relação à torrente da vida; portanto, é apenas a palavra-imagem, a palavra figurativa, que é capaz de dar expressão às coisas e ao mesmo tempo banhá-las com a luminosidade das ideias: ideia e coisa são unidas na imagem. (2008, p. 149)

Diante do exposto, pode-se compreender que o que a linguagem poética faz é fundamentalmente jogar com as palavras. Nesse aspecto, **Poemóbiles** é portador desses fundamentos apontados por Huizinga, uma vez que, neles, a palavra-imagem, componente essencial de cada móbile, é capaz de atribuir vida, expressão às coisas e ainda colori-las, iluminá-las com as ideias. A linguagem de **Poemóbiles** joga com as palavras ao ordená-las de modo harmonioso, revestindo cada uma delas de mistério, o que fará com que cada imagem encerre a decifração de um enigma.

A poesia, desde os gregos, deveria ser movida pelo enigma, a clareza era considerada uma falha técnica. As escolas líricas da modernidade, que valorizam esse aspecto enigmático, obscuro na poesia, mantêm-se fiéis às origens de sua arte, contudo seu círculo é restrito, como é o caso da poesia de **Poemóbiles**. O caráter enigmático, na construção de cada poema-objeto, ao abandonar a construção tradicional da poesia em versos, bem como a exploração do espaço da folha com a utilização de dobraduras, revelando “ao leitor o jogador-adivinho como artista, como escultor capaz de arrancar um rosto possível da pedra bruta do acaso”, tornando a leitura da obra, uma espécie de jogo que permite a esse leitor um “exercício lúdico, lógico, sígnico, mágico, criativo, estratégico e planejado” (Segolin, 2001, p. 10-1).

Pessoa, ao observar, na obra de Huizinga, que o jogo “ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido” (2001, p. 4), e, para tanto, deve contar com “a presença de um elemento não material” (de caráter representativo) “em sua própria essência”, que lhe permitirá “expressar mensagens e significados os mais diversos, de acordo com a criatividade dos sujeitos que dele participem”, e, ao continuar, vai demonstrando que:

Tal característica do jogo estrutura – a partir de seu acervo material e sógnico – uma espécie de ‘teatro’, cujos personagens irão se modificar com o roteiro que for trazido à ação. Esse roteiro é o espírito do próprio jogo, a parte impalpável e imponderável a ser encarnada nos elementos concretos. Ele será o responsável por definir regras, limitações, pontuações, inter-relações e, evidentemente, as finalidades às quais o jogo se propõe. (*Ibidem*, p. 61)

Assim, para ele, o jogo, no caso da adivinhação, é constituído por duas estruturas importantes: a *concreta* e a *abstrata*.

A *concreta* é formada por qualquer elemento material que constitui seu acervo. Tal elemento poderá ser móvel ou fixo. O móvel, passível de manipulação humana ou das forças naturais, forma o acervo tradicional de peças, grafismos, signos, sinais, palavras, gestos, movimentos etc. Já o elemento fixo constitui a dimensão espacial do jogo, de natureza concreta ou abstrata e virtual, ou seja, ele é o cenário em que “atuam” os elementos fixos. Ambos, elemento fixo e móvel, interagem para fazer surgir significados.

A estrutura *abstrata* é formada pelo conteúdo não palpável do jogo: normas, diretrizes, interpretações, significados, estruturas, finalidades próprias, que por sua vez são concebidas pelos elementos concretos ou neles incorporadas arbitrariamente. Esta estrutura também se subdivide em dois níveis: o *inerente* e o *atribuído*. No *inerente* está a própria estrutura física dos elementos do jogo que se manifestam como comportamento, dinâmica ou possibilidade/probabilidade. Já o *atribuído* é responsável pelas regras e pelos significados envolvidos em um jogo.

Pessoa esclarece que, para a busca de um significado de um jogo, “devemos ir além das aparências físicas de um elemento e fazer um percurso mais sutil às mais profundas e arcaicas estruturas sistematizantes de uma cultura” (2001, p. 69). Para ele, não só os elementos da estrutura abstrata podem sofrer mudanças como também os da estrutura concreta, uma vez que dependem do grau de acesso físico efetivo a eles.

De acordo com esses conceitos expostos por Pessoa, podemos constatar em **Poemóviles** a estrutura concreta, sendo constituída pelos elementos palpáveis, manipuláveis, formados pela fisicalidade das dobraduras, as quais se expandem, saltam das duas páginas – funcionando como elementos fixos –, tendo sobre si mesmas palavras grafadas – elementos móveis –, permitindo, ao mesmo tempo, a interferência da estrutura abstrata com seus elementos inerentes, responsáveis pela dinâmica, pelas possibilidades de movimento e, ainda, por elementos atribuídos, com o consequente resultado de significados obtidos por toda a interação desses recursos.

É a partir do conhecimento da materialidade do livro-objeto que o leitor criará caminhos textuais significantes, estruturará os sentidos dos discursos de cada poema-objeto. Essa ordenação estabelecida pelo jogo a ser jogado em **Poemóviles** pode fundamentar-se segundo a dinâmica, considerada por Pessoa como as determinações do acaso.

Para Pessoa (2007, p. 76), seus estudos apontam para uma definição de “acaso como resultante de nossa incapacidade de prever, dentro das possibilidades de ocorrência de um determinado fato, seu efetivo surgimento”. Assim, o autor nos leva a perceber que a possibilidade de arranjos e disposições dos elementos do jogo deve estar sob o controle do adivinho, o que nos remete à obra de Campos e Plaza, colocando-a sob o controle do leitor. É o acaso que permite o aparecimento de uma configuração de signos, ideia associada e dependente do raciocínio probabilístico, que possibilita leituras antes consideradas imprevisíveis.

2. Poesia e recepção

*[...] o leitor é um caçador
que percorre terras alheias.*

Roger Chartier: *Aventura do livro: do leitor ao navegador*

2.1 O encontro com o leitor

O encontro da obra com seu leitor, por natureza estritamente individual, foi se acentuando ao longo da história a partir dos séculos XV, XVI e XVII, quando se difundiu a prática da leitura puramente visual e muda. Isso se deve ao fato de que, no século XV, na década de 1440, Johann Gutenberg percebeu que se poderia ganhar em rapidez e eficiência se as letras do alfabeto fossem cortadas na forma de tipos utilizáveis e não mais como os blocos de xilogravura então usados. Gutenberg fez diversas experiências durante muitos anos, e vários empréstimos de grandes quantias foram necessários, para, por fim, conseguir criar todos os elementos essenciais da impressão, tais como foram usados até o século XX: prismas de metal para moldar as faces das letras, uma prensa, utilizada, na época, na fabricação de vinhos e na encadernação, e uma tinta de base oleosa. Entre 1450 e 1455, Gutenberg conseguiu produzir uma Bíblia com 42 linhas por página, e por conta disso, “pela primeira vez, desde a invenção da escrita, era possível produzir material de leitura rapidamente e em grandes quantidades” (Manguel, 1997, p. 159).

Antes de Gutenberg e sua invenção, como na Grécia Antiga, por exemplo, os textos eram lidos em voz alta, em geral diante de uma grande plateia de ouvintes/receptores que, coletivamente, percebiam, sentiam o texto pelos ouvidos. O texto era, muitas vezes, submetido a um controle, a uma censura, o que limitava seus efeitos de modo brutal. Contudo, o que fica é que, sendo a obra transmitida pela voz ou pela escrita, são produzidos os mais

diferentes encontros entre ela e seu variado público, seus leitores diferenciados.

2.2 Recepção: origens

*Poesia
é brincar com palavras...*

José Paulo Paes: *Poemas para brincar*

Desde sua gênese, por toda a parte e em todos os povos, a poesia está ligada ao canto e à dança. Ela nasce de uma simples emoção, se transforma em uma expressão rítmica e passa a ser repetida, mantendo-se, assim, viva. Exprimindo emoções, sentimentos amorosos, celebrando as cerimônias sociais ou religiosas, o certo é que ela vai sendo propagada pela voz e, ao mesmo tempo, pelo ritmo do corpo. E mais, nas palavras de Cidade:

[...] a palavra, elemento essencial na poesia, como criação do espírito, [...] é portadora de conceito intelectual qualquer que seja o grau de reflexão que este implique, ou a carga de emoção que contenha. E a emoção que por ela se comunica é a que sobe à zona que a consciência mais ou menos esclarece, a que não se contenta de se comunicar como “emoção pura” e se esforça – pela expressão verbal – para se transmitir em imagem representativa, em conceito intelectual do que emocionou. (1946, p.13)

Essa imagem representativa de uma certa emoção que a poesia busca para dizer, para expressar, por meio da palavra, do signo, vem, ao longo dos tempos, se transformando, ora como revolucionária, ora como reacionária. Para Paz, a poesia tem papel preponderante na tradição de crítica e de rebeldia da modernidade, já desde os séculos XIX e XX, classificando-a como “pedra de escândalo da modernidade” (1993, p. 139). E, continuando, nos

mostra que entre uma situação e outra, entre “a revolução e a religião, a poesia é a outra voz”, ou seja:

Sua voz é outra porque é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas. Poesia herética e cismática, poesia inocente e perversa, límpida e viscosa, aérea e subterrânea, poesia de capela e do bar da esquina, poesia ao alcance da mão e sempre de um mais além que está aqui mesmo. Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouvem a voz outra. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. (*Ibidem*, p. 140)

Ela é a outra voz que transgride e ao mesmo tempo é impermeável às mudanças. Neste mundo, regido pela lógica de mercado, a poesia não é um produto rentável e, apesar disso, existe, circula, é lida, está viva. Paz considera que: “Sua valia e utilidade não são mensuráveis: um homem rico em poesia pode ser um mendigo” (1993, p. 143). É formada por palavras e, por isso, pode ser ouvida com os ouvidos, porém vista com o entendimento, ainda nas palavras do autor. Mas a quem se dirige? Como se processa sua recepção?

A poesia pertence à manifestação cultural de uma sociedade, denominada literária. Ela requer a existência de um sistema organizado, de expressão dessa sociedade, que lhe garanta a existência. Para que isso ocorra, segundo Zumthor, três elementos que são constitutivos de toda literatura convergem, a saber: os produtores de textos poéticos ou literários, o conjunto de textos socialmente considerados com valor em si mesmos e, por fim, o público receptor de toda essa produção literária. O autor considera toda essa convergência a articulação de um ritual: “textos identificados como tais, produtores assim identificados, público iniciado” (2000, p. 55).

A prática poética utiliza a língua e o imaginário, simultaneamente, como material, assunto e campo de atividade, e ela, de diferentes maneiras, resultará em textos de formatos variados, nas diversas intenções de seus autores e, enfim, na percepção dos ouvintes, espectadores, leitores.

Zumthor (2000) tem na *performance* o momento privilegiado da recepção. Ele afirma que, no discurso poético, há um forte confronto entre

recepção e *performance*, uma vez que a recepção processa uma duração mais longa que a *performance*, enquanto, por exemplo, em um texto utilitário, em que a mesma se reduz à *performance*, por exemplo, “você pergunta seu caminho, e lhe respondem que é a primeira rua à direita” (*ibidem*, p. 59).

Ao citar Wolfgang Iser, um dos autores alemães mais importantes da “estética da recepção”, Zumthor diz que, em seus estudos, esse autor “parte da ideia de que a maneira como o texto literário é lido é que lhe confere seu estatuto estético” (2000, p. 60), considerando a leitura, ao mesmo tempo, como criação, absorção, troca dinâmica na mente do leitor. Porém, ao considerar a recepção como leitura ou *performance*, Zumthor vê, nesse instante, o encontro do sujeito, ouvinte ou leitor, com a obra, de maneira estritamente pessoal, e isso amplia a teoria de Iser. Chega a se aproximar, de algum modo, da ideia de catarse, defendida por Aristóteles, quando entende que a comunicação propiciada por um texto literário vai além de simples informação, pois procura transformar aquele a quem se destina, no caso o leitor.

Uma obra literária não se dá por terminada ou não, ela não permite afirmá-la de uma forma ou de outra, o que ela nos diz é, unicamente, que ela é, de acordo com Blanchot (1987, p. 12). Para ele, a obra literária é abrigada pela solidão, e isso não significa que ela seja incomunicável, ela tem o leitor. No entanto, leitor e escritor podem adentrar nesse mundo solitário que toda obra oferece. A obra para ser uma obra, de acordo ainda com o autor (*ibidem*, p.13), deve tornar-se “a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê”. Depois de escrita, o autor já não pode continuar junto, preso à obra, deve retornar à condição inicial de afastamento, a fim de se transformar naquilo que lhe cumpria escrever. Caso isso não ocorra, as palavras correrão o risco de tornar-se “imagens, aparências – e não signos, valores, poder de verdade” (*ibidem*, p. 15)

2.3 Leitor: ser em transformação

*Na rua, crianças, mulheres
Semelhantes a belas nuvens,
Reuniam-se para procurar sua alma
E passavam da sombra ao sol.*

Jules Supervielle: *Gravitations*

As transformações do leitor ocorrem quando se dá a concretização de um texto dotado de uma carga poética, ou seja, quando essas transformações são percebidas, manifestadas sob a forma de emoção, de certos movimentos fisiológicos. Assim, todo texto poético é performativo, uma vez que é ouvido, sentido pelo leitor. Ou, nas palavras de Zumthor (2000, p. 63):

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado, nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por ti, leitores nômades por vocação.

O leitor, em contato com o texto poético, nota a materialidade das palavras, sua estrutura sonora e aquilo que elas vão provocando em sua percepção, e é a partir daí que o leitor vai, esclarecido ou tocado por algum reflexo semântico do texto, se apropriando dele, interpretando-o à sua maneira. Dessa forma, a percepção mantém o leitor “encantado” pelo texto, favorecendo-o, impelindo-o na construção ou reconstrução do mesmo.

Machado (1982), ao apresentar a obra de Eisenstein, referiu-se à importância e ao papel de um espectador autônomo diante das telas, capaz de buscar o próprio caminho de seu olhar, de sua afetividade, de seu raciocínio, lendo a montagem das cenas, a partir de uma perspectiva própria e não imposta. Zumthor (2000) também se coloca sob o ponto de vista do leitor, mais do que da leitura. Preocupa-se com o leitor em sua ação, ou seja, lendo. Sabe que o ato da leitura pode ser entendido, de um modo geral, como uma

decodificação de um grafismo em busca de uma informação. Contudo, em certos casos, a leitura deixa de ter apenas caráter de decodificação e informação e passa a ter a função de proporcionar prazer ao leitor.

Essa leitura individualizada, que é encontro e também confronto do texto com o leitor, é considerada, por Zumthor, um diálogo:

A “compreensão” que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o “prazer do texto”; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*. (2000, p. 74)

Esse prazer transcende o caráter informativo que o discurso carrega. Embora a maior parte dos textos literários seja constituída também de textos informativos, sua função informativa não é desprezada, mas passa para um segundo plano.

Torna-se interessante também verificar a abordagem de Iser (2001), no texto “A interação do texto com o leitor”, da obra **A literatura e o leitor, textos de estética da recepção**, organizado por Luiz Costa Lima, sobre a necessidade da interação entre os seres humanos e, analogamente, no caso da literatura, das interações entre o leitor e o texto.

Na relação texto-leitor, o que se pode constatar é que os textos não são plenos, mas possuem vazios que exigem do leitor o seu preenchimento. Para que isso ocorra é necessária a projeção do leitor e, de forma incisiva, o texto, principalmente o literário, o ficcional, deve forçar o leitor a abandonar suas “representações projetivas” habituais (*ibidem*, p. 23), ou seja, aquelas criadas por suas fantasias ou as fomentadas por suas expectativas estereotipadas. É nesse campo do ficcional que o leitor acaba conduzido a se portar como um estrangeiro, que a todo momento será obrigado a se questionar sobre se o sentido que está dando ao texto é adequado à leitura que está executando.

Para Iser (2001), somente assim a assimetria entre texto e leitor poderá chegar ao “campo comum de uma situação comunicacional” (*ibidem*, p. 24).

Mas crer que o centro de gravidade do texto gire em torno dos vazios, cria nele um problema de indeterminação, podendo beirar uma desorganização entrópica, o que vale, também, a dizer que o texto ficcional possibilita uma multiplicidade de comunicações.

A partir desse pressuposto, Iser destacará:

A indeterminação resulta da função comunicativa dos textos ficcionais e, como esta função é realizada por meio das determinações formuladas no texto, esta indeterminação, à medida que textualmente “localizável” não pode deixar de ter uma estrutura. As estruturas centrais de indeterminação no texto são seus vazios e suas negações. Eles são as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam. (2001, p. 106)

Pois bem, se os vazios se originam da indeterminação do texto, Iser vê, neles, em vez de uma necessidade de preenchimento, a necessidade de uma combinação. Somente quando os esquemas do texto se inter-relacionam é que o objeto imaginário começa a se formar para o leitor. Realizar essa ação, exigida do leitor, encontra nos vazios o instrumento eficaz, pois eles indicarão os segmentos do texto a serem conectados, funcionando como, nas palavras do autor (*ibidem*, p. 106), “articulações do texto”. Dessa maneira, à medida que os vazios indicam uma relação possível, os espaços das posições denotadas no texto vão sendo liberados para as projeções do leitor, o que faz com que os vazios desapareçam. Vale ressaltar que a conectabilidade é o pressuposto principal da coerência textual nos textos não ficcionais, e, nos ficcionais, os vazios quebram essas ligações, sinalizando tanto a ausência de conexão quanto as expectativas do uso habitual da linguagem. Assim, a coerência no texto ficcional, ou literário, é obtida pelo leitor por meio de seus atos de representação, e nesse sentido é que podemos entender a leitura da obra **Poemóviles**.

Se os vazios dos textos ficcionais os orientam contra o pano de fundo da linguagem pragmática, contribuindo para a desautomatização das expectativas habituais do leitor, então este precisa reformular para si o texto formulado, a fim de ser capaz de recebê-lo. (Iser, 2001, p. 109)

Em **Poemóviles**, a construção do livro, por si só, causa estranhamento no leitor, que, ao abri-lo, se vê obrigado a interagir com ele, a desautomatizar suas expectativas sobre cada poema, a constatar que cada um não é pleno, precisa ter seus vazios reconhecidos e articulados no texto. Precisa estabelecer as conexões de seus segmentos, pois, somente assim, suas projeções de leitor vão ganhando sentido e os vazios de cada poema-objeto lentamente desaparecem.

Plaza também, observa que o vazio, na estética oriental, não é algo para ser preenchido, como na nossa visão ocidental, mas algo como “Gestalt” (ou unidade de percepção), “manancial prenhe de potência de onde, pela dança da energia, nascem todas as formas”.

Nas artes visuais faz-se referência ao conceito de “intervalo” que também não é o vazio ocidental, mas o espaço. Trata-se do “espaço-entre” (“Ma” para a estética japonesa – “Rarus” em latim – espaçado, poroso, esparso, intervalo) como no Volpi das bandeiras, em Escher, Morandi e Mondrian. É Gestalt. Na arte figurativa o intervalo se semantiza e ambigüiza. Braque: o que interessa é o espaço entre objetos e não os objetos. Dada, Cubismo, arte e poesia concreta. É o intervalo que possibilita a leitura do heterogêneo (do outro) e não do homogêneo (o mesmo). (*Ibidem*, p. 6)

É interessante essa forma de abordar os vazios, porque permite uma nova forma de ler, de ver o outro e não o mesmo, retirando o foco do objeto de leitura, para destacar esses espaços que se formam, que se fazem em meio ao conteúdo significativo da obra de arte, dizendo que deles é que podem emergir novos significados para o texto.

Ainda, quanto à noção de intervalo, Plaza destaca a significação que esse vocábulo ganha na literatura, deixando de ser considerado um vazio e, antes, passando a significar um tempo/espaço que “a literatura aponta para outras esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação. Em suma, intervalo é interpretação entre um texto e seus referentes” (*ibidem*, p. 14).

A interação entre seres humanos, há pouco abordada, também é tratada por Tassinari (2001), no capítulo V, de seu livro **A obra de arte e o espectador contemporâneos**, que a considera importante, pois nos remete à interação espectador-obra de arte.

A partir da análise do que é subjetividade e intersubjetividade vai sendo tecido o papel do espectador. Em suas palavras, não é a qualquer coisa no espaço em comum que se confere subjetividade, porém, algo necessita ser compartilhado por ao menos dois sujeitos para que se estabeleça uma trama intersubjetiva. Para o autor (*ibidem*, p. 144): “Nada de seu é tão seu que um dia não tenha sido individuado por sua convivência com os outros”¹, e, ainda, “Ninguém vê pelo outro” (p. 184).

A obra se comunica com o espectador face a face, porém não abole a subjetividade do espectador. Sem essa subjetividade, não há obra; é sempre para um sujeito que a obra se mostra.

2.4 Os variados tipos de leitor

*Acho que o espaço em branco é para o leitor
poder ficar pensando.”*

José Paulo Paes: *Poesia e prosa*

A abordagem dos diversos autores, que se preocupam com a recepção da obra de arte, geralmente revela alguns pontos em comum. Na obra **O ato de leitura**, de Wolfgang Iser (1996), no capítulo intitulado *Concepções de leitor e a concepção do leitor implícito*, vemos o autor, após estudarmos seus pressupostos sobre a interação autor-leitor, levantar os vários tipos de leitor, uma vez que cada texto literário oferece determinados papéis a seus leitores e sua estrutura se traduz nas experiências do leitor por meio dos atos de imaginação.

¹ Tassinari cita Habermas, 1981, p. 21-30, para uma breve visão de que individualização e socialização são processos simultâneos que se complementam.

Iser inicia sua abordagem sobre os vários tipos de leitor, distinguindo entre o leitor ideal e o leitor contemporâneo. Sobre o ideal, afirma ser este fonte de suspeita, pois é uma mera construção, enquanto que o segundo, sua verdade real e não fictício, “dificilmente é concebível como construção suficiente para enunciados abrangentes” (1996, p. 63). Considera que uma teoria do efeito da literatura orientada pela psicanálise torna esse tipo de leitor, de fato, existente.

A história da recepção da literatura pode ser contada ao focarmos o leitor contemporâneo. Para ela, ao resgatar os testemunhos de leitores de diferentes épocas, são reveladas normas de avaliação dos leitores e, ainda, uma história social do gosto do leitor. Porém, é tarefa difícil recorrer a testemunhos anteriores ao século XVIII e, caso seja possível, só o será por meio dos textos transmitidos.

O leitor ideal deveria, necessariamente, realizar, na leitura, todo o potencial de sentido do texto ficcional. Porém, a história da recepção dos textos mostra que estes se atualizam de modos muito diferentes e, por sua vez, os sentidos diferentes de um texto só podem ser realizados sucessivamente, evidenciando-se tanto numa segunda leitura do texto quanto na história de sua recepção. O leitor ideal não deveria só realizar todo o potencial de sentido do texto, mas sim esgotá-lo e, com isso, consumi-lo. Para Iser (1996, p. 66), “o leitor ideal é, à diferença de outros tipos de leitor, uma ficção”.

Assim, uma teoria do texto literário já não é mais viável sem a discussão sobre o papel do leitor. Quem é ele afinal? Pura construção ou se fundamenta num substrato empírico? É um leitor que não tem existência real porque “materializa o conjunto das pré-orientações, que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis”, segundo Iser (1996, p. 73), sobretudo quando fala a respeito do leitor implícito, que tem, como fundamento, a estrutura do texto, uma vez que esta permite construir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor.

Essa concepção de leitor implícito antecipa a presença do receptor, enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele.

Diante dessas ideias, depreende-se que todo texto literário pode fornecer determinados papéis a seus possíveis receptores. Um deles refere-se à concepção de que cada texto literário apresenta ou representa uma perspectiva do mundo criada por seu autor, outro, aos atos de imaginação. A concepção de leitor implícito tem bastante significação para a leitura, para a recepção de **Poemóviles**, objeto deste estudo, ao descrever um verdadeiro processo de transferência pelo qual as estruturas textuais se traduzem nas experiências do leitor por meio de seus atos de imaginação.

Para muitos autores, ler não é apenas saber decifrar de forma precisa as palavras impressas, mas compreender o sentido em que elas são empregadas num determinado enunciado. Para Smith (1999), por exemplo, a leitura é a associação do que está atrás dos olhos com o que está à frente deles; a compreensão da leitura depende da relação entre os olhos e o cérebro. Assim, a leitura é uma atividade que acontece por meio de antecipação, realizada com base em conhecimentos prévios, e exige do leitor uma atitude reflexiva, a qual lhe permite compreender e explicar as coisas.

O ato de ler é extremamente complexo e, nas últimas décadas, houve um avanço significativo nos estudos desse tema. Sabe-se, há mais de cem anos, que, ao ler, nossos olhos não deslizam linearmente sobre o papel impresso, eles dão saltos, em uma velocidade de cerca de 200 graus por segundo. Durante esses saltos, acontece um tipo de adivinhação, pois os olhos não estão de fato vendo tudo. O tempo de fixação dos olhos a cada vez é de cerca de 50 milésimos de segundo e a distância entre as fixações depende da dificuldade do material lido. Portanto, o que os olhos veem depende muito do conhecimento do assunto. Quanto mais conhecimento se tem sobre o tema do texto, mais rápido se pode ler; ao contrário, se o tema é desconhecido, a leitura será mais lenta.

Assim, o processo de leitura se desenvolve segundo várias condições, como: a habilidade e o estilo do leitor, o objetivo da leitura, o nível de conhecimento prévio do assunto tratado e o nível de complexidade oferecido pelo texto.

Solé (1998) considera, da mesma forma, importante o conhecimento prévio que o leitor traz para a leitura e oferece estratégias que nele poderão fomentar ou ativar atividades cognitivas. São elas:

- As que permitem que nos dotemos de objetivos de leitura e atualizemos os conhecimentos prévios relevantes (prévias à leitura/durante ela [...])
- As que permitem estabelecer inferências de diferente tipo, rever e comprovar a própria compreensão enquanto se lê e tomar decisões adequadas ante erros ou falhas na compreensão (durante a leitura) [...]
- As dirigidas a recapitular o conteúdo, a resumi-lo e a ampliar o conhecimento que se obteve mediante a leitura (durante a leitura/depois dela) [...] (p. 73)

Ao postular o uso de estratégias de leitura, a autora sustenta a necessidade de um leitor ativo, ou seja, aquele “que constrói seus próprios significados e que é capaz de utilizá-los de forma competente e autônoma” (*ibidem*, p. 75).

Plaza (2000, p. 9), ao analisar a arte interativa, em seu ensaio *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*, vai pensar sobre a inclusão do espectador na obra de arte, que engloba quatro etapas: uma delas, a da participação ativa, promove a exploração, a manipulação do objeto artístico, a intervenção, a modificação da obra e/ou de seu espaço pelo espectador. Com isso, diminui a distância entre o criador e o espectador/leitor.

Concluindo, há uma multiplicidade de tipos de leitores: da imagem, do jornal/revista, de gráficos, da cidade, das virtualidades da computação gráfica, além do leitor/espectador da imagem em movimento. Que tipo de cognição implica cada tipo de leitor citado? Dentre estes, podem-se elencar três tipos, segundo Santaella: “o leitor contemplativo, o leitor movente e o leitor imersivo” (2004, p. 18).

O primeiro, o contemplativo, é o da era pré-industrial, que tem seu ponto de referência no livro impresso e na imagem expositiva, fixa. Esse tipo de leitor

surge no Renascimento e se mantém até meados do século XIX. Em decorrência do desenvolvimento da impressão dos livros, a Idade Média central instaura o silêncio nas bibliotecas universitárias, fazendo surgir, assim, a leitura com os olhos. É assim que a leitura, antes pronunciada em voz alta, passa a ser silenciosa e, com isso, a relação do leitor com a palavra muda torna a leitura mais rápida. E outra, a relação do leitor com o livro assume um caráter mais íntimo, de manuseio, de retiro para um espaço apropriado, onde o leitor se imobiliza, em estado de abandono, porém, não de imobilidade mental, uma vez que passa a ter mais oportunidade de “inferência, julgamento, memória, conhecimento e reconhecimento, experiência e prática. [...] Ler, então, não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum e, contudo, pessoal” (Manguel, 1997, p. 49, 54).

Ler, dessa forma, para Santaella (2004, p. 24), é contemplação, permite idas e vindas, ressignificações.

O segundo é o leitor do mundo em movimento, dinâmico, híbrido, de misturas sógnicas, o leitor dos grandes centros urbanos. Alimenta-se do jornal, da fotografia e do cinema. O mundo em que vive é marcado pela lógica do mercado, do consumo, da moda, que, em meio a uma população crescente, se transforma a cada segundo. Essa sociedade, a partir desse movimento, foi perdendo suas referências, seus valores, tudo foi se transformando em mercadoria, a memória foi sendo deixada para trás, dando espaço cada vez mais à presentificação dos fatos, e nada se altera significativamente. Esse leitor movente, fragmentado, aprende a mover-se entre linguagens, vai dos objetos aos signos, da imagem ao verbo, do som à imagem, tornando indeterminável a fronteira onde termina o real e onde começam os signos.

O terceiro tipo é o leitor que começa a nascer dos espaços da virtualidade, é o chamado leitor imersivo, virtual. Pertence à era digital, inserido que está na entrada do século XXI. Através da computação, é capaz de receber, estocar, difundir qualquer tipo de signo. Suas novas características cognitivas e sensoriais trazem, como nos demais tipos de leitores aqui

mencionados, um novo tipo de sensibilidade corporal, física e mental, ainda pouco exploradas.

Embora se apresentem numa sequência histórica, não significa que o surgimento de um coincida com o desaparecimento de outro, pelo contrário: hoje, eles convivem uns com os outros, muito embora com habilidades perceptivas, sensório-motoras e cognitivas distintas.

O escritor pode possuir um grande domínio sobre as palavras, porém, elas, em estado de profunda passividade, jamais poderão ser apreendidas, dominadas. E escrever implica ou significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores. Ao escrever, o escritor retira a palavra de seu curso no mundo, e se entrega ao interminável, à ausência de tempo. Agindo assim, ele deixa de ser ele mesmo e passa a ser ninguém. Ele, o escritor, renuncia-se a si próprio, passando do “eu” ao “ele”, e, por consequência, o texto, ao ser apreendido pela leitura, não tem o sentido atribuído pelo seu autor. Para Chartier (1998, p. 77) “Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que a obra lhe pretende impor”. Contudo, essa liberdade leitora não reina absoluta, ela é cerceada por limitações que derivam das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam as práticas de leitura. Por esse motivo, segundo o autor, “a leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados” (*Ibidem*, p. 77). Assim, cada leitor dispõe de uma legitimidade própria, ou seja, do direito a um julgamento pessoal.

2.5 O que a poesia concreta provoca no leitor

*Há um minuto do mundo que passa,
não o conservaremos sem “nos transformarmos nele...”*

Gilles Deleuze e Félix Guatari: *O que é a filosofia?*

Neste contexto, não se pode deixar de destacar o artista norte-americano Alexander Calder (1898-1976), uma vez que ocupa um lugar único entre os escultores contemporâneos, devido à criação de “stables”, esculturas sólidas e fixas, e de “móviles”, placas e discos metálicos unidos entre si por fios que se agitam quando tocados pelo vento, assumindo formas mutantes e imprevistas. Pensar seu trabalho referente aos móveis em relação com os poemas-objeto, que estamos estudando, nos sugere a ideia de que os móveis de Calder, que se movimentavam ao vento, têm, na obra de Campos e Plaza, uma correspondência quanto aos movimentos, não da estrutura em si agitada pelo vento, mas pelos movimentos provocados pelo contato das mãos, aos movimentos provocados pela visão do leitor que, como já vimos, percorre, em vários sentidos da montagem, seus contornos, suas palavras, construindo sua própria mensagem.

Podemos identificar **Poemóviles**, de certa forma, com a abertura de segundo grau, ou seja, a chamada *arte de participação* mencionada antes. Graças à sua estrutura corpórea, que estimula a intervenção de seus espectadores/leitores, **Poemóviles** exige a participação e a interação física dos mesmos com sua estrutura de “móvil”, produzindo, com ela e nela, atos de liberdade.

A poesia concreta, considerada por Melo e Castro como poema-objeto, “é para se ‘ver’ mais que para se ‘ler’, no sentido convencional do verbo ler. Mas mais do que isso, ela é para ‘ser’ e para ‘ter’ [...]” (1993, p. 46):

Na poesia concreta, o fluxo sonoro é substituído por uma tensão plástica, espacial. Por isso o poema concreto não pode ser nem dito nem ouvido, mas sim visto e lido simultaneamente, de um modo tal que não se leia só, nem só se veja. Porque só lido, ele nada nos diz – pois os seus valores imagísticos não são directamente significativos nem descritivos. (*Ibidem*, p. 46)

Ora, se hoje temos poemas que fogem do formato tradicional que antes exigia a leitura decodificadora, seguida de uma reflexão sobre seu sentido, quais são as novas disposições, habilidades e competências que estão sendo

exigidas do leitor desses novos tempos? É necessário dilatar o conceito de leitura e expandir o conceito de leitor de livro para o de leitor de imagem, e deste para o de leitor de formas híbridas de signos e processos de linguagem, nos dizeres de Santaella (2004, p. 16).

Ao longo do tempo, o ato de ler foi se transformando, como já foi dito, do processo de decodificação para as relações entre palavra e imagem, desenho, tamanho dos tipos gráficos, formatação da mensagem, do mesmo modo como o contexto histórico do código escrito foi alterando-se, misturando-se a outros processos de signos, com novos suportes distintos do livro. O conceito de leitura, então, foi se modificando, acompanhando essa evolução do tempo.

3. Leituras em jogo nos poemas-objeto de Poemóviles

*Para escrever um único verso,
é preciso ter visto muitas cidades,
homens e coisas,
é preciso conhecer os animais,
é preciso sentir como voam os pássaros
e saber que movimento fazem
as florzinhas quando se abrem de manhã.*

Rainer Maria Rilke: *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*

3.1 Os primeiros escritos

Sabemos que, em meados da década de 1450, só era possível reproduzir um texto copiando-o à mão; porém, com a criação, por Gutenberg, conforme já referido, de tipos móveis e de uma prensa, obteve-se uma nova técnica que causou a transfiguração da relação com a cultura escrita. A nova maneira de se obter cópia de textos, contudo, mantém a mesma estrutura do códex, os manuscritos escritos na madeira, embora represente um avanço em relação aos rolos pergaminho. O livro, portanto, passou a ter um formato determinado, tendo suas folhas dobradas, formando cadernos. Em seguida, os cadernos são costurados, grampeados ou colados, ocorrendo a montagem do livro. Finalmente o livro vai para a encadernação e recebe a capa.

Antes mesmo da criação de Gutenberg, já se lançava mão da organização do texto nas páginas, com numeração de cada uma e elaboração de sumário.

Chartier (1998) considera que tanto o leitor atual como o da Antiguidade, que fazia a leitura nos rolos de papel de pergaminho ou no códex, se sente livre ao ler um livro, pois pode ir e vir, indiscriminadamente, utilizando os recursos da paginação, do sumário etc. O leitor do livro em forma de códex estendia-o sobre uma mesa, virava suas páginas, ou, então, o segurava com as mãos, caso tivesse um formato menor. O escritor, por outro lado, ao fazer

uso da pena, produzia uma grafia que estava relacionada a seus gestos corporais; por essa razão, podemos falar em uma escrita que exigia do autor uma *performance*.

Da mesma maneira, quanto às práticas de leitura, desde períodos mais remotos até os nossos dias, verifica-se que elas foram sofrendo transformações de acordo com o formato do objeto a ser lido, o que passa a exigir diferentes posições, posturas para o ato de ler. A “encarnação do texto numa materialidade específica carrega as diferentes interpretações, compreensões e usos de seus diferentes públicos” (Chartier, 1998, p. 18-19).

Por trás do projeto intelectual de cada ser humano está o leitor, espectador ou ouvinte, com sua produção considerada pelo autor como “uma apropriação inventiva da obra ou do texto que recebe” (*ibidem*, p. 19). Deve-se levar em conta que esse “consumo cultural” é apresentado dentro das mais variadas formas, com suas convenções, condicionamentos, códigos, nas quais o texto é colocado para cada leitor, espectador, ouvinte em particular. E, ainda, é necessário compreender, no que diz respeito à produção de significados, “como as limitações são sempre transgredidas pela invenção ou, pelo contrário, como as liberdades da interpretação são sempre limitadas” (*ibidem*, p. 19).

3.2 Poemóviles: os poemas-objeto

Cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no instante mesmo da criação.

[...]o poeta transcende essa linguagem. Melhor dizendo, transforma-a em atos poéticos sem repetição: imagens, cores, ritmos, visões – poemas.

[...] O poema é feito de palavras, seres esquivos que, se são cor e som, também são significado

[...] O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolerância a ambigüidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido. [...]

Otávio Paz: *O arco e a lira*

As formulações promovidas pela poesia concreta oferecem uma perspectiva muito interessante. É inegável o fato de ela se contrapor à

estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, sendo considerada um obstáculo para se chegar ao mundo dos objetos, de acordo com Haroldo de Campos (2006). O poeta concreto, então, se instrumentalizou linguisticamente para se aproximar da real estrutura das coisas.

Sendo tratada como uma inovação por Bosi (1994, p. 477), a poesia concreta, ao trabalhar com a palavra e seu conteúdo, e, sobretudo, seu próprio material, será estudada em campos específicos, por ele assim denominados: semântico, sintático, léxico, morfológico, fonético e topográfico, e, em cada um deles, romperá com o que, tradicionalmente, está estabelecido, criando novas possibilidades de criação. O rompimento com a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, a abolição do verso, o uso construtivo dos espaços em branco e a não linearidade são características marcantes da poesia concreta e constam, de acordo com Bosi, das mudanças ocorridas no campo topográfico.

Em razão de sua estrutura espácio-temporal, o poema concreto pretende, por meio do instrumento linguístico, de forma inédita, criar seu próprio objeto, ou seja, criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas, pretende, enfim, criar um poema-objeto. E este passará a ser o próprio real, não sua representação, uma vez que o conteúdo da palavra será sua matéria. A palavra será utilizada em sua integridade, em sua totalidade no poema concreto.

Esses pressupostos são retomados e revivados em **Poemóviles**, de Augusto de Campos – escritor concretista –, e de Júlio Plaza – artista plástico. A obra se localiza entre as fronteiras da literatura e das artes visuais, e apresenta um processo muito peculiar ao explorar a palavra como elemento sonoro, visual, espacial e móvel. Como já mencionado, a poesia concreta tira proveito da materialidade da palavra e explora a espacialidade visual dessa palavra e dos sinais gráficos. Esse poder visual e concreto da palavra leva-a a tornar-se, ao mesmo tempo, imagem e objeto.

Em forma de livro, em sua concepção tradicional, **Poemóviles** exhibe um conjunto de folhas de papel, de igual tamanho, com um conteúdo impresso, com suas folhas unidas entre si, constituindo um volume, a fim de transmitir um determinado conteúdo. Atualmente, o conceito de construção formal do livro

tem sofrido alterações profundas, uma vez que o livro pode apresentar-se como livro-objeto. No caso de **Poemóviles**, um livro-poema.

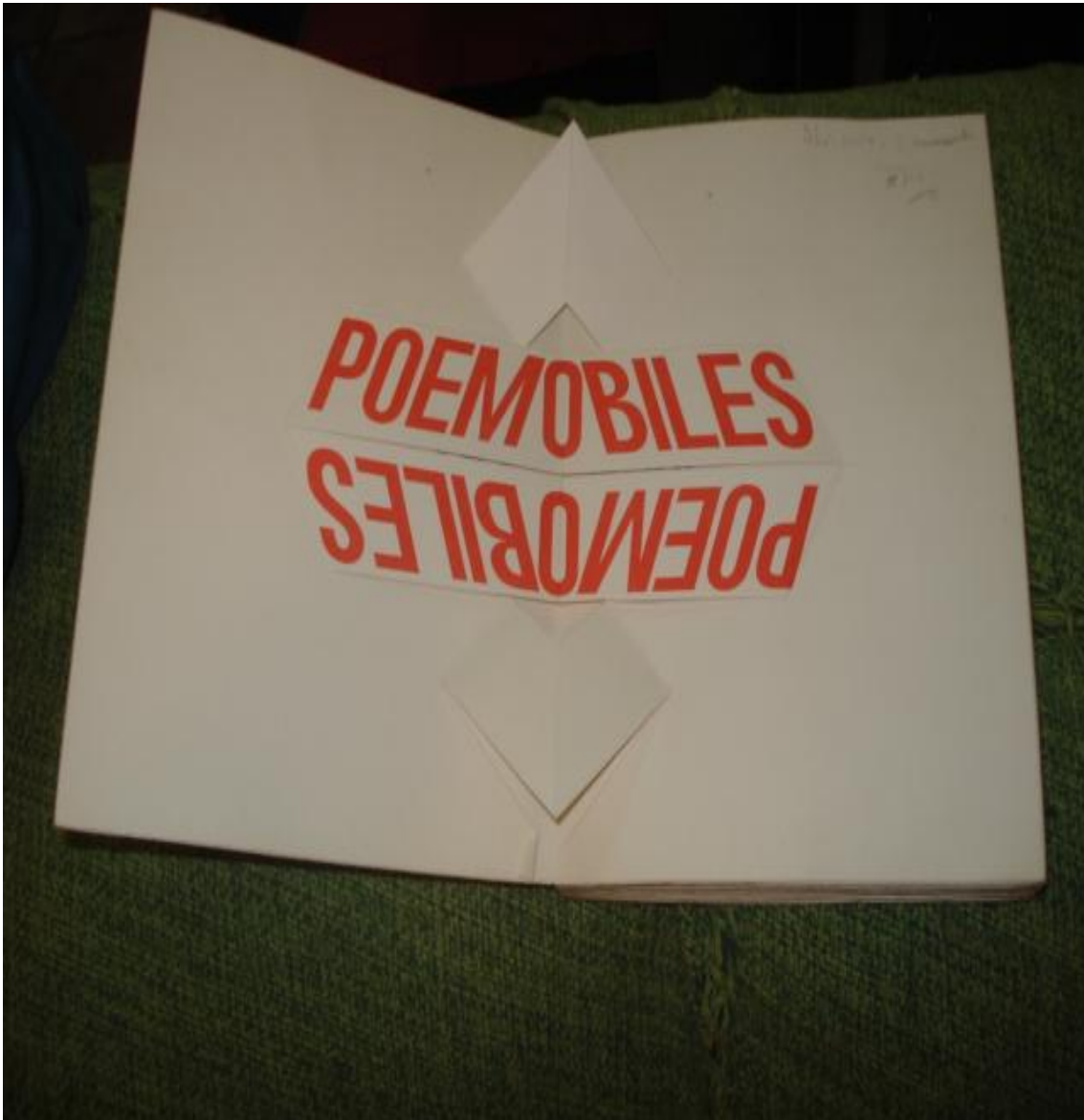
No princípio, 1968, Júlio Plaza criou seus primeiros “objetos” com duas folhas de papel superpostas, que projetavam formas tridimensionais, por meio de cortes e dobras, compondo geométrica e organicamente esses objetos. Augusto de Campos, ao ser convidado para fazer um texto introdutório da obra, dispôs-se a criar, com o instrumento da palavra, um poema que ocupasse o objeto criado por Plaza, surgindo assim o objeto-poema. Este se desloca em função do movimento das folhas, e juntas, formas em dobras e as palavras inscritas em variados planos, possibilitam, na leitura, a produção de diferentes significados.

Poemóviles é constituído de doze peças, cada uma delas composta por um poema e um móbile, alguns deles apresentados nas imagens que seguem, sendo:

- *Abre;*
- *Open;*
- *Cable;*
- *Change;*
- *Entre;*
- *Impossível;*
- *Luz/cor,*
- *Luxo;*
- *Reflete;*
- *Rever;*
- *Vivavaia;*
- *Voo.*

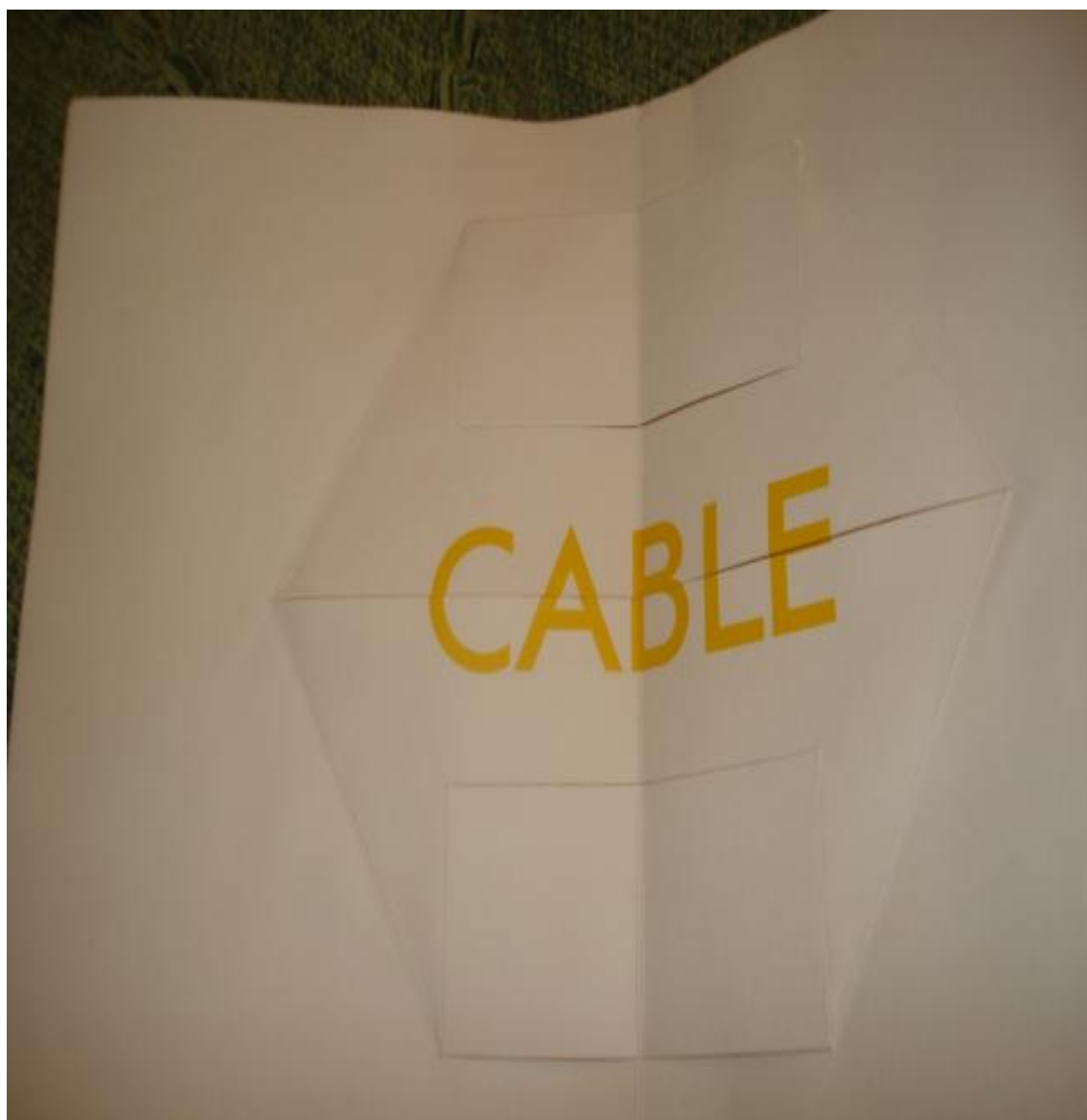
Nas páginas que se seguem, algumas imagens, porém o recurso aqui utilizado retira sua tridimensionalidade.

Poemóviles: Título da obra



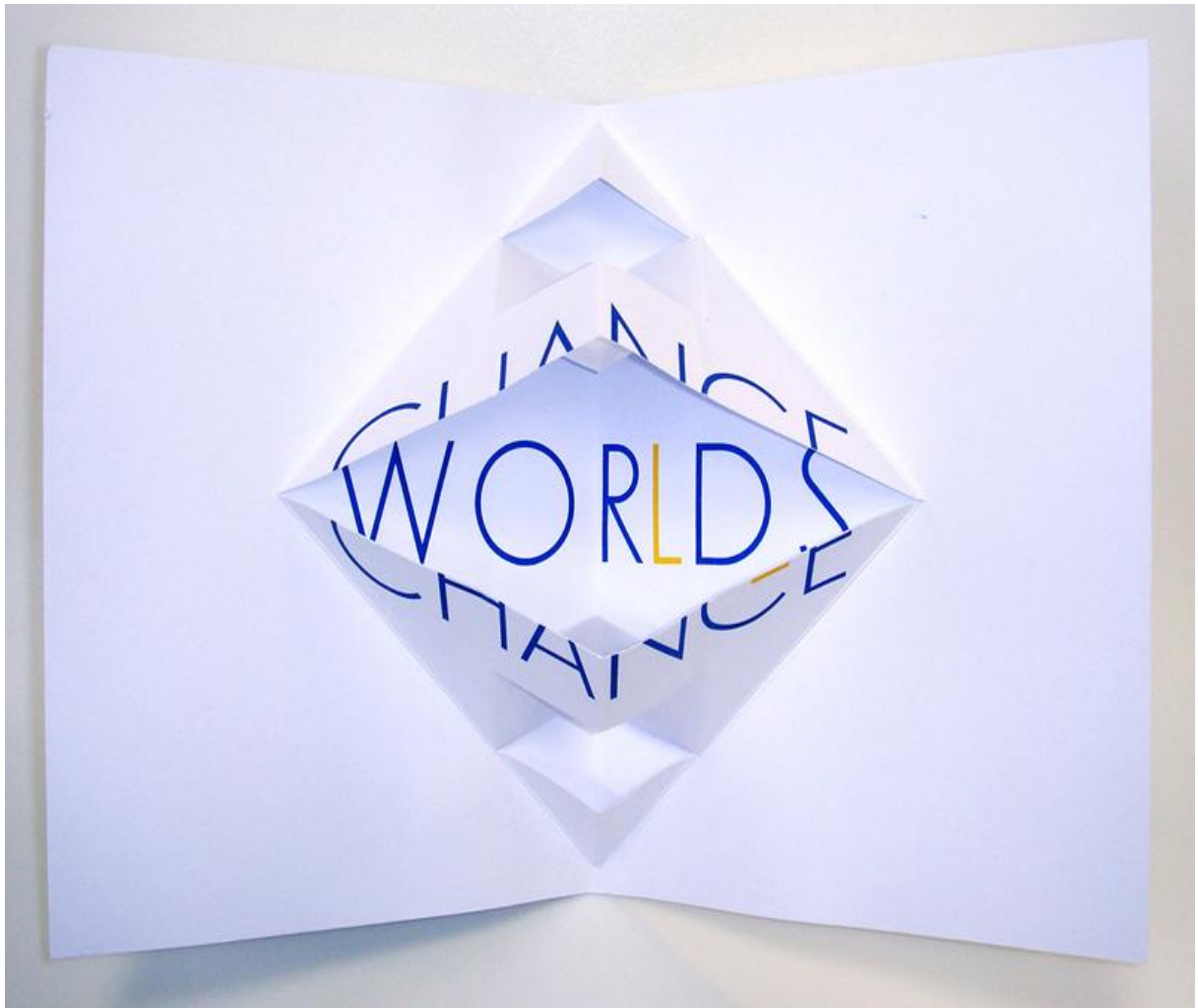
Poemóviles: Título e autores: Augusto de Campos e Júlio Plaza



Cable

Cable/Comunicable/Incomunicable

Change/Chance



Chance/Change



Chance/Change/Worlds/Words



Entre



Entre/Ver/Ter/Subverter

Impossível/Não Ser Impossível/



**Um Possível Não/Um Possível Ser/Ser Um Possível/Não Ser Possível/
Não Ser Possível/Ser Possível**



Luz/Cor



Muda Cor/Mente Cor/Muda Luz/Mente Luz...

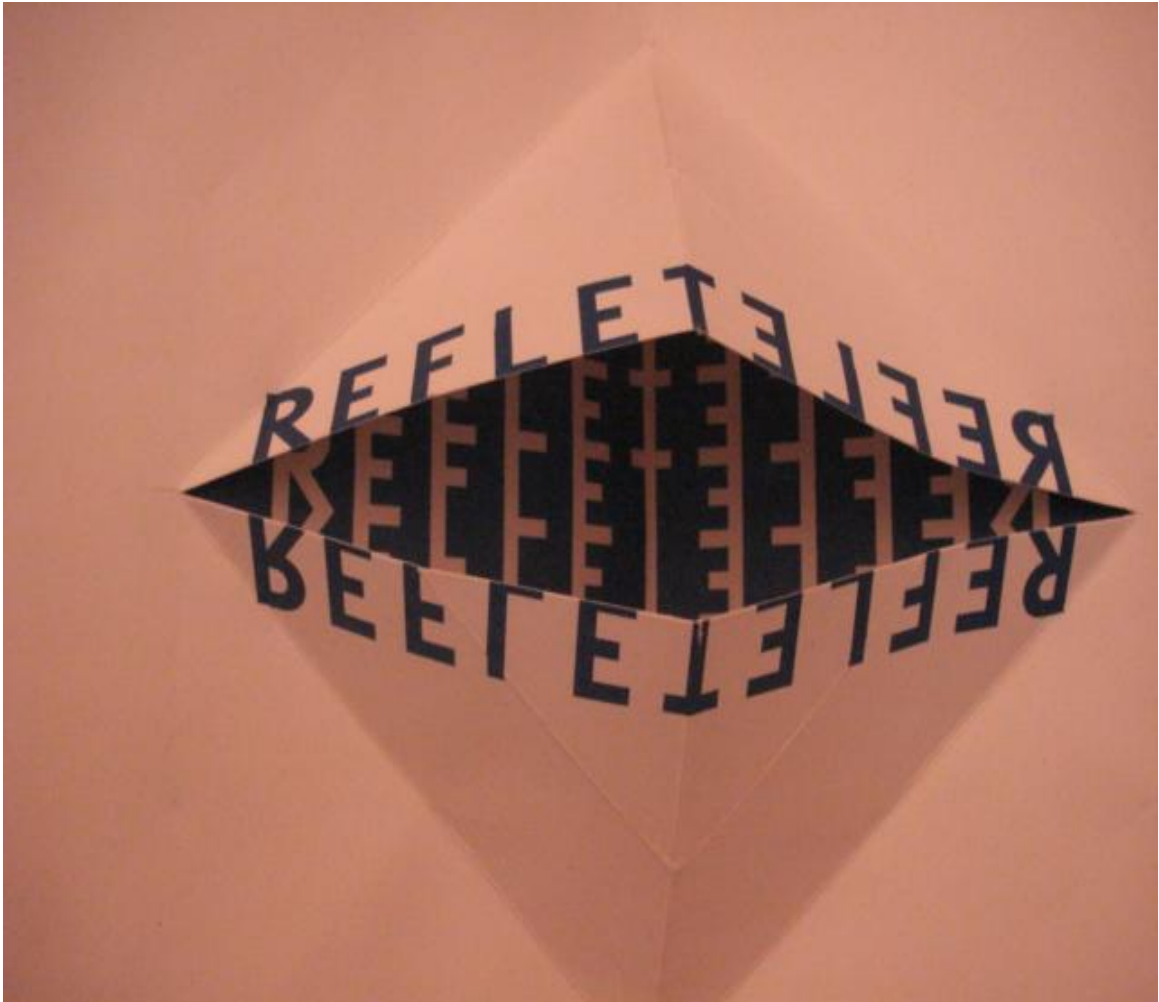


Luxo/Lixo



Reflete

Reflete X Reflete

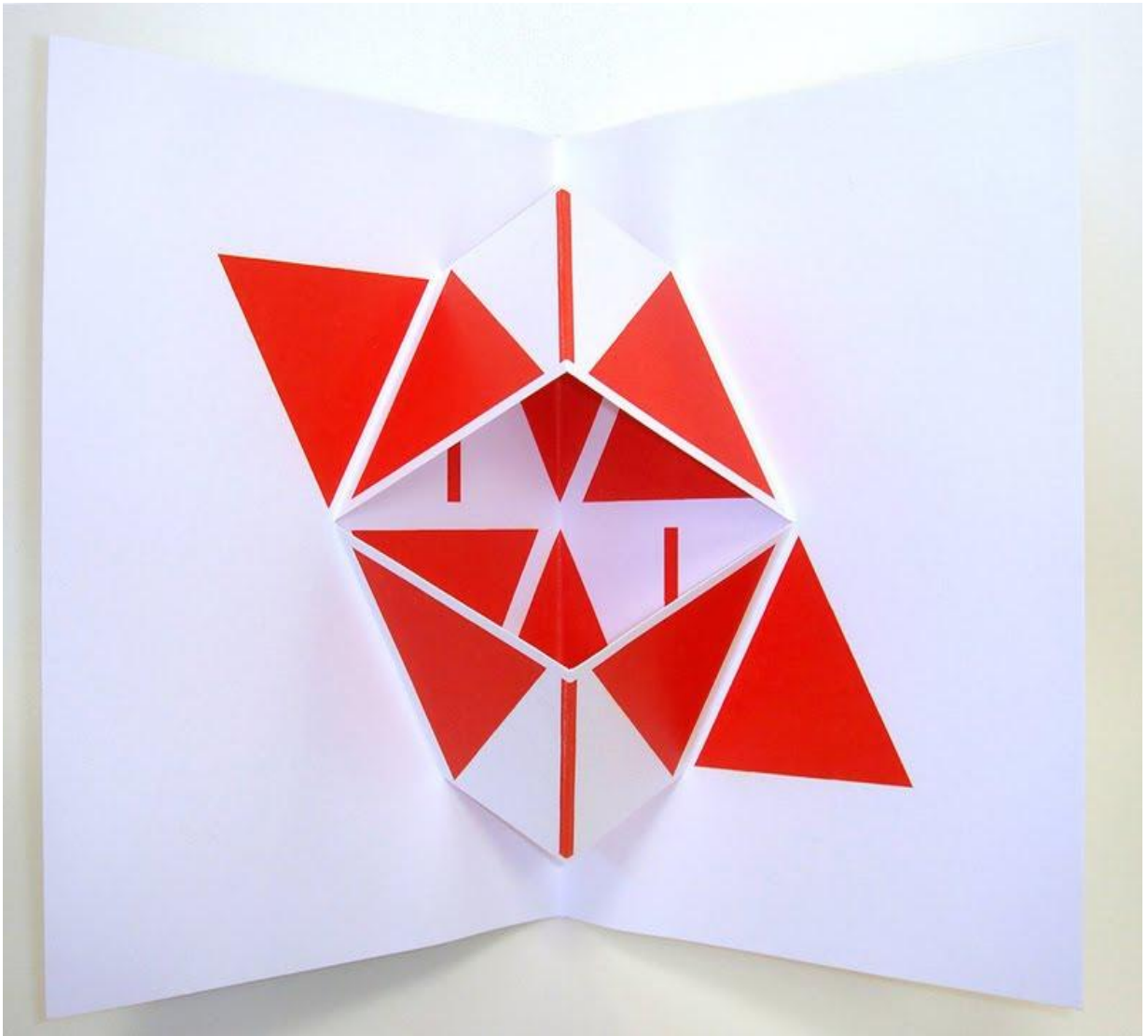


Relete



Rever

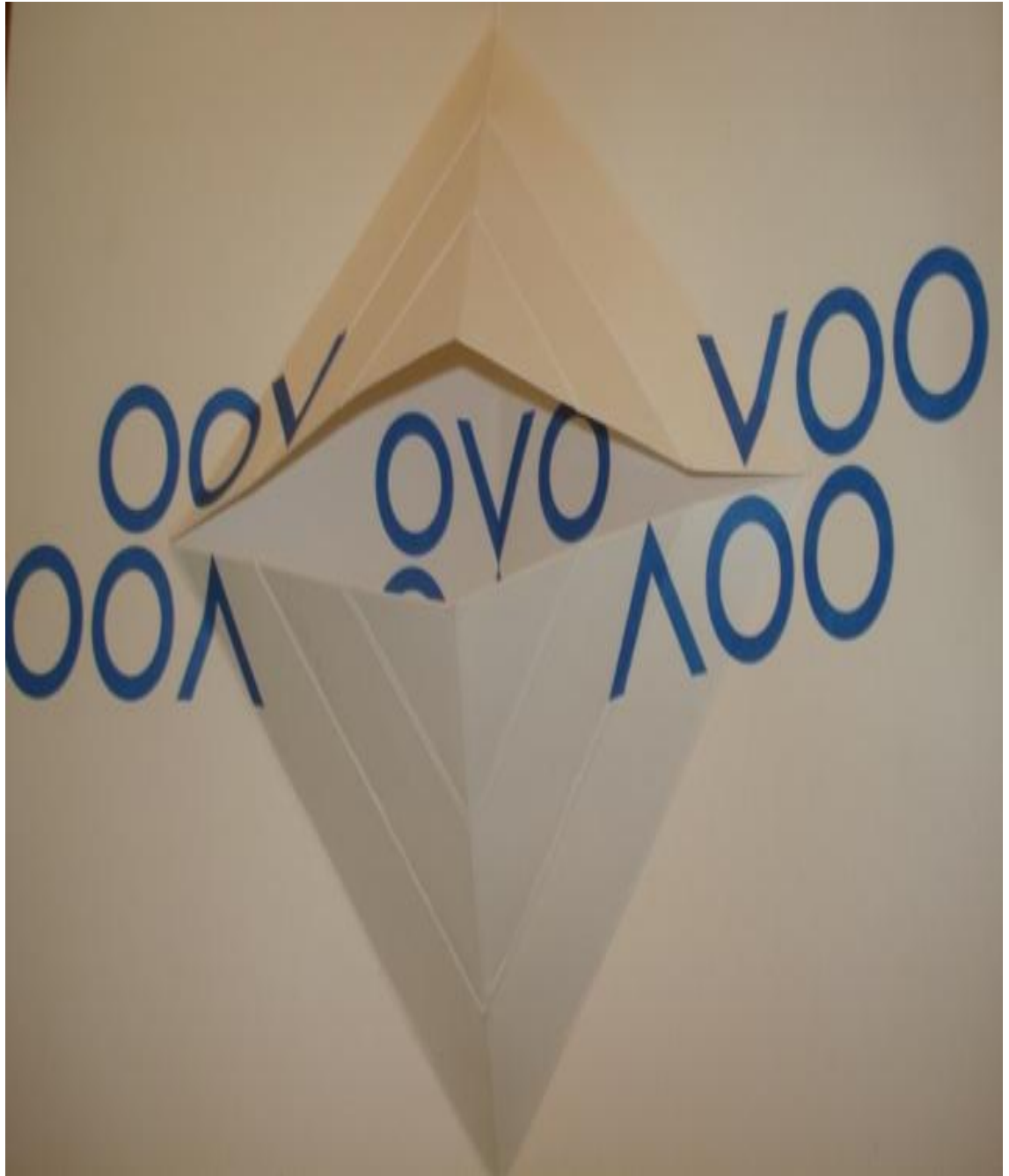


Vivavaia

Voo/Ovo



Voo/Ovo



Alguns dos poemas de Augusto de Campos já haviam sido publicados anteriormente como *Vivavaia*, *Luxo e Rever*. A estrutura do objeto mantém uma relação direta com o poema. Articulam-se, aí, palavra e forma, e, ao abrir e fechar as folhas, parte do volume e das sílabas fica em primeiro plano.

A palavra, nesse contexto, pode ser “vista em si mesma, como um campo magnético de possibilidades”, nas palavras de Campos (2006, p. 71). A matriz aberta dos poemas-objeto permite vários percursos de leitura, na horizontal e vertical, possibilitando o combinatório e o permutacional.

O poema, que já era espacial na poesia concreta, também bidimensional por força do suporte impresso, torna-se, nesse volume, manipulável pelo leitor, enfim tridimensional. A tridimensionalidade contrapõe-se, fundamentalmente, à linearidade do texto escrito. No texto tridimensional não há ordem nem hierarquia para se ler: pode-se começar de qualquer ponto e ir para outro ponto qualquer. Disposto no espaço tridimensional, o texto solicita outra sintaxe e outro modo de formar sentido.

No campo das denominações, **Poemóviles** é livro-poema. Existe, no caso, uma reciprocidade entre a informação e o suporte, isto é, a disposição espaciotemporal é levada em conta. Nele, vemos claramente que a fisicalidade do suporte interpenetra o poema, apresentando-se como corpo físico, de tal maneira que o poema somente existe porque existe o livro como objeto.

A proximidade da poesia concreta em relação às artes visuais provocou algumas parcerias entre poetas e artistas na execução de livros. Não se trata aqui do livro ilustrado, mas sim da elaboração de um objeto quando as duas partes interagem, quando uma não poderia sobreviver sem a outra, e cabe afirmar, ainda sobre a criação de **Poemóviles**: trata-se de uma obra, um objeto de arte, considerado pelo artista e pelo poeta como meio de reflexão e de ação.

Os móveis são colocados em cena e se apresentam para o espectador/leitor justamente quando esse espectador/leitor realça a tridimensionalidade da página e vem assim potencializar a sonoridade, a

espacialidade, os efeitos visuais de cada poema. A leveza e o deslocamento do móbile fazem a palavra *performatizar-se*, dissipar-se no espaço.

Em **Poemóviles** – poemas-objeto – já não ocorre mais a simples “ilustração de um movimento particular e real (*motion*)” (Campos, 2006, p. 100), como produziram os futuristas, na poesia, na pintura e na escultura. A questão agora é a da “própria estrutura dinâmica não-figurativa (*movement*), produzida por e produzindo relações-funções gráfico-fonéticas informadas de significado, e conferindo ao espaço que as separa-e-une um valor qualitativo, uma força relacional espáciotemporal – que é o ritmo” (*ibidem*, p. 100).

A obra de Augusto de Campos e Júlio Plaza, por pertencer ao Concretismo, situa-se, segundo Bense (2009), no conceito progressivo (não clássico) de literatura, devido à sua função experimental-intelectual, isto é, em razão de seu interesse voltado para a ampliação do “mundo inteligível” (2009, p. 190), uma vez que inova ao decretar o fim do verso como unidade rítmico-formal. Contrapõe-se à literatura convencional, ou seja, àquela cuja ênfase está posta na função comunicativo-social das palavras, que valoriza questões de “entretenimento”, presa que está aos elementos e características de caráter permanente, constante, orientando-se pelo tradicional, por tudo o que foi herdado.

Já o conceito progressivo, como o nome já diz, admite o conceito de progresso na produção literária, admite a experimentação e a descoberta. Para Bense, a poesia Concreta poderia ser também denominada “arte material”, e, nesse ponto, afirma que “o concreto é o não-abstrato” e que “uma palavra, para ser compreendida de maneira concreta, deve ser tomada como tal, literalmente” (2009, p. 194). Os concretos reconhecem a materialidade verbal, vocal e visual da palavra e, nessas três dimensões, ela é simultaneamente manipulada, uma vez que é um corpo linguístico em três dimensões. Assim, a palavra é a base material da poesia concreta, não a frase, que se distribui linearmente e em que cada palavra desempenha um determinado papel – característica própria do sintagma oracional, da poesia convencional e da poesia clássica.

Bachelard, em seu livro **O ar e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento**, na Introdução *Imaginação e mobilidade*, traz-nos fundamentos estimulantes sobre a poesia tradicional, ao considerá-la estática. Com seus estudos relativos à imaginação, inova ao defini-la como “a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção” (2001, p. 1), libertando-nos das imagens primeiras que nos chegam. O vocábulo que mais se adequa à imaginação é imaginário, em vez de imagem. Por meio do imaginário, a imaginação passa a ser aberta, o que a conduz à experiência da novidade. Dando continuação, o autor se entrega a considerações sobre a imaginação literária. Para ele, uma imagem que se fixa em uma forma definitiva leva-nos, mais rapidamente, a agir, cortando as asas à imaginação, em vez de fazer-nos sonhar e falar. É óbvio que o imaginário cria imagens, porém não fica preso a elas, mas as ultrapassa.

Com esses conceitos em mãos, Bachelard volta-se para a arte poética e define poema como sendo “essencialmente uma aspiração a imagens novas” (2001, p. 2). A esse estudo adiciona o estudo da imagem e sua mobilidade. Assim, o autor deixa de lado as imagens de repouso, bem como as imagens tradicionais que perderam seu poder imaginário. Como foi esclarecido antes, por meio do imaginário, a imaginação se torna aberta, trazendo consigo imagens novas que “vivem da vida da linguagem viva” (*Ibidem*, p. 3), e o leitor/espectador as experimenta em seu lirismo. Essas imagens literárias:

“dão esperança a um sentimento, conferem um vigor especial à nossa decisão de ser uma pessoa, infundem uma tonicidade até mesmo à nossa vida física. O livro que as contém torna-se subitamente para nós uma carta íntima. [...] Por elas a palavra, o verbo, a literatura são promovidos à categoria da imaginação criadora. O pensamento, exprimindo-se numa imagem nova, se enriquece ao mesmo passo que enriquece a língua. O ser torna-se palavra”. (*ibidem*, p. 3)

O autor convida-nos à indagação sobre o porquê do arrebatamento linguístico causado por uma imagem que nos impressiona, e, ainda, a deixar de lado o que se vê e o que se diz, para abraçar aquilo que se imagina. Somente assim recupera-se o papel de sedução da imaginação e o curso ordinário das

coisas vai ficando para trás. Passam a instalar-se, nesse uso imaginante da linguagem, os desejos de alteridade, de duplo sentido, de metáfora.

Mais ainda, para Bachelar, o poeta não se contenta apenas com essa imaginação aberta, evasiva. Ele, poeta, quer que ela seja uma viagem. Deve convidar o leitor à viagem. Sob esse aspecto, podemos considerar a obra de Campos e Plaza um convite ao leitor, como um doce impulso que o conduz a um devaneio salutar e dinâmico, performático. O objeto poético, no dizer de Bachelar, ou o poema-objeto, no de Plaza e Campos, é um ponto de partida de um sonho, é um movimento linguístico criador.

3.3 Poemóviles: para um leitor artífice

[...] *é o espectador que faz a obra.*

Marcel Duchamp: *Engenheiro do templo perdido*

Podemos dizer que a poesia concreta recupera a dimensão ritualística da poesia. É importante entendermos esse conceito referente ao ritual na poesia. Esta, em sua origem, subordinada à música e, muitas vezes, à dança, nas sociedades primitivas situadas – na concepção de Spina, “na infância ou na madrugada dos povos atuais” (2002, p. 15) –, se manifestava coletivamente, a fim de consagrar práticas sociais como as de intervenção humana sobre os fenômenos da natureza, por exemplo. Práticas essas tidas como eficazes na domesticação de animais, na provocação de chuvas etc., e que, ao serem proferidas, por intermédio dos participantes do rito, destinavam-se aos poderes sagrados que regem a vida.

Assim, de certa maneira, podemos observar, na poesia concreta, a retomada da dimensão ritualística, se entendermos que o seu discurso “se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, diferença de destinatário;

mas não diferença da própria natureza discursiva” (Zumthor, 2000, p. 54). E, ainda, embora impressa e dotada de plasticidade, em cada poema-objeto da obra em estudo, caminhamos para a leitura de um ritual neles contidos, com sons, gestos e movimentos corporais *performativamente* grafados. Podemos dizer, também, que a intertextualidade entre literatura e artes visuais colabora para a consagração desse ritual.

Santaella, em seu ensaio **A poética antecipatória de Augusto de Campos**, da obra **Sobre Augusto de Campos**, chama-nos a atenção para o aspecto referente à “leitura do texto como produtividade, co-criação” (2004, p. 177), o que nos remeterá a essa poesia inovadora de Campos e das artes plásticas de Plaza, mais precisamente aos poemas-objeto de **Poemóbiles**. Tais poemas exigirão do observador/leitor uma participação ativa e criadora, possibilitando diversas construções, provocadas pelo corte do papel, e trazendo diferentes associações de visão e de leitura.

Considerada por Santaella como “coreografias de formas e cores que se atualizam na medida em que o leitor movimentam as páginas duplas de um livro desamarrado” (2004, p. 174), a obra **Poemóbiles**, possui em cada uma das páginas soltas, as “cores-formas” que surgem como palavras que podem se multiplicar, combinando-se, recombina-se, livremente no ar, em meio aos brancos, aos vazios do espaço. Para ela, a palavra deixa sua situação de planicidade para saltar, erigindo-se como um corpo que tem vida.

A criação do livro como forma de arte, como no caso de **Poemóbiles**, comporta um distanciamento crítico em relação ao livro tradicional, contestando-o, recria-se a tradição em tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura.

O leitor, estimulado por novas configurações, novas estruturas, novos suportes, apropria-se, em **Poemóbiles**, da materialidade dos poemas-objeto, e percorre caminhos textuais significantes, estruturando, assim os vários discursos neles contidos. Dessa forma, a obra oferece ao leitor a oportunidade de jogar, convidando-o a escolher entre caminhos previsíveis e imprevisíveis, entre caminhos dentro das possibilidades de ocorrência ou caminhos determinados pelo acaso. Esse jogo proposto pela obra provoca um movimento

de liberdade que ultrapassa qualquer tipo de regra, porque convida o leitor a tocar, a brincar, a ler e recriar a obra de forma articulada e performática, sem se sujeitar ao poder de uma norma estabelecida. O leitor, portanto, torna-se também o construtor, o artífice do poema que se lhe oferece agora como um objeto móvel, pluriforme, móvel/ator a mover-se no palco da página.

Considerações finais

O artista é o tradutor universal.

Octávio Paz: *Literatura e literalidade*

Considerar a arte como um “campo de possibilidades”, usando expressão de Augusto de Campos (2006) para se referir à palavra como um objeto dinâmico, leva-nos, após os estudos deste trabalho, a refletir sobre a importância do surgimento dos movimentos artísticos de vanguarda, no início do século XX, para a contemporaneidade.

É interessante observar que, com o fim da Idade Média e com o surgimento da burguesia, a criação, por Gutenberg, da prensa e de tipos móveis, textos passam a ser produzidos, reproduzidos e, assim, mais pessoas passam a ter acesso à leitura. Surge o leitor, considerado moderno. O livro, esse novo suporte, permite usos, manuseios e intervenções do leitor infinitamente mais numerosos e mais livres, à medida que o tempo passa e novas técnicas são inventadas pelo homem.

No livro em rolo, ou no códex, é correto afirmar que o leitor pode intervir, pode insinuar sua escrita nos espaços deixados em branco, nos vazios do texto, porém permanece uma clara divisão, que se marca tanto no rolo antigo como no códex medieval e moderno, entre a autoridade do texto, oferecido pela cópia do manuscrito ou pela montagem tipográfica, e as intervenções do leitor, deixadas e indicadas nas margens, consideradas, então, como um lugar periférico com relação à autoridade.

De qualquer maneira, é o momento em que o leitor, então, denominado moderno, passa a estabelecer outra relação com a obra. Antes, havia alguém que lia e/ou interpretava o que fora lido, fosse nos encontros, reuniões, nas manifestações artísticas, porém, agora, ele mesmo, o leitor, é quem lê e interpreta. Transforma-se, assim, o conceito de homem, nesse período. Instaura-se a possibilidade de esse indivíduo, enquanto leitor, intervir no texto, tornar-se também o seu autor. Todo um passado com sua definição de

sagrado, com uma autoridade impondo uma atitude de reverência, de meditação, de obediência, é deixado para trás.

O leitor não é mais constrangido a intervir na margem do texto, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir, nesses novos tempos que surgem, no centro, no coração do texto.

Assim, conforme as tradições religiosas e intelectuais, as permanências e os avanços sociais, desenvolve-se uma multiplicidade de abordagens de leitura. As experiências individuais estão sempre inscritas no interior de modelos, de normas compartilhadas na sociedade.

Cada leitor, dependendo do tipo de leitura que faz também da circunstância em que está inscrito, é considerado “singular” (Chartier, 2009). Contudo, tal singularidade é marcada pela comunidade a que ele e os demais leitores, dessa mesma comunidade, pertencem. O que muda é que o recorte dessas comunidades não é regido pelos mesmos princípios, segundo os períodos, as diferentes épocas.

Como já mencionamos, após a Idade Média, com as reformas religiosas, as várias comunidades de leitores são, em ampla medida, organizadas a partir da pertinência confessional. Já, no século XVIII, podemos evocar leitores de um modelo antigo, que reliam mais do que liam, e leitores modernos, que com avidez buscavam as novidades, novos gêneros, os novos textos impressos, como o periódico, o libelo, o panfleto. No mundo do século XIX ou XX, um processo de fragmentação nos tipos de comunidades leitoras resulta das divisões entre as classes, das formas diferenciadas de aprendizagem, com seu período de escolaridade mais ou menos longo, do domínio maior ou menor da escrita, tudo isso somado ainda a uma oposição entre cidade e campo, ou entre gerações.

Todas as informações até aqui citadas provocam a reflexão sobre o papel do leitor nessa trajetória espácio-temporal. A cada novidade surgida em matéria de texto, em cada época, o leitor precisava se desligar da tradição. A transição de um tipo de impressão para outro era difícil, e, em decorrência, fazia-se necessária a adaptação. Defrontar-se com um novo tipo de objeto,

permitia novos pensamentos e, ao mesmo tempo, supunha o domínio de uma forma imprevista, o que implicava também o domínio de técnicas de escrita ou de leitura inéditas.

Ao se fazer esse tipo de abordagem, o que se procura é estabelecer, a partir dos estudos deste trabalho, uma relação com a obra **Poemóviles**, de Campos e Plaza, e suas implicações com o movimento de vanguarda denominado concretismo, fortemente influenciado pelos seus predecessores de correntes vanguardistas, do início do século XX, da Europa, da Semana de Arte Moderna, no Brasil, além de artistas e escritores brasileiros e estrangeiros do século anterior .

Tal movimento causa verdadeiro impacto na poesia ao assumir:

- a abolição do verso e do discurso;
- o rompimento com a sintaxe tradicional, o que leva as palavras a viverem de forma autônoma;
- a constituição da área física em que se instaura o poema, a do papel ou outra, como elemento integrante da estrutura poemática;
- a estrutura profunda entre comunicação verbal – a palavra como matéria fonética – e comunicação visual – a palavra como sinal gráfico;
- o uso de sinais e formas não-verbais atuando como forças integradoras da totalidade comunicativa, tais como recursos tipográficos, montagens e desmontagens de vocábulos ou outras formas;
- a instauração, por meio dos recursos citados, do poema-objeto, cuja força não decorre exclusivamente da palavra em leitura linear, mas de signos que possam ser lidos dos mais variados sentidos, sendo essa leitura, em geral, aberta, embora sugerida pela própria estrutura da poesia.

Essa mudança nos parâmetros da poesia que até então era produzida, passa a ser estudada com vistas a um novo tipo de receptor. Se, como vimos,

a modernidade abre a possibilidade para que o leitor se torne, dada a sua interação com o texto, também autor, em **Poemóviles**, é possível verificar a confirmação desse fato.

Tratando-se de um livro-objeto, em que há reciprocidade entre informação e poema, articulam-se palavra e forma. Ao se abrir e fechar as folhas, parte do volume fica em primeiro plano, ganhando status de tridimensionalidade, exigindo do leitor a interação com a obra, por meio dos movimentos de suas mãos, olhos, boca, corpo. Reconhece-se, nesse ponto, o leitor performático, de acordo com os estudos de Paul Zumthor (2000).

Na relação entre autor e leitor, os limites desaparecem, cedendo lugar a um leitor que é artífice, que percorre os mesmos caminhos do autor para construir sua maneira de ler cada objeto poema, com base em suas diferentes e possíveis dobraduras. Esse leitor tem autonomia para criar seu próprio percurso, procurando dar sentido àquilo que lê.

Ao elevar a poesia concreta ao nível progressista, Bense (2009) enfatiza o conceito experimentativo-intelectual, voltado para a ampliação “do mundo inteligível”, contrapondo-se ao conceito convencional de literatura, cuja ênfase se volta para a função comunicativo-social, interessada nas questões de entretenimento. A poesia concreta vai muito além, disto, ao inovar nos campos fonético, sintático, morfológico, léxico, semântico e topográfico, ao ultrapassar os limites da língua, pois sabe que a palavra por si só não desvenda o espaço complexo do universo, não devendo, portanto, limitar-se a representar o real, mas antes, buscando utópica e teimosamente transformar o signo em seu próprio objeto.

Se pensarmos a obra de arte em sua relação com o espaço do mundo, sabemos que ela, segundo Tassinari (2001) o atrai para si, com ele se relacionando por meio das estratégias de seu próprio fazer e oferecendo ao leitor/autor visualizar e experimentar a transformação que a própria obra promove nesse espaço comum e cotidiano. O espaço do mundo, o espaço da obra de arte, no caso dos poemas-objeto de **Poemóviles**, se redefinem, são ampliados em nós.

A proposta dos poemas móveis de Augusto de Campos e Júlio Plaza é uma proposta de arte “desconcertante”, como classifica Machado (1993), por colocar ao leitor um texto enigmático e paradoxal, em que as palavras já não são mais agrupadas, linearmente, na ordem hierarquizada pela sintaxe. A poesia dessa obra desafia o leitor a entrar em contato com seu jogo de palavras, de imagens, de sons, de movimentos para, ludicamente, avançar para além de seus significados, para além dos limites da palavra, para novos espaços de mundo.

Dessa maneira, a parceria entre a poesia concreta e as artes visuais abre para ambas horizontes inéditos para a exploração de novos territórios da sensorialidade e da sensibilidade.

Ao se envolver em sua trama, o leitor nunca mais voltará a ser o mesmo. Nem mesmo a arte e o homem que a faz e a lê.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **A paixão medida**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da tarde**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BENSE, Max. In: Campos, Haroldo de. **Pequena estética**. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens – A máscara e a vertigem**. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto de e PLAZA, Julio. **Poemóbiles**. 3. ed. São Paulo: Annablume Editora, 2010.
- CAMPOS, Augusto de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CHARTIER, Roger. (1998). **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun/Roger Chartier**. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. 1. Reimp. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

- _____. **A história cultural: entre práticas e representações.** Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- _____. **Práticas de leitura.** Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CIDADE, Hernâni. **O conceito de poesia como expressão da cultura – Sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira.** São Paulo: Livraria Acadêmica Saraiva & Cia, 1946.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.
- ECO, Umberto. **O arco e a lira.** Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FISHER, Steven Roger. **História da leitura.** Trad. Claudia Freire. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler.** São Paulo: Cortez, 1986.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens, o jogo como elemento da cultura.** Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura, uma teoria do efeito estético.** Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1.
- JAUSS, Hans Robert *et al.* **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** 2. ed. Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. **Ler e compreender os sentidos do texto.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo.** São Paulo: Ática, 1999.
- MACHADO, Arlindo. **Eisenstein: geometria do êxtase.** São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. **Máquina e imaginário.** São Paulo: Edusp, 2001.
- MALLARMÉ, S. (1897). **Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard.** Oeuvres complètes. Édition présentée et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003.

- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MELO E CASTRO, E. M. **O fim visual do século XX & outros textos críticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- _____. **Livro de releituras e poética contemporânea**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- MORAIS, José. **A arte de ler**. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.
- PAES, José Paulo. **Poesia completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PAIXÃO, Fernando. **O que é poesia?** São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PAZ, Octavio. **A outra voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PESSOA, Jason Brito. **Os deuses do acaso: o jogo divinatório**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.
- PLAZA, Julio. **Arte e interatividade: autor-obra-recepção**. [s. n.], 2000. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2011.
- _____. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética?** São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RILKE, Rainer Maria. In: BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus, 2004.
- SARAIVA, Roberta (org.). **Calder no Brasil: crônica de uma amizade**. São Paulo: Cosac Naify/Pinacoteca do Estado, 2006.
- SEGOLIN, Fernando. **Aula inaugural. Teoria da literatura: a poesia como poiesis e performance: dos ritos e cantos primordiais à poética**

contemporânea – Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), São Paulo. Realizada em: 3 ago. 2010.

_____. In: PESSOA, Jason Brito. **Os deuses do acaso: o jogo divinatório**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

SMITH, Frank. **Leitura significativa**. Trad. Beatriz Affonso Neves. 3. ed. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. 6. ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. (2006). Disponível em:
<<http://www.cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=1320>>. Acesso em: 17 ago. 2012.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.