

**VOZES DE PAPEL, TINTA, LUZ:
REFLEXÕES SOBRE A MATERIALIDADE DAS
PALAVRAS NA LITERATURA¹**

**VOICES MADE OF PAPER, INK, LIGHT:
RESEARCH OF THE MATERIALITY OF WORDS IN
LITERATURE**

Andréa Catrópa da Silva²

RESUMO: A história da literatura costuma dar pouco destaque às produções textuais que erigem sua voz na fronteira entre as artes e as letras. No entanto, desde fins do século XIX, a materialidade das palavras foi posta em relevo por Mallarmé e, posteriormente, por expoentes da vanguarda europeia, como Apollinaire, Zdanovitch e Marinetti. Essa ênfase no aspecto visual do texto foi recuperada, em solo nacional, pela poesia concreta. Ancorados na teorização de seus pressupostos, os poetas concretos foram alvo tanto de admiração quanto de rechaço por parte da crítica literária. Como estratégia de resistência a essa vocação polemista, seus próceres objetivaram suas ideias com a ajuda do conceito poundiano de paideuma, estabelecendo critérios para seu trabalho a partir da identificação de procedimentos criativos em um rol seletivo de autores que os precederam. Devemos acatar essa linhagem autoestabelecida de uma *poesia de invenção* ou seria melhor inseri-los no legado de uma textualidade expandida, que caminhou em paralelo à história literária canônica e antecipou potencialidades intermidiáticas?

Palavras-chave: poesia concreta brasileira; poesia visual; intermedialidade.

ABSTRACT: The history of literature usually gives little prominence to the textual productions that erect their voice on the border between the arts and the Letters. However,

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 Pós-Doutoranda no PPG-Design da Universidade Anhembi Morumbi e professora substituta no curso de Letras (Português), Instituto de Letras e Linguística – ILEEL, Universidade Federal de Uberlândia – UFU: <andreatropa@gmail.com>.

since the late nineteenth century, the materiality of the words was emphasized by Mallarmé and later exponents of the European vanguard as Apollinaire, Zdanovitch, and Marinetti. This emphasis on the visual aspect of the text was recovered, on national soil, by concrete poetry. Anchored in the theorization of their presuppositions, the concrete poets were as much the object of admiration as of rejection by the literary critic. As a strategy of resistance to this polemic vocation, their heroes objectified their ideas with the help of the Poundian concept of *paideuma*, establishing criteria for their work from the identification of creative procedures in a select roll of authors that preceded them. Should we follow this self-established lineage of the poetry of invention or would it be better to insert them into the legacy of expanded textuality that walked parallel to traditional literary history and anticipated inter-mediatic potentialities?

Keywords: Concrete Brazilian Poetry; Visual Poetry; Intermidiality.

A CONSTRUÇÃO DE UM PASSADO CONSTELAR

Recentemente a História

A plasticidade da memória, mesmo em tempos de fotografia digital, poderia ser comparada a um varal no qual o fotógrafo analógico vai pendurando as imagens de um filme. Nesse processo, aquilo que foi captado no passado sofre não só uma seleção, como também sucessivos recortes. Assim, na atmosfera secreta do quarto escuro, as silhuetas mínimas dos negativos – ao serem pinçadas para a ampliação – ganham contornos que figurarão determinada representação de um momento. Provisória, essa representação reconstrói o passado ao lado de imagens que estão gravadas em outros rolos de filme. Parcialmente esquecidas, potencialmente recuperáveis, iminentemente transformadoras de um presente sempre em construção.

Em *Diferença e repetição*, Gilles Deleuze (1988) elabora uma interessante reflexão sobre a memória como instância produtora de sentidos múltiplos, a qual não se restringe à tradição, mas pode propiciar a fuga ao cárcere do hábito.

[...] pode-se chamar de síntese ativa da memória o princípio da representação sob este duplo aspecto: reprodução do antigo presente e reflexão do atual. Esta síntese ativa da memória funda-se na síntese passiva do hábito, pois esta constitui todo presente possível em geral. Mas ela difere desta profundamente: a assimetria reside agora no aumento constante das dimensões, em sua proliferação infinita. A síntese passiva do hábito constituía o tempo como contração dos instantes sob a condição do presente, mas a síntese ativa da memória o constitui como encaixe dos próprios presentes (DELEUZE, 1988, p. 85).

Deleuze orquestra, assim, a concepção de que a abordagem do tempo pela memória estrutura-se a partir de três sínteses: a primeira, do hábito, como contração e expectativa de continuidade (presente vivo); a segunda, da duração, que permite a ligação sintética entre os instantes e a percepção de um evento como ocorrido (passado puro); e a terceira, a repetição do eterno retorno, que emerge como diferença (crença no futuro). Esse breve resumo nos permite atribuir um sentido transgressor por meio da articulação da memória, que possibilita a projeção de estruturas que se assemelham sem, contudo, fundarem-se na absoluta identidade, ramificando-se em combinações diversas.

Assim, também, acreditamos ser possível afirmar que o elemento conservador da tradição e da memória pode ser, a depender do seu uso, um propulsor de descontinuidade crítica, fomentando a emergência de discussões que se ressignificam periodicamente no campo das artes.

Publicado originalmente em 1960, na página “Invenção”, do jornal *Correio Paulistano*, o texto “ovo novo no velho”, de Décio Pignatari, coloca lado a lado duas criações poéticas realizadas no intervalo de mais de dois mil anos: “Ovo”, de Símiias Rodes, aproximadamente 300 a.C., e “ovonovelo”, de Augusto de Campos e publicado em 1956.

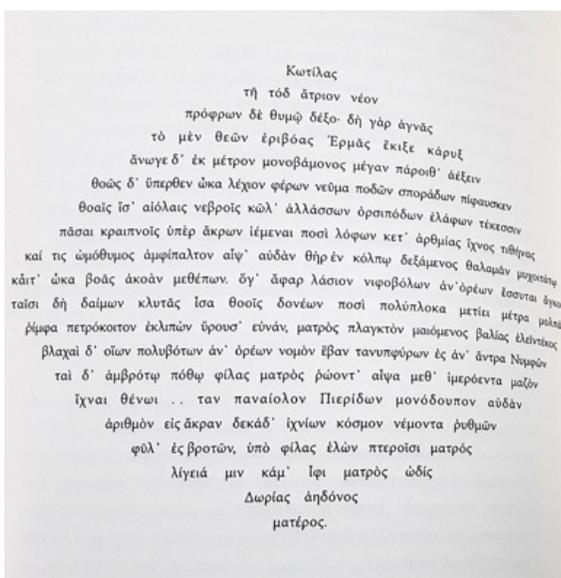


Figura 1 – “Ovo” (aprox. 300 a.c.), Símiias de Rodes.
Fonte: Campos; Pignatari; Campos (2006, p. 184).

ovo
n o v e l o
novo no velho
o filho em folhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
f e t o f e i t o
dentro do
centro

Figura 2 – “ovonovelo” (1956), Augusto de Campos.
Fonte: Campos; Pignatari; Campos (2006, p. 185).

A respeito do poema grego, Pignatari (2006, p. 180) ressalta que “Ovo” surpreende não só por seu *design* espacial, como também pelo fato de ser um texto de leitura simultaneísta, “uma vez que o 1º verso é a primeira linha; o 2º, a última linha; o 3º, a segunda linha; o 4º, a antepenúltima – e assim por diante, até a linha final”. Por sua vez, o poeta José Paulo Paes, que traduziu a peça de Símias do original para o português, chama a atenção para a isomorfia poética do texto. Nele há uma relação entre o tema e o desenho formado pelas palavras e a métrica irregular verificada ao longo dos versos, mais curtos nas extremidades e cada vez mais alongados ao se aproximarem do centro.

O refinamento da poesia alexandrina iria culminar na “technopaegnia”, que quer dizer “jogo, brincadeira ou diversão de arte”. Era a técnica de compor, usando versos de comprimentos desiguais, poemas cuja configuração na página imitasse o contorno do objeto neles tematizado. Essa técnica passou para a poesia latina com a designação de “carmem figuratum” – poema figurado ou emblemático –, alcançou certa popularidade na Renascença, entrou pelo Barroco adentro, foi estilizada pelos neoclássicos como manifestação de “false wit”, e teve um avatar moderno nos experimentos tipográficos dos futuristas e nos caligramas de Guilherme [sic] Apollinaire (PAES, 2017, [s.p.]).

A recuperação dessa informação do passado traz, para nossa reflexão, ao menos dois dados de interesse: em primeiro lugar, ressalta um relativo descaso da história literária no que diz respeito à *technopaegnia*; em segundo

lugar, nos faz considerar que, se as correntes mais prestigiadas da teoria da literatura não deram destaque para uma tradição subterrânea de poemas figurados, talvez as poéticas que envolvam elementos artísticos para além do verso linear só possam ser examinadas à luz da intermedialidade.

POEMA VERBIVOCOVISUAL: MODO DE USAR

Quando mencionamos anteriormente o texto de Décio Pignatari, não ressaltamos um dado interessante: o tom de resposta a uma provocação que não está explícita em sua coluna. De toda forma, o leitor consegue pressupor os problemas de recepção contra os quais o poeta está se voltando (provavelmente, alguma tentativa de invalidação do poema de Augusto de Campos por sua comparação com algo “velho”, como o “Ovo”, de Símiás de Rodes), por causa das perguntas e respostas que vai formulando em sua argumentação um tanto descosida, possivelmente derivada da disposição exaltada para o combate.

Aliás, no volume que reúne diversos artigos e manifestos relacionados à teoria da poesia concreta, publicados pelo “trio concreto” entre 1950 e 1960, a aura é, invariavelmente, belicosa. Na introdução à segunda edição, assinada por Augusto de Campos (2006, p. 180), já no parágrafo inicial leremos: “A teoria não passa de um tacape de emergência a que o poeta se vê obrigado a recorrer, ante a incompetência dos críticos, para abrir a cabeça do público (a deles é invulnerável)”. No mesmo texto, escrito em 1975, a passagem final sustenta tom semelhante ao do seu começo:

[...] a geleia geral fez de tudo para esmagar esse osso – a poesia concreta –, sem consegui-lo. Finalmente, alguns dos seus fabricantes apontaram o dedinho [...] contra nós e nos acusaram de terrorismo cultural. Os “concretistas” – esses abomináveis homens das neves que espalharam pegadas monstruosas por toda a parte – seriam culpados do crime de terem garroteado a cultura brasileira, sufocado a poesia e impedido o seu florescimento. Como diz o Décio, é estranho: três poetas do bairro das Perdizes, aos quais se juntaram uns poucos companheiros, sem outra força que a da sua vontade, e sem outro apoio a não ser o individual para a divulgação de seus poemas – até este ano sempre publicado em edições não-comerciais – conseguiram aterrorizar a poesia brasileira. Ou esta era muito fraca, ou as ideias deles eram muito fortes. O que vocês acham? (A. CAMPOS, 2006, p. 15).

A disputa teórica, empreendida pelos concretos no meio literário, foi frequentemente alvo de discórdia e contribuiu para dificultar uma discussão ampla de seus procedimentos poéticos. Não raro, encontramos em relação à poesia concreta uma polarização entre adoradores e detratores, para a qual

a disposição de desbravadores da atualização crítica dos irmãos Campos e de Pignatari colaborou. Mas esta não é uma censura, antes uma constatação do funcionamento do espírito vanguardista desses artistas da palavra.

De fato, eles captaram, de forma pioneira, diversas alterações no campo cultural que mudariam radicalmente as formas de produção e fruição da literatura entre fins do século XX e início do XXI. E, para enfrentar a resistência ao ineditismo de suas concepções artísticas, valeram-se de forma exemplar do recurso poundiano de eleição de um *paideuma*³ com nomes que, trazidos do passado e ressignificados no presente, foram fundamentais para explicitar suas proposições. Não só esse olhar pregresso iluminava os pontos de interesse nas obras de Stéphane Mallarmé, E. E. Cummings, James Joyce e João Cabral de Melo Neto, entre outros, como também a projeção desses traços encontrados para adiante sustentava suas propostas artísticas no presente.

Assim, na obra mallarmeana “Un coup de dés” (1897), ressalta-se a noção visual do espaço geográfico e a atribuição do elemento silencioso ao branco da página, evitando a convenção e buscando fluxos e refluxos semelhantes aos de um móbil, conforme podemos verificar nas páginas iniciais do manuscrito original do poema:

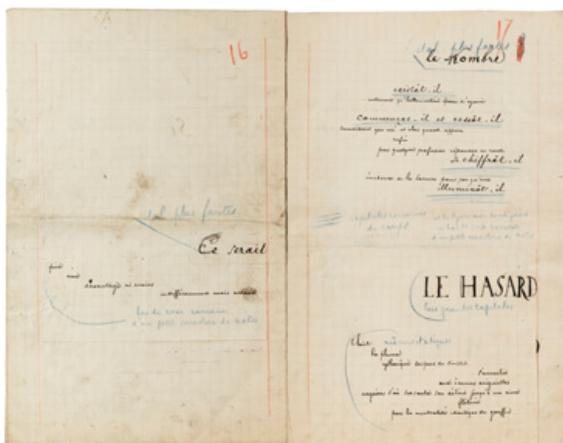


Figura 3 – Manuscrito de “Un coup de dés” (1896), de Stéphane Mallarmé.
Fonte: Mallarmé (1896).

³ O conceito de *paideuma* estabelece as influências literárias confessas dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, selecionadas a partir de uma leitura sincrônica do passado. Assim, ao desestruturar a cronologia da literatura, os poetas concretos apontavam na sua tradição obras e autores que acreditavam se manterem vivos e frutíferos para dialogarem com as criações poéticas do grupo.

O recurso da espacialização do poema, inspirado por esse procedimento que podemos verificar na imagem acima, radicalizou as possibilidades que se anunciaram para sua visualidade. O advento do verso livre ampliou a importância do corte dos versos, de maneira que a linha do texto – em suas infinitas alternativas de arranjo das palavras, não obedientes à convenção métrica – tornou-se o principal elemento construtor do ritmo da poesia.

A eleição do paideuma também deu sustentação a uma concepção fundamental para toda a teoria dos concretos: a defesa de uma poética sincrônica para permitir a constante atualização e o diálogo com o pretérito. Isso evitaria o percurso de valorização de artistas por seu papel meramente histórico ao definir um critério estético-criativo, que privilegiaria o exame de parte da tradição literária que, contemporaneamente, se mostrasse relevante. Assim, o trânsito à memória permitiu aos poetas concretos citarem estratégias de seus predecessores e criarem algo como um catálogo de referências que balizaram suas concepções artísticas. Devemos atentar, nesse processo, para seu movimento de mão dupla: um redescobrimiento do passado e uma redefinição do presente pelo estabelecimento de uma linhagem identificada como *poesia de invenção*. Percebemos, aí, o quão elástico é esse conceito e, ao mesmo tempo, como ele particulariza tanto a poesia concreta quanto os autores de sua predileção.

PATTERN POETRY: DIÁLOGOS ENTRE IMAGEM E TEXTO

Esse fator eletivo de um rol seletivo de autores, pinçados da história literária para criar uma constelação de poetas inventores, talvez dificulte estabelecermos uma conexão dos poemas concretos com a *pattern poetry* [poesia figurada].⁴ O termo é utilizado por Dick Higgins (1987) – pesquisador e artista que integrou o Grupo Fluxus – para nomear uma tradição ocidental de mais de dois mil anos que, periodicamente, reinventa-se na conjunção entre diferentes recursos artísticos. Quando examinamos o conjunto de centenas de trabalhos – de variadas épocas e lugares – compilados por Higgins (1987), observamos como, de quando em quando, poetas aventuravam-se ao buscar o máximo de expressividade combinando a arte verbal com elementos diversos. Ou seja, no quesito da produção cultural, todas essas manifestações, historicamente

⁴ O termo não possui uma tradução exata para o Português, e utilizamos aqui apenas um de seus possíveis sentidos.

incomparáveis, ganham um relevo comum, a saber: a transgressão dos paradigmas literários correntes e uma compreensão do fazer artístico como uma atividade em camadas, que desafia a compartimentação das especificidades de cada área.

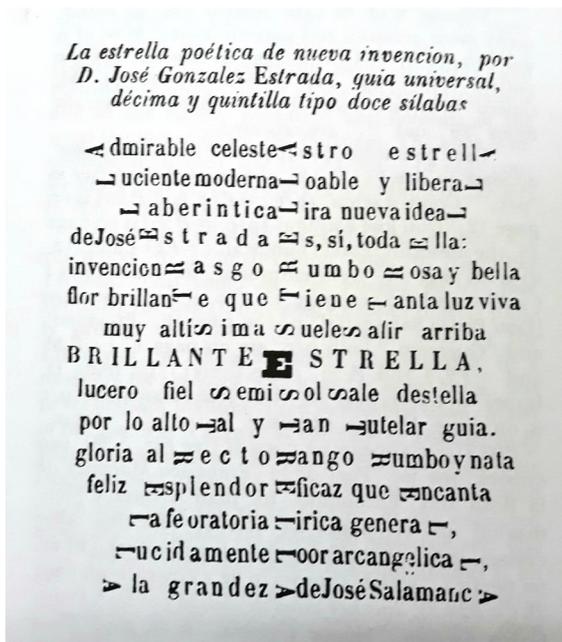


Figura 4 - “Estrella” (1897), de José Gonzalez Estrada.
Fonte: Higgins (1987, p. 122).

No início do volume de Dick Higgins, há uma pequena história da poesia figurada, sobre a qual o autor afirma:

A história da poesia figurada não é, de fato, a história de um desenvolvimento único ou de uma forma simples, mas a história de um desejo humano contínuo de combinar os impulsos visuais e literários, para unir a experiência dessas duas áreas em uma unidade estética. A poesia figurada não se originou em uma situação específica ou em um único século, como, por exemplo, ocorreu com a ópera, no final do século XVI, em Florença e em outros lugares da Itália. É, em vez disso, um labirinto dentro de um labirinto coberto de obscuridade, uma tentativa que se repete, de tempos em tempos, para realizar uma síntese, em quase todas as literaturas ocidentais e em muitas regiões orientais (HIGGINS, 1987, p. 3).⁵

⁵ “The story of pattern poetry is, in fact, not the story of a single development or of one simple form, but the story of an ongoing human wish to combine the visual and literary impulses, to tie together the experience of these two areas into an aesthetic whole. Pattern

A dificuldade de definir o que seria a poesia figurada não nos impede, no entanto, de identificarmos em poetas e estudiosos o desejo de buscar referências que pudessem sublinhar alguns parâmetros (positivos ou negativos) para esse tipo de criação. O termo *pattern poetry*, aliás, apesar de ter sua origem desconhecida, surgiu no século XIX, junto com seu sinônimo *shaped poetry*. Ainda que, quase sempre, envolva a mescla da poesia com aspectos visuais, há peças que não se restringem a isso, incluindo notações musicais e rudimentos de uma espécie de poesia sonora, jogos, charadas, princípios matemáticos e aspectos rituais, entre outras características. Entre tantos e tão diversificados exemplos reproduzidos por Higgins (1987), há um que nos interessa particularmente, por atestar a sua relação como uma compreensão crítica das formas escolhidas, apontando para uma poética que se pretendia em interlocução com os elementos norteadores da produção de seu tempo.

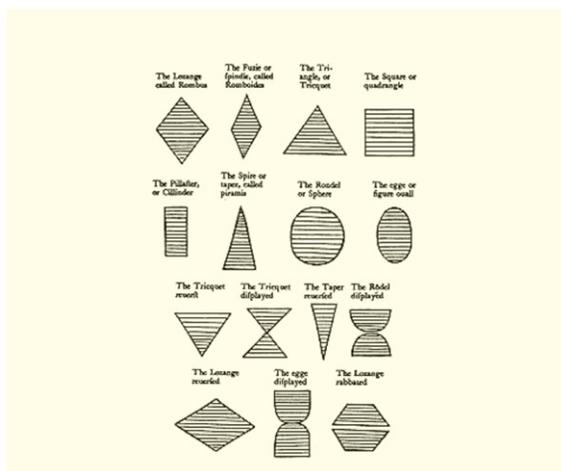


Figura 5 - *The Art of English Poesie* (1589), George Puttenham.
 Fonte: Higgins (1987, p. 10).

Mesmo que haja controvérsias sobre a real autoria do livro atribuído a George Puttenham,⁶ o volume é considerado uma obra significativa para

Poetry did not originate in any one simple situation or even century, as, for example, the opera did in the late sixteenth century in Florence and elsewhere in Italy. It is, rather, a maze within a maze covered over with obscurity, an attempt which recurs century after century to make the synthesis, in almost every Western literature and many Eastern ones.”
 Todas as traduções do inglês neste texto são nossas.

6 O editor do livro, Richard Field, publicou-o afirmando ignorar quem era seu autor, no entanto, Puttenham foi identificado como seu autor em obras de críticos posteriores.

compreender tanto os códigos da poesia cortesã no período elisabetano, quanto os primórdios da teoria literária na Inglaterra. E, na imagem anterior, podemos ver algumas das possibilidades elencadas como sendo adequadas à elaboração da poesia figurada.

Isso nos indica que a utilização de elementos para além do verso na criação poética não pode ser considerada como um capricho temporário ou como um recurso acidental. Contribuem para essa conclusão amostras colhidas em épocas diversas, que denotam uma continuidade estilística nas experimentações poético-visuais tais quais os caligramas, os labirintos, os rébus e tantos outros, como é o caso, por exemplo, dos *carmina figurata*.

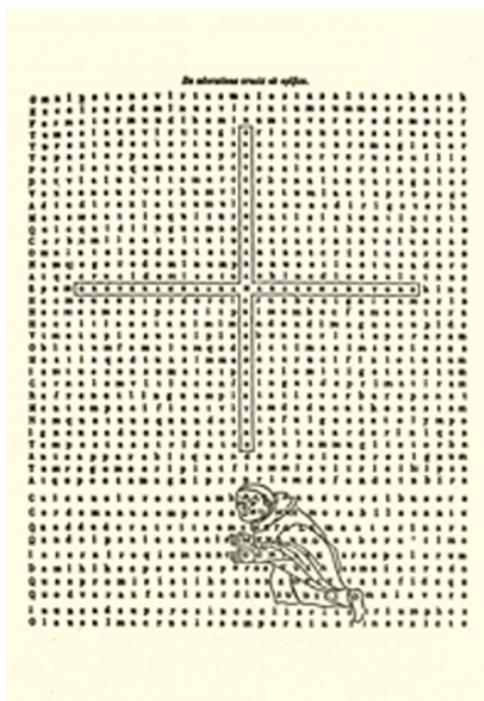


Figura 6 – *De laudibus Sanctae Crucis* (século IX), de Rabanus Maurus.
Fonte: Higgins (1987, p. 8).

Acima vemos um poema de um dos mais relevantes intelectuais do Período Carolíngio, Rabanus Maurus, Abade de Fulda, centro religioso que se tornou também uma importante referência cultural do Império de Carlos Magno. Na peça, o olho do observador percorre não só as letras –

A despeito dessa controvérsia, a obra é uma das mais importantes no campo da teoria literária durante o século XVI.

divididas em linhas-versos de igual extensão – como a forma geométrica ou figura que, delimitando algumas palavras, permite desvendar o sentido oculto do texto.

A respeito de realizações como essa, o crítico literário Paul Zumthor (1993) afirma que elas acusavam uma espacialidade específica da escritura e derivavam de complexas relações medievais de autoridade, baseadas no isolamento dos letrados em relação a um mundo povoado por gente sem acesso à leitura. O poder da fisicalidade do texto e a sua conexão com a crença em um equilíbrio mágico do universo tomaram forma por meio dos gestos dos abades, devotados à cultura escrita:

Esses homens do livro buscam a chave perdida de uma linguagem em que o grafismo enquanto tal faria sentido (e não se trata de hieróglifos nem de pictogramas, mas do único sistema que se possui, o pobre alfabeto latino); tentam, desajeitadamente, ultrapassar, forçando, o limite arbitrário que habitualmente se fixa para a corporeidade do poema: versificação, sintaxe, palavras, imagens; por que não a posição do copista, o peso da tinta, o formato dos caracteres? (ZUMTHOR, 1993, p. 70).

Se concordarmos com essa declaração de Zumthor e a ampliarmos para um horizonte maior, poderemos afirmar que as artes operam – em sua constante busca por uma forma mais justa e, portanto, articulada ao seu propósito – como pequeninos agentes demiúrgicos. Ao criar universos próprios, a obra de arte busca um ponto de contato com o mundo; a exata coordenada que tangencia os acontecimentos externos à criação.

A VOZ DO TEXTO: PALAVRA, PAPEL, TINTA

Marcia Reed (2018), curadora do Getty Research Institute, observa que fazer livros nunca se restringiu a palavras e que a materialidade dessas publicações sempre foi uma questão para calígrafos, desenhistas e editores, envolvidos com utilizações inventivas de papel, veludo, couro, tinta e tantos outros elementos de composição. Ela exemplifica essa afirmação com a menção ao *Mira calligraphiae monumenta*, um manual criado por Georg Bocsday, secretário da corte do Imperador Ferdinando I, entre 1561-1562. Esse trabalho caligráfico foi considerado tão elaborado que, apenas trinta anos depois de sua elaboração, encontraram um artista à altura para ilustrá-lo. Então, ele foi decorado com iluminuras de Joris Hoefnagel, trabalho comissionado pelo Imperador Rodolfo II. Segundo Reed (2018), desde que a tecnologia da prensa móvel se difundiu na

Europa, artistas foram ampliando as formas como as artes visuais e as letras se encontravam nesses volumes impressos.

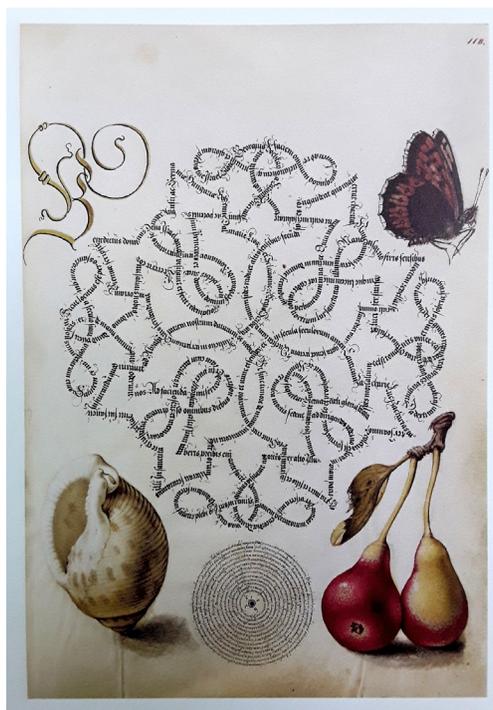


Figura 7 – Iluminuras de Joeris Hoefnagel no manual *Mira calligraphiae monumenta* (Séc. XVI).
Fonte: Reed (2018, p. 3).

No entanto, Chartier (1988) observa que, em relação ao Oriente, onde as línguas estabeleciam desde sua origem signos com conteúdo semântico – e a impressão de textos se baseava em tábuas de xilografia que incorporavam à parte visual o seu sentido imediato –, a prensa ocidental estabeleceu uma disjunção entre palavra e figura. Isso porque, para imprimir texto e imagem, eram necessários dois tipos de prensa diferentes, bem como profissionais com distintas competências para manipulá-las.

Vê-se então uma disjunção entre o texto e a imagem: para imprimir, de um lado, os caracteres tipográficos e, de outro, gravuras em cobre, são necessárias prensas diferentes, duas oficinas, duas profissões e duas competências. É o que explica que, até o século XIX, a imagem esteja situada à margem do texto – o frontispício abrindo o livro, as pranchas fora do texto (CHARTIER, 1988, p. 10).

No caso dos livros manuscritos, porém, é importante relembrar a tradição que floresceu na Idade Média: o livro de horas, volume destinado

às orações pessoais, era ricamente iluminado e, quase sempre, editado em tamanho pequeno, adequado para ser carregado junto ao leitor (MANGUEL, 1996).



Figura 8 – Livro de orações de Claude de France (Séc. XVI), de Mestre Claude de France.

Fonte: Wieck (2014, p. 22).

Na década de 1970, o estudo desses volumes criados no início do século XVI ganhou impulso quando o negociante de livros raros, Hans P. Kraus, adquiriu dois volumes atribuídos a um mesmo artista. A partir de então, estudos sobre esses volumes em miniatura, ricamente adornados com ilustrações, foram comissionados, e o historiador da arte Charles Sterling atribuiu a autoria dessas duas peças a Mestre Claude de France, alcunhada a um artista da cidade francesa de Tours, um dos mais importantes centros de produção de publicações artesanais na Europa por volta de 1500. Nesse tipo luxuoso de livro, frequentemente feito sob encomenda para rainhas, príncipes e princesas, os artistas encarregados das iluminuras partiam de um rascunho em grafite (ou tinta) e, posteriormente, o coloriam com folhas de ouro ou prata e pigmentos minerais que lhe davam um colorido vivo e opulento (WIECK, 2014).



Figura 9 – Livro de horas (Séc. XVI), de Mestre Claude de France.

Fonte: Wieck (2014, p. 29).

Portanto, pode-se especular se a divisão mais rígida entre texto e imagem não deriva, também, da “popularização” das publicações propiciada pela invenção de Gutemberg, que permitiu o impulso da produção de livros em larga escala, o que contrasta com seu passado elitista e artesanal, no qual os elementos visuais da cultura livresca estavam imbuídos de um sentido de culto paralelo aos ícones míticos ou religiosos.

O ANÁTEMA DA REPRESENTAÇÃO E A MATERIALIDADE COMO PRESENÇA

Em um abrangente estudo sobre a tipografia experimental utilizada por artistas nas primeiras décadas do século XX, no entanto, Johanna Drucker (1994) nos traz outros pontos para refletirmos sobre a aparente marginalidade da corrente de experimentos literários que davam à materialidade do texto uma importância comparável ao seu sentido. A pesquisadora propõe que correntes críticas de fins do século XIX e início do século XX, como a linguística estruturalista, contribuíram para consolidar o texto linear – sem interferências visuais significativas – como sendo o veículo privilegiado para a transmissão da voz do autor. Experimentos

literários tipográficos ficaram, assim, fora do escopo de análise da crítica, relegando aos escritores um papel duplo de experimentação e de teorização das próprias práticas, quando se aventuravam na utilização desses recursos. Ainda assim, a autora busca compreender o porquê de ter havido uma produção tão prolífica de obras que utilizavam a dimensão tipográfica de um impresso como elemento poético entre os anos 1909 e 1923.

A poeta e crítica Drucker (1994) defende que os experimentos artísticos de vanguarda que apostavam na ênfase dos aspectos imagéticos das palavras ancoravam-se em um movimento de atribuição de certo *status* ontológico à materialidade artística que era comum a muitas das vanguardas. Acreditava-se na autossuficiência da imagem como um antídoto tanto à busca de referências no mundo natural (para a pintura), quanto à procura de equivalências linguísticas referentes ao significado (para o texto). A ideia de representação transforma-se, assim, segundo a autora, num anátema na arte moderna: o que permite que o conceito de *presença* (associado ao campo visual) receba uma aura mítica de plenitude. O trabalho artístico torna-se inseparável de sua forma e do material em que se manifesta. Ele não quer dizer, ele é.

EXPERIMENTAÇÃO TIPOGRÁFICA: TESSITURAS ENTRE ARTES VISUAIS E LITERATURA

Além dessas questões mais abrangentes no campo das artes, havia também um outro fator que foi facilitador dos experimentos com a visualidade das palavras nas obras de início do século XX: o impulsionamento das artes gráficas nos ambientes urbanos. Se concordamos com Vilém Flüsser (2011), podemos pensar na escrita linear como um tipo de linguagem que, por um período específico, tornou-se uma das mais difundidas na sociedade ocidental, sobrepujando a oralidade, que havia sido o principal sistema de comunicação entre nossos antepassados. Durante séculos, o código escrito foi um privilégio para alguns, e a gravação de informações dependia do trabalho dos copistas. Com o advento da imprensa, os livros começaram a circular e se tornaram o principal veículo de disseminação de ideias. A máquina de impressão também impulsionou a criação de uma nova mídia: os jornais, que começaram a se espalhar no século XVI. Sua versão moderna, com produção em larga escala, começou a ser difundida algumas centenas de anos depois.

Entre os séculos XIX e XX, o prestígio dos livros passou a dividir progressivamente o espaço com os jornais impressos e, embora essa mídia enfatizasse a palavra escrita, as artes gráficas e a fotografia passaram a desempenhar um papel essencial em sua existência. Esse dinamismo a respeito do prestígio da palavra é visto por Bohn (2001) como um traço de esgotamento da escrita, e isso teria estimulado os poetas a buscarem maneiras mais significativas de dizer algo por meio do diálogo entre palavras e imagens em uma única obra de arte.

Longe de aceitar (ou parodiar) modelos tradicionais, os poetas visuais se rebelaram contra eles e se uniram a outros poetas e pintores para criar uma energética vanguarda. Embora suas obras contenham vestígios ocasionais de vários predecessores, eles quebraram decisivamente com o passado e dedicaram suas energias à exploração de um novo território (BOHN, 2001, p. 17).⁷

Um movimento mais abrangente na sociedade acompanhou essa tendência nas artes: a explosão de usos variados da comunicação visual, englobando ilustração, fotografia, publicidade, *design* gráfico e tipografia. Precisamente no que concerne à poesia, o cubismo, o futurismo e o dadaísmo despertaram a percepção das potencialidades icônicas da poesia, que durante séculos estiveram escondidas pela disposição linear do texto, projetado para ser veiculado em livros impressos. O poema de Marinetti, reproduzido abaixo (Figura 10), permite verificar essa utilização expressiva da espacialização do texto na página empreendida pelos mencionados movimentos de vanguarda.

⁷ “Far from accepting (or parodying) traditional models, visual poets have rebelled against them and joined with other poets and painters to create an energetic avant-garde. While their works contain occasional traces of various predecessors, they have broken decisively with the past and devoted their energies to exploring new territory.”

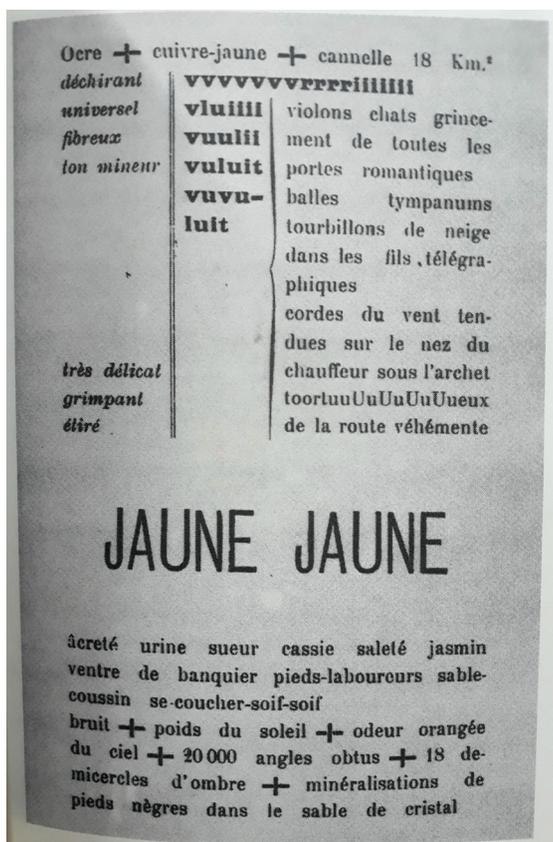


Figura 10 – Página de “Dunes” (1914), de F. T. Marinetti.
 Fonte: Drucker (1994, p. 123).

Outro aspecto que contribuiu para uma reflexão sobre as tecnologias de tipografia e de impressão, insistindo nas propriedades expressivas das formas visuais, foi o movimento Arts and Crafts [Artes e Ofícios], liderado pelo pintor e escritor William Morris. Sua investigação, baseada no reexame das tradições artesanais do manuscrito, transformou o livro de receptáculo “transparente” ao texto para objeto de arte. A concepção decorativa do livro, defendida por Morris e muito relevante em fins do século XIX, foi posteriormente ridicularizada pelos vanguardistas, mas esse trabalho contribuiu para sensibilizar o olhar do público para as páginas das publicações literárias. Nas palavras de Johanna Drucker (1994, p. 93):

Marinetti, Zdanevich, Tzara e outros todos criticariam esses excessos exuberantes em seu apelo por uma estética moderna no *design* gráfico. Mas

a ênfase de Morris na relação entre técnicas de produção, estilo gráfico e categorias de atividade cultural contribuiu para o desenvolvimento da página literária como um gênero distinto, com um estilo gráfico integrante, não incidental, do texto literário.

Muitos poetas das vanguardas europeias utilizaram-se, portanto, de reflexões esparsas sobre a tipografia e o *design* gráfico para criar as suas provocações ao gosto burguês, utilizando também recursos típicos da publicidade e dos anúncios em jornais para criar as suas peças literárias. Johanna Drucker (1994) defende que as inovações tipográficas que presenciamos nessa virada de século deveram-se mais a uma mudança de mentalidade das camadas urbanas do que a alguma inovação tecnológica, já que, desde a prensa de Gutemberg, os elementos para fugir da linearidade do texto já existiam. Também a difusão da litografia (técnica criada na Alemanha em fins do século XVIII) entre artistas e editores permitiu novas relações entre texto e imagem, visto que, ao partir de um desenho livre, podiam-se reproduzir impressões que não necessitavam de um alinhamento rigoroso dos tipos nem da separação entre letras e ilustrações.

ESPAÇO-TEMPO DIFUSO NA LUZ: POÉTICAS DA TELEPRESENÇA

Gerados em diferentes contextos socioculturais e respondendo a questões próprias aos períodos históricos em que foram gerados, os poemas que ousaram expandir, no espaço, a composição dos versos, podem ser considerados, em certa medida, como antepassados da poesia digital. No entanto, conforme a reflexão de E. M. de Melo e Castro (2014, p. 58), o salto para fora dos suportes analógicos ainda guarda surpresas, tanto para o leitor-usuário quanto para o criador-programador:

A infopoesia, ou seja, a poesia produzida com instrumentos informáticos [...], ao se instalar na realidade virtual, equaciona as ainda algo enigmáticas relações da interação homem-máquina. Interação que, diluindo a noção de autor, ao mesmo tempo a potencia, agora de uma forma exponencial, nas suas capacidades criativas e críticas. É que as imagens assim produzidas, ou seja, os infopoemas, ao atingirem graus de complexidade estrutural e perceptiva de outro modo impossível de alcançar, representa [sic] uma virtualização de virtualização, o que pode tornar-se um ponto de não retorno para a própria percepção do poético, uma vez que as imagens são luz e a luz branca é a síntese total.

Se à arte antiga é atribuída uma relação de harmonia com o universo e à arte medieval, a procura de uma ligação com Deus por meio das formas, sons e cores próprias a cada uma de suas obras, na arte moderna a criação remonta, invariavelmente, a uma cisão do humano em relação ao seu entorno. Seja pela afirmação crítica ou pela fuga escapista a esse estado de coisas, observamos na modernidade a inquietude própria de uma consciência sempre alerta para o aspecto transitório da vida.

Esse aspecto é ressaltado pelas vanguardas históricas que, diante da realidade desoladora da Primeira Guerra, responderam com desdém à lógica burguesa, buscando contrariá-la e, até mesmo, superá-la de formas diversas. Especificamente no que concerne à literatura, movimentos tão diversos quanto o dadaísmo, o futurismo e o cubismo trouxeram, de diferentes maneiras, ataques à estrutura do verso linear, agregando às palavras desenhos, colagens, sonoridades e sentidos que fugiam às tradicionais figuras de linguagem da poesia.

No Brasil, o experimentalismo poético encabeçado pela poesia concreta relacionou-se intimamente ao período de transformação acelerada do país rumo à urbanização e à industrialização; mas não se restringiu a isso. O concretismo poético também visava responder a certa noção, bastante difundida nas Letras, de *atraso*, de país colonizado, cujas “modas literárias” sempre vinham a reboque do que estava em voga no exterior. Assim, o ensejo transformador dos poetas concretos era impulsionado duplamente: tanto por um estímulo positivo (a segunda etapa de modernização da nação), quanto por outro negativo (a ideia de que a literatura brasileira não estaria à frente das tendências prestigiadas internacionalmente).

A POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea

permite a comunicação em seu grau + rápido

prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à que o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico

substitui o mágico, o místico e o *maudit* pelo ÚTIL

(CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 15).

Como não identificar na passagem anterior a conexão entre a vanguarda concretista e o alto modernismo, com sua crença no equilíbrio arquitetural das formas e o desprezo pelo adorno como representação do

inútil? Não por acaso, Klaus Peter Dencker (2012) ressalta que o poeta e crítico Eugen Gomringer – que pensou nos princípios da poesia concreta, na Alemanha, quase simultaneamente aos irmãos Campos – veio a encontrá-los na Escola de Ulm, na década de 1950, pois trabalhava lá como secretário de Max Bill. Segundo o autor: “essa rede de conexões mostra a proximidade entre a arte concreta e a poesia concreta” (DENCKER, 2012, p. 139). Resultou daí uma poética que, idealmente baseava-se nas estruturas limpas,⁸ com pretensões de universalidade e que propunha a percepção da palavra como objeto que, para atingir o máximo de seu poder artístico, precisava despir-se de seus usos mais consolidados. Às metáforas, metonímias, rimas, os poetas concretos contrapunham a força do *design* e da imagem como alternativas para construir a poesia.

Entretanto, nas primeiras décadas do século XXI, presenciamos uma emergência da *imagem sintética*, “composta por pontos sem dimensão e instantes sem duração, controlados digitalmente por algoritmos de uma linguagem codificada” (VIRILIO, 1993, p. 98). Em certo sentido, a poesia figurada, assim como especificamente a poesia concreta, em suas experimentações com a imagem, a aleatoriedade e o *design*, mesmo propiciando um diálogo com as poéticas digitais do presente, demarcam em relação a estas uma diferença considerável: a sua inscrição na emergência das formas, fundadas na concretude do *espaço-tempo*.

Como, então, colocar no varal da memória essas poéticas espaciais lado a lado com as poéticas da *telepresença*, para que o olho ampliador, buscando suas particularidades, possa, também, vê-las em perspectiva? Apenas considerando as realidades *atual* e *virtual* (VIRILIO, 1993) poderemos, talvez, contribuir para elaborar um procedimento de abordagem da literatura que não se restrinja às palavras e salte para além de sua especificidade, relacionando-a, também, com suas potencialidades intermediáticas.

REFERÊNCIAS

BOHN, Willard. *Modern Visual Poetry*. Newark: University of Delaware Press, 2001.

8 Precisamos, porém, esclarecer que esse era um posicionamento padrão que os poetas concretos adotaram em seus primeiros manifestos e textos críticos, visto que, posteriormente, em momentos diversos, os poetas concretos flertaram com a pop art (sobretudo Augusto de Campos) e com o neobarroco (destacadamente, Haroldo de Campos), quebrando esse purismo programático ao longo de suas vidas.

- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo C. C. de Moraes. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial, 2009.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia-bumerangue-concreta [introdução]. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, pp. 13-15.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- DENCKER, Klaus Peter. Da poesia concreta à poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos. In: VIEIRA, André Soares; DINIZ, Thais F. N. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: Rona, 2012, pp. 131-151.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DRUCKER, Johanna. *The Visible Word – Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- HIGGINS, Dick. *Pattern Poetry – Guide to an Unknown Literature*. Albany: Suny Press, 1987.
- MALLARME, Stéphane. Un coup de dés [Manuscrito do livro]. 1896. Disponível em: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/2015/bibliotheque-stephane-mallarme-pfi543.html>>.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MELO E CASTRO, E. M. de. *Poética do ciborgue – Antologia de textos sobre tecnopoiesis*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.
- PAES, José Paulo. O ovo; O Ovo, por dentro e por fora. *F.S. Paulo, Mais!*, 27/02/94. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/27/mais!/16.html>>. Data de acesso: 18 maio 2017.
- PIGNATARI, Décio. ovo novo no velho. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, pp. 179-188.
- REED, Marcia. The Book in General: Some New Definitions. In: REED, Marcia; PHILLIPS, Glenn (orgs.). *Artists and their Books – Books and their Artists*. Los Angeles: Getty Publications, 2018, pp. 1-13.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Ed. 34, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. Carmina figurata. *Revista USP*, n. 16, 1993, pp. 69-75.

WIECK, Roger S. *Miracles in miniature – The Art of The Master of Claude de France*. Nova York: The Morgan Library & Museum, 2014.

Recebido: 16/11/2018

Aceito: 6/04/2019

Publicado: 10/07/2019