



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO
PRESENCIAIS DE LICENCIATURA EM LETRAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

Mylla Maggi Vieira da Costa

*Poesia que dança: a performance da poesia concreta e o corpo
poético*

João Pessoa

2019

Trabalho de conclusão do curso de Letras - Língua Portuguesa da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, requisito necessário para obtenção do título de graduada em licenciatura em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

CB38p Costa, Mylla Maggi Vieira da.
Poesia que dança: a performance da poesia concreta e o
corpo poético / Mylla Maggi Vieira da Costa. - João
Pessoa, 2019.
38 f. : il.

Orientação: Ana Cristina Marinho Lúcio Lúcio.
TCC (Especialização) - UFPB/CCHLA.

1. Poesia. Augusto de Campos. Corpo. Performance. I.
Lúcio, Ana Cristina Marinho Lúcio. II. Título.

UFPB/CCHLA

des
aprender
de uma vez
todas as línguas
em -al em -ol em -ão
em -ego em -im em -ano

em -ês
poesia
não tem
porquês

esquecer
esquecer
esquecer
e m u d e
cer des
u m a n o

para vol
ver a ser
no nano
uni vers
o
da minh
a mudez

humano

Desumano de Augusto de Campos (2004)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao universo, ao movimento da terra e da natureza que me dá força para seguir e continuar em cada passo que dou neste plano. Cada enfrentamento se deu pela força de meus ancestrais e pelo apoio daqueles que amo e que me amam. Agradeço à minha mãe, Liz, que me apresentou o mundo e a liberdade que devo buscar todos os dias.

Agradeço aos que participaram da minha formação acadêmica-humana no curso de Letras e me fizeram ver a literatura com lentes mais limpas e melhores; agradeço em especial a Sergio Castro Pinto, um de meus primeiros professores de literatura e autor de poemas que faz cada letra valer a pena de ser lida. Agradeço em especial à Amador Ribeiro Neto, que me fez aprender a degustar cada palavra, som e sentimento da vida-poesia de todos os dias, me orientou a dar os primeiros passos e me acompanha nos passos seguintes como um grande amigo. Agradeço à Ana Cristina Marinho pela orientação, paciência e disponibilidade em me mostrar os melhores passos para a conclusão deste trabalho.

Nos caminhos moventes, agradeço à Joyce Barbosa, idealizadora da Paralelo Cia de Dança e grande amiga, que me acompanha em cada movimento de ser poesia e me lembra todos os dias de que “tudo que move é sagrado e remove as montanhas com todo cuidado”. Agradeço pela disponibilidade, doçura e carinho de Candice Didonet nas palavras de estímulo em cada movimento que escolhi.

RESUMO

Este presente trabalho pretende analisar a similitude da poesia concreta de Augusto de Campos e o fazer performático do corpo. Discorreremos sobre as principais características da poesia concreta destacando semelhanças para com a dança performática a partir da explanação da espacialidade nos dois fazeres poéticos. Para estudo de poesia concreta, embasamo-nos no livro *Poesia Concreta Brasileira – As vanguardas na encruzilhada modernista* de Gonzalo Aguilar (2005). Para fundamentação e melhor entendimento do fazer performático utilizamo-nos do livro *O fazer dizer do corpo* de Jussara Setenta (2008) e relacionamos as duas escritas poéticas apoiando-nos nas ideias-ações de Candice Didonet (2012) em sua dissertação intitulada *Escrita do corpo palavras ações*. O método de pesquisa deste trabalho consistiu em revisão bibliográfica para fins de análise crítica da relação entre a poesia concreta e a performance. Diante disso, o trabalho está sistematizado em três seções, a primeira seção traz um apanhado histórico sobre a poesia concreta no Brasil; a segunda seção contempla uma abordagem do fazer performático e suas qualidades; a terceira seção une os dois fazeres poéticos através da análise de poesias concretas de Augusto de Campos. O trabalho finaliza-se com suas devidas considerações finais tendo como resultados a identificação e análise das qualidades em comum da poesia que dança com o fazer performático do corpo poético.

Palavras-chave: Poesia. Augusto de Campos. Corpo. Performance.

ABSTRACT

El presente trabajo busca analizar la similitud de la poesía concreta de Augusto de Campos y el hacer performático del cuerpo. Discurremos sobre las principales características de la poesía concreta destacando semejanzas para con la danza performática a partir de la explicación de la espacialidad en los dos haceres concretos poéticos. Para estudio de la poesía concreta, nos basamos en el libro *Poesia Concreta Brasileira – As vanguardas na encruzilhada modernista* de Gonzalo Aguilar (2005). Para la fundamentación y mejor entendimiento del hacer performático nos utilizamos del libro *O fazer dizer do corpo* de Jussara Setenta (2008) y relacionamos las dos escritas poéticas apoyándonos en las ideas-acciones de Candice Didonet (2012) en su tesis intitulada *Escrita do corpo palavras ações*. El método de investigación de este trabajo consistió en revisión bibliográfica para fines de análisis crítica de la relación entre la poesía concreta y la performance. Ante eso, el trabajo está sistematizado en tres secciones, la primera sección trae un recogido histórico sobre la poesía concreta en Brasil; la segunda sección contempla un abordaje del hacer performático y sus calidades; la tercera sección une los dos haceres poéticos a través del análisis de poesías concretas de Augusto Campos. El trabajo termina con sus debidas consideraciones finales teniendo como resultados la identificación y análisis de las calidades en común de la poesía que danza con el hacer performático del cuerpo poético.

Palabras-clave: Poesía. Augusto de Campos. Cuerpo. Performance.

SUMÁRIO

ABRINDO CAMINHOS PARA A ENCRUZILHADA.....	8
I. A PERFORMANCE DA POESIA CONCRETA NO BRASIL: DO COMEÇO ATÉ OS TROPICALISTAS.....	9
II. DANÇA PERFORMÁTICA E O CORPO HUMANO EM CENA.....	15
III. A RELAÇÃO DA PERFORMATIVIDADE COM A POESIA CONCRETA DE AUGUSTO DE CAMPOS.....	22
CONSIDERAÇÕES EM TRÂNSITO PARA UM POSSÍVEL RECOMEÇO.....	37
REFERÊNCIAS.....	38

Abrindo caminhos para a encruzilhada

Perceber a poesia em diferentes modos de grafia, seja na materialidade de corpo, por meio de ideogramas ou palavras, exige um trabalho de sensibilidade a partir de um *olhar diferenciado* para o ato enunciativo. Consideraremos o corpo-poesia e o corpo de elementos discursivos de escritas da poesia concreta como formas de se escreverem/inscreverem no mundo trazendo o que chamamos de **discursos performáticos**.

Os movimentos das palavras têm a capacidade de acionar a percepção de seus significados na sua forma de mover e se organizar no espaço enquanto escrita de um corpo, como uma *coreografia*. A relação da poesia e do corpo que dança está nas habilidades relacionais entre a espacialidade e *os corpos* que se organizam nela.

A organização dos corpos que dançam – seja no espaço da página ou no espaço físico de outra materialidade – propõe formas de escritas que se relacionam ao momento do ato performativo que circunstancia a performance poética. Nas escritas dos corpos organizam-se experiências, informações, referências que constroem modos de enunciação e proporcionam a leitura do discurso que se apresenta em acontecimento. A experiência de leitura destes corpos, como se trata de algo individual relacionado a uma sensibilidade perceptiva, é intransferível. Por causa disso, o aspecto relacional do leitor/experienciador admite uma autonomia para com aquela experiência de leitura.

As escritas poéticas acontecem através de acordos/negociações que o artista (enunciador) faz por meio de mediações com o ambiente. Para a efetivação do ato enunciativo, deve haver um encadeamento de informações para construção do ato performativo em ações que se organizam e constroem pistas de leitura. Para Setenta (2008), o fazer performativo é “a ação inteligente do corpo, o seu próprio significado”¹, pois a enunciação só é efetiva no seu fazer que também é dizer.

Entendemos no discorrer desta performance-escrita que os corpos não são apenas um meio para ocorrência de uma dramaturgia, mas eles se configuram como a **própria ocorrência** do discurso em conjunto com o espaço-tempo de seu acontecimento. Contextualizamos a dança como um discurso poético, assim como a poesia concreta, e

¹ SETENTA, **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. 2008, p.56

relacionamos por meio de uma encruzilhada de elementos semelhantes as duas formas de fazer poesia.

Relacionamos, para além das palavras, a circunstância que movimenta a poesia na espacialidade-tempo de acontecimento. Entendemos a escrita do corpo em movimento como organizações enunciativas que nos levam a relacionar essa dinâmica de significados a partir daquilo que se move no momento de escrita e leitura. Pra traçarmos esta trajetória em passos seguros, seguimos o caminho de Gonzalo Aguilar (2005) no livro *Poesia Concreta Brasileira – As vanguardas na encruzilhada modernista* para melhor embasamento e análise das características da poesia concreta que estará sendo enfoque na primeira e última seção deste trabalho.

Na encruzilhada em que encontramos a poesia escrita e a dança performativa em um espaço compartilhado, embasamo-nos no livro *O fazer dizer do corpo* de Jussara Setenta (2008) e dialogamos com a ideia-ação de Candice Didonet (2012) em sua dissertação intitulada de *Escrita do corpo palavras ações*. A abordagem dessas escritas – que estará presente na segunda e terceira seção deste trabalho – coreográficas fundamenta a ideia do diálogo da dança e poesia por desempenhar um papel construtor de conhecimento. Segundo Didonet (2012), estas similitudes são feitas da percepção correlacionada aos espaços-tempos que compõem as escritas poéticas.

I. A performance da poesia concreta no Brasil: do começo até os tropicalistas

Neste primeiro capítulo faremos uma breve contextualização do movimento modernista no Brasil, especificamente da poesia concreta. Para fundamentação, utilizamos o livro *Poesia concreta Brasileira – As vanguardas na Encruzilhada Modernista* (2005) de Gonzalo Aguilar. Neste livro, Aguilar, para melhor desenvolver seus estudos e diante da vinculação que a poesia concreta tem com o contexto, expõe sua preferência para o que ele chama de “historicismo presente”, o que faz pensar a perspectiva de um presente determinado, “não se trata de apresentar as obras literárias em relação com o seu tempo, mas no tempo que nasceram, o tempo que as conhece, isto é, o

nosso”². Com isso, é possível analisar como as decisões textuais estão atreladas a opções políticas e culturais relacionando-as com seus respectivos contextos.

O movimento da poesia concreta tem início no Brasil na cidade de São Paulo no ano de 1950 e traz como prerrogativa a abolição do verso. Após ocupar museus e revistas de designs, o movimento modernista, com o desenvolvimento dos meios de comunicação, foi se restringindo ao passo que a indústria massiva se apropriava desse tipo de experimentação artística. A apropriação dessa forma de fazer poesia pelos meios de comunicação em massa afastava o caráter revolucionário da obra artística enfraquecendo seu valor artístico superando-o com eficácia mercadológica e de marketing. Apesar disso, o concretismo foi o último movimento modernista de grande organicidade e duração no Brasil.

As elaborações discursivas do movimento da poesia concreta transpassam três critérios: autonomia, homogeneidade e evolução. A autonomia se caracteriza pela emancipação e atuação em um campo do discurso que a poesia concreta ocupa; a homogeneidade acontece pela criação de um repertório que encontra um coeficiente por meio dos materiais utilizados; a evolução se dá pelo ato não-conciliatório do passado e pelo progresso, – visto que o retorno ao verso seria algo retrógrado – que não significa apenas o novo, mas estratégias de transformações de discursos e ressignificações estéticas por meio de formas.

Os princípios da poesia moderna tentaram dessacralizar a ideia de museu como lugar único e privilegiado de consumir obras de arte e buscaram transformar e atualizar o modo de encarar esse espaço que era tido como um “espaço físico onde se resguardam (ou se mumificam) as imagens artísticas”³. As transformações vão se dando com esse movimento à medida que a obra de arte não se instaura mais em função de um espaço que proporcione o caráter “aurático” da obra⁴ e nem uma difusão generalizada da reprodução de uma técnica, mas os modos que se produz e reproduz suas enunciações práticas e também críticas é que fazem a valoração da obra artística.

O deslocamento da poesia concreta para um lugar que se caracterizava como alheio para esses poetas proporcionou um diálogo entre a poesia e o espaço modernista

² BENJAMIN, W. apud AGUILAR, 2005, p.19

³ AGUILAR, G. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: EDUSP. 2005, p.52

⁴ BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**, 1955. Primeira versão. Disponível em: <https://philarchive.org/archive/DIATAT>. Acesso em: 02/03/19 às 13:07hs.

das bienais e dos museus, segundo Aguilar. A arte passou a se configurar não mais a partir de vanguardas “históricas”, mas como linhas evolutivas de atualização de obras que dialogam com a evolução da modernidade e as bienais, para o autor, tiveram um papel de catalisadores para as práticas modernistas.

O vínculo com a modernidade foi indispensável para essa nova cultura visual que vinha se instaurando. A partir desse novo entendimento de vanguarda que foi se estabelecendo, a poesia concreta se instaura pelo do desvio e deslocamento se caracterizando como prática localizada de performance e interação. “O arquivo se converteu em **prática**”⁵ (grifo nosso).

Diferentemente das vanguardas anteriores e dos escândalos que as práticas vanguardistas buscavam causar através de seus manifestos, a partir do rompimento com o movimento que as antecedia, os concretistas buscavam construir uma crítica sistematizadora de uma linguagem que permaneça em estado de evolução e que se explique a partir de um campo localizado. Entre os anos de 1952 e 1956 os poetas buscaram publicar em revistas relacionadas a arquitetura e design.

A chegada da poesia concreta no Rio de Janeiro em 1957 causou maior agitação, sendo classificada como “o rock n’ roll da poesia”⁶ pela revista *Cruzeiro*. Nos anos seguintes, os poetas continuaram com o deslocamento da poesia moderna vinculando-se a outros meios – que não os livros de poesia –; publicaram em jornais e difundiram-se por meio de poemas-cartazes e poemas-objetos utilizando-se do design para divulgar os ideologemas na sociedade. A performance da poesia concreta apropriavam-se de estratégias para definir seus espaços sociais de atuação. A estratégia de deslocamento consistia em ocupar lugares alheios vinculando-se a outros tipos de arte para legitimar sua inserção no meio social.

A interação com plataformas “estranhas” à literatura e o diálogo com essas artes heterogêneas serviu para um lançamento da poesia concreta em diversos suportes legitimando essa nova forma de linguagem visual. Enquanto uma linguagem visual, segundo Aguilar⁷, a poesia concreta traz consigo uma forma simultânea – de leitura e interação – entre seus elementos por causa da não-hierarquização das partes que a compõem “[...] a *forma* que **atravessa** e reúne o heterogêneo”. A velocidade dessas

⁵ AGUILAR, G. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: EDUSP. 2005, p.64

⁶ IBIDEM, 2005, p.73

⁷ IBIDEM, 2005, p.77

interação e da difusão moderna dessa cultura visual valeu-se muito da arte do design que entra em consonância com a modernidade; o design proporcionava uma leitura “simplificadora” e uma linguagem universal.

As relações estruturais que propõe a poesia concreta fazem com que o poema admita uma forma de poema-objeto/poema-coisa e sua performance se dá a partir desse processo interativo entre seus elementos. Sua ocupação da espacialidade se dá pela forma, assim como sua “funcionalidade” de objeto útil e consumível, segundo Haroldo de Campos⁸.

Gonzalo (2005), desde o início de seu livro *Poesia Concreta Brasileira*, trata da poesia concreta a partir de um campo e um tempo localizados, por isso, é de grande importância localizar o contexto de produção literária. A partir de 1960 a condição da produção de poesia encarava novas questões sociopolíticas; diante do avanço da modernização e políticas de reforma de base, a poesia feita a partir de atualizações não estava cumprindo com uma instância crítica. Ainda na luta de uma autonomia e um espaço, houve o abandono de alguns poetas pelo modo concretista de fazer poesia e outros se engajaram mais politicamente através da poesia concreta.

O produto das relações entre as condições de produção e o fazer poesia nos faz refletir sobre a impossibilidade de separação de arte e vida. A vinculação com o contexto faz com que a produção de poesia se mova e se atualize com reações a ímpetus sociais. Houve uma junção entre a poesia modernista e a experiência sociopolítica da época que impulsionou a criação de formas revolucionárias de fazer poesia concreta. Exemplos de poemas que foram marcantes com essas características nessa época são: “Greve” e “Cubagrama”, ambos de Augusto de Campos, “Servidão de passagem” de Haroldo de Campos e “Estela cubana”, de Décio Pignatari.

Em 1964 há o golpe militar no governo democrático de João Goulart, o que, segundo Aguilar (2005), “desorientou a intelectualidade brasileira, ao mesmo tempo que tornou inviável um projeto político cultural”. Nessa mudança de contexto, há uma torção nos conceitos concretos e a substituição por outras formas de fazer poesia concreta. Há, na época, uma nova experimentação vanguardista que sobrepôs-se ao conceito de

⁸CAMPOS, A. 1922, *Teoria da poesia concreta* apud. AGUILAR, 2005, p. 77

“revolução” na poesia concreta e fez da “revolução mais do que um fim, mas um modo de atuar”⁹.

Com o aumento dos meios de comunicação em massa, a poesia concreta é logo visada por esse mercado e tem seu acontecimento máximo com a poesia “Disenfórmio”¹⁰ – poesia divulgada para a venda de um produto farmacêutico com o mesmo nome no ano de 1967 – de Décio Pignatari. A busca pela autonomia que antes existia negava a poesia que o mercado apropriava – essa negação era uma estratégia de legitimação do novo discurso que se formava e tentava encontrar seu espaço –.

O crescimento dos meios de comunicação em massa, para os poetas, se torna cenário para interferir e transformar a partir de dentro. A aceitação da evolução tecnológica passa a ser vista como um processo de inovação e modernismo, mesmo ainda servindo de estratégia para legitimação dos discursos poéticos, os meios não mais são vistos como inimigos da arte concreta. Ainda que atuassem nos meios de comunicação em massa como um espaço de ocupação concretista, os poetas não se rendiam a “*à lógica espetacular dos meios*”¹¹, quem deu início a isso foram os Tropicalistas.

Em 1959 surgiu a bossa-nova, onde João Gilberto pôde consolidar seu nome na música brasileira a partir de suas interpretações sofisticadas e inovadoras onde já havia um consumo de música popular e de massa pelos jovens. Nos últimos anos da década de 1950, houve uma modernização das instituições culturais da Bahia impulsionada pelo reitor Santos da UFBA que orientou as inovações nestas áreas a partir de uma perspectiva de um “alto modernismo”, que, segundo Lina Bo Bardi – responsável pela cenografia na modernização das instituições – com essa inovação, eles buscaram não uma “reação” ao modernismo, mas a preservação de um caráter moderno. Bo Bardi fundou ainda o Museu de Arte Moderna da Bahia e depois o Museu de Arte Popular.

Os tropicalistas baianos (Gil, Caetano, Tom Zé, Gal Costa) estavam inseridos nesse contexto de inovação cultural da Bahia, e, no cinema, Glauber Rocha propunha inovações na junção entre a barbárie e o refinamento em seus filmes, segundo Aguilar. Neste cenário de movimentações culturais, o contato com o alto modernismo fez com que Caetano tivesse influências de culturas diluídas que se afastassem de uma origem

⁹ AGUILAR, G. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: EDUSP. 2005, p.116

¹⁰ PIGNATARI, D. **Poesia, pois é poesia (1950-2000)**. “Disenfórmio”. In: _____. Cotia-SP: Ateliê Editorial; Campinas-SP: Editora da UNICAMP, p. 172, 2004.

¹¹ IBDEM, 2005, p.199

ortodoxa, o que possibilitou um conjunto de informações para a criação de seu repertório heterogêneo sustentando-se nos meios de comunicação em massa. Segundo Aguilar, “os tropicalistas não juntaram nem mesclaram níveis culturais diferentes, mas se colocaram *acima* dessas diferenças e, a partir daí, elaboraram suas obras.”¹² (grifo do autor).

A explosão tropicalista, segundo Aguilar, tem início em 1968 com a edição dos discos *Caetano Veloso e Gilberto Gil*. A competição do Terceiro Festival de Música Popular Brasileira, que ocorreu no ano anterior, já contou com a participação de Caetano Veloso com a música “Alegria, alegria” e com Gil cantando “Domingo no parque” que precede o que viria a ser o movimento tropicalista. Essas primeiras aparições já repercutiram pela inclusão de instrumentos elétricos e referências midiáticas nas composições.

Assim como todo discurso, a performance também é passível de referenciação e citação. As citações possibilitam a produção de “identidades móveis”, segundo Setenta (2008)¹³, e não se apoiam na exclusividade, mas possibilita um lugar de alteridade que buscar reorganizar um discurso já dito a partir da renovação daquelas informações. A citação se dá a partir da repetição descontextualizada de um discurso, isso faz com que um novo discurso se crie a partir de novas formas de dizê-lo. As ideias-corpo que se reorganizam a partir da citação possibilita também novas percepções e faz com que haja um movimento de leituras pela emergência de um novo contexto.

As proposições performáticas se apoiam em uma questão de co-dependência do espaço intersticial onde ocorre o trânsito de informações. Há, na repetição-citação o que poderíamos comparar com uma “tradução” ou “tridução” que também se caracteriza como um novo discurso. As ações da performatividade não se mantêm como fixas, pois dependem do fazer enunciativo que é sempre presente e sempre passível a atravessamentos que fazem com que aquele discurso seja único.

Na música de Caetano Veloso, principalmente na época do Tropicalismo, percebemos uma referência direta ao estilo de poesia concreta na época das collages, com a influência da pop art. A criação de um repertório heterogêneo, multitemporal, o contexto

¹² IBDEM, 2005, p.125

¹³ Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e professora do Curso de Graduação em dança na mesma Instituição de Ensino Superior. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006), mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2002), especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (1996), graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1992).

político da ditadura e a apropriação dos meios de comunicação fez com que alguns critérios modernistas se tornasse insuficientes para suportar aquela novidade. Mesmo com a grande influência da poesia concreta, Augusto de Campos (1931) postula que as músicas compostas por montagens no campo semântico se adequaram a um contexto sintático da música erudita e essa diferença, entre essa forma de composição dos tropicalistas e as forma de composição dos concretistas faz com que alguns critérios que antes perduraram fossem desestabilizados.

O movimento tropicalista foi breve, mas contou com o lançamento de *Panis et Circensis*, um disco que reúne vários músicos do movimento, e a criação de um programa intitulado de *Divino, Maravilhoso*. O tropicalismo, segundo Aguilar (2005), fez um barulho mais intenso que um gemido, mesmo na sua brevidade.

Os músicos do tropicalismo traçaram suas trajetórias a partir da apropriação dos meios de comunicação em massa. Utilizavam-se dos meios a partir de uma interiorização para provocar o *desvio* que a arte sugere enquanto novidade. Os tropicalistas faziam dos meios um local para a negociação de lançamento de uma nova experiência artística que incluía além de música, moda e performances.

As relações de contato propostas por estes artistas estimulam a sensorialidade e uma fruição que proporciona uma experiência situacional para com a obra de arte. O corpo passa a ser o núcleo central da exposição. Para explorarmos melhor a questão do corpo performático, seguiremos para o segundo capítulo que tratará da performatividade.

II. Dança performática e o corpo humano em cena

Neste segundo capítulo faremos um mapeamento sobre o conceito de dança performática utilizando como aporte teórico a autora Jussara Setenta (2008), que, em seu livro, *O fazer-dizer do corpo*, busca legitimar a dança como uma linguagem capaz de criar novos discursos. Para sustentação de suas formulações, a autora se apropria da teoria corpomídia de Greiner e Katz - que aponta o corpo como sendo mídia de si próprio - e, recorre ao texto *Quando o dizer é fazer: palavras e ação* de Austin (1999) - que desconsidera o comunicar como sendo apenas uma transmissão de ideia e associa a comunicação aos atos de fala e a valores que se complementam no momento de seu proferimento.

Para Setenta (2008), o corpo que organiza ações como forma de fala na dança permite a percepção da reinvenção de um novo modo de se comunicar com o mundo. A fala do corpo é uma fala inventada, ela se caracteriza como um “fazer-dizer”. Quando a dança assume a forma de linguagem, abandona o estigma de que a dança é algo indizível, o fazer assume uma forma de dizer a partir das ações. A forma de fala do corpo se faz no/com o corpo.

O ato de fala, como bem pode ser reparado, é composto por um “ato” ou seja, uma ação. A autora retoma Austin quando ele afirma que a comunicação não se basta em descrever ou informar ações/conteúdos, mas que a formulação do dizer se sustenta na ação de dizer quando realizada. A partir dessa realização de fala pode se caracterizar como uma “performance”. Em sua teoria, Austin (1990) aponta que os atos de fala não podem ocorrer senão na fala. Ou seja, não se separa aquilo que pretende ser falado do como irá ser falado.

O termo performativo será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo imperativo. Evidentemente que esse nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato ao substantivo ‘ação’, e indica que ao se emitir um proferimento – está se realizando uma ação [...] caracterizamos, de modo preliminar, o proferimento performativo como aquela expressão linguística que não consiste, apenas, em dizer algo, mas em fazer algo, não sendo um relato verdadeiro ou falso sobre alguma coisa. (AUSTIN, 1999, p. 25 e 28)

A produção de uma fala performativa, de acordo com a teoria de Austin, não é reduzível a atribuição de valores, por exemplo, como negativos ou positivos, mas propõe uma nova criação daquilo que se fala proporcionando percepções criativas daquele que ouve/lê/assiste. A nova criação da fala que se faz a partir de um corpo e ambiente se apresenta de forma dialógica com o presente em que ocorre a enunciação.

Ao discorrer sobre o ato performativo como uma linguagem comunicativa, Austin (1999) difere dois tipos de enunciação, a *constativa* e a *performativa*. A forma constativa propõe relatar um tema ou ideia, se distancia da performance e se aproxima mais de uma forma de informar. Enquanto a enunciação performativa organiza ações – seja em forma de palavras-ações, ou dança – para que a ideia seja realizada e possibilite a comunicação a partir da sua forma de articulação de linguagem. A primeira trata *sobre* algo (por exemplo, algum tema); enquanto a segunda se produz com o proferimento da enunciação da fala. A segunda abandona o caráter de instrumentalização da linguagem como um meio de informar; abandona a ideia do corpo como meio que passa uma mensagem ou “quer

dizer algo”. A enunciação do corpo que dança (a dança que inventa) não trata de algo sobre, a ação de dançar já se enuncia a si próprio como fonte e forma de comunicação.

A linguagem performática, para Setenta (2008), se caracteriza como um modo de estar no mundo e através de movimentos inquietos e questionadores investiga um modo de comunicabilidade que se constrói no estar presente e não se satisfaz com respostas prontas. O performer mais do que perguntar “o que” ou “por que”, ele investiga o “como” pode se mover a partir daquilo que o inquieta. A necessidade de mudança promove ímpetos para buscar novas formas de discurso.

Assim como todo e qualquer discurso que depende de relações pragmáticas (como situacionalidade e enunciador), a performance que se constrói no presente não se mantém fixa nem inalterável, visto que a “presentidade do presente” está em movimento e em eterno processo de construção. A importância da performatividade está no dizer que perturba, provoca e instiga a refletir sobre dizeres fixos e subverter ideias que impedem que o movimento continue. Ao relacionar-se com o presente da atuação, o performer atua com condutas políticas para estruturar a sua fala específica e a partir da dança propõe uma escrita própria caracterizando o corpo como uma entidade linguística. Para Setenta (2008):

A performatividade, então, não opera em contextos prontos *a priori*. Ela os aponta e, é nesse sentido, no da instauração do dizer que precisa inventar um modo de ser dito que a sua ação pode ser pensada como política. A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação. É uma fala que não é totalmente livre e configura-se através da operação de regulação determinada pela relação com o social. Para Butler (2000), o ato de fala está relacionado ao corpo e também à linguagem. A força do ato de fala numa relação corpórea comunica-se através do fazer. Um fazer-dizer que não “comunica” apenas uma idéia, mas “realiza” a própria mensagem que comunica. (SETENTA, 2008, p.30-31)

Percebemos que corpo performático nega qualquer molde fixo e busca reconstruir modos de estar no mundo a partir dos materiais, ideias, pensamentos, ações, que perpassaram aquele corpo que recria novos discursos. É um corpo em ato contínuo que busca maneiras de estar no mundo através de acordos provisórios e transitoriedade de informações na comunicação dos dois ambientes (corpo – ambiente). O diálogo da performance atravessa a informação de que o corpo é, mas, além disso, investiga como ele pode ou não assumir seu local de fala e negociar com os espaços – sempre políticos – para que possa formular e reformular seus discursos – suas danças próprias.

A experimentação de um novo modo de fala pelo/no corpo, põe o discurso performático em um eterno risco em apresentar inquietações que desafiam os modos de

perceber a dança. Os novos modos de se mover dialogam com o ambiente, propõem o abandono de códigos já conhecidos e criam novas formas dialógicas que além de proferir, ressoam. O ressoar do diálogo no/pelo corpo faz com que a investigação desse modo de dizer não se finde como um código já pronto, mas que se constrói no momento de seu ato.

A construção performática aproveita das influências do presente no fazer enunciativo para se propor a outras possibilidades de criação de discursos e também para se experimentar as condições e posições de se estar no mundo no momento da performance. A ênfase do ato performativo está no processo de invenção da fala daquele performer que ocorre em um espaço intersticial, num entre-lugar, que é onde ocorre a transitoriedade das informações para um encadeamento que possibilite a comunicação daquela fala.

O corpo que enuncia a si próprio em movimento de comunicação é situado em um espaço-tempo de atuação para efetivação de uma comunicabilidade, como, por exemplo, no modernismo brasileiro, no contexto de produção poética do que se intitula de neoconcretismo, Aguilar (2005) pontua um marco de reconhecimento do corpo como um lugar e como um explorador de performances através dos tropicalistas. Segundo Flora Süssekind (1985), “com o Tropicalismo a crítica à indústria cultural e às imagens arcaizantes ou desenvolvimentistas do país se dá no espetáculo, se torna espetáculo”¹⁴. Ou seja, na performance.

O concretismo há muito já estava afastado do concretismo de origem e já mostrava um grau de abertura e flexibilidade maior aos critérios que sustentavam em seu princípio. A aceitação do cenário tecnológico como um espaço de atuação iniciou

[...] um dos diálogos mais proveitosos entre poesia, tecnologia e espetáculo no Brasil. Porque, sem medo de olhar de frente a publicidade, outdoors, televisão, foram os poetas concretos paulistas que, na virada da década, redefiniram o livro enquanto objeto, procuraram modificar o olhar do leitor de poesia agora também um espectador do poema. (SÜSSEKIND, 1993, p. 231 apud. AGUILAR, 2005, p. 142)

Os meios de comunicação serviram como prótese para os corpos tropicalistas, segundo o autor. Numa interseção semiótica, os músicos e compositores lançavam seus corpos em performance. O modo de composição dos tropicalistas e a associação aos meios de comunicação causaram a desintegração do arquivo e a inovação do museu imaginário, que, agora, se estruturava a partir de composições fomentadas de associações

¹⁴ SÜSSEKIND, 1985. *Literatura e Vida Literária*, p. 15 apud. AGUILAR, 2005, p. 143.

e citações, misturas entre o novo e o arcaico, entre os resíduos e as novidades. Segundo Augusto de Campos, o tropicalismo utiliza-se de uma operação chamada *bricolagem* intelectual e se faz a partir de uma técnica empírica, sobre um inventário de resíduos de fragmentos e acontecimentos.

O termo “tropicalismo” foi inspirado em *Tropicália*¹⁵ de Hélio Oiticica, que foi “um dos exemplos mais emblemáticos dessas passagens e intercâmbios”¹⁶ por ter utilizado os meios de comunicação de massa, slogans e corporal em suas obras, inovando a perspectiva moderna de arte. As obras de Oiticica, assim como as de Lygia Clark e Lygia Pape, corresponderam ao que se intitula de neoconcretismo, buscaram abrir um espaço para a aproximação dos corpos como elementos de composição de discurso e a observação da fluidez do tempo.

A experimentação dos corpos nessa nova fase, aproxima um olhar que antes era distanciado entre o espectador e a obra. Essa nova perspectiva estimula um contato corporal e uma performance espaço-temporal que viabilizam relações de contato e experiências interacionais ao consumir arte. Segundo Katz citada por Setenta (2008) “[...] o mais indicado, seria pensa-lo (o corpo) enquanto articulador, propositor e elaborador de informações que o singularizam, pois as trata de modo sempre únicos – afinal, cada corpo é um, apesar de todos compartilharem informações com o ambiente.”¹⁷

Neste momento, no modernismo brasileiro, há abandono da ideia do corpo como um depositário de conteúdos e o estímulo a pensar um corpo que está evoluindo através de um processo co-evolutivo de trocas, a partir da relação de contato e experiências na experiência da performance. Aquele que se põe a performar é inventivo na forma de dialogar com esse fluxo de transitoriedades de informações a fim de questionar e transformar formas de estar no mundo. Em seu texto, Setenta (2008) destaca que a forma de organizar a dança da performance perpassa um lugar de problematização daquele dizer que é fazer, o que impulsiona a criação/reorganização de um discurso único. A performance não busca um resultado finito, mas modos de se investigar aquele dizer enquanto um processo de movimento contínuo.

¹⁵ “A Tropicália era um labirinto construído com uma arquitetura improvisada, semelhante às favelas, um cenário tropical com plantas características e araras. O público caminhava descalço, pisando em areia, brita, água, experimentando sensações, no fim do percurso se defronta com um aparelho de TV ligado, um símbolo moderno.” Disponível em: <https://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/tropicalia-de-helio-oiticica>. Acesso em: 31 out. de 2018.

¹⁶ AGUILAR, G. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: EDUSP. 2005, p. 129.

¹⁷ KATZ, 2004, p. 121-122 apud. SETENTA, 2008, p.39

Sobre os corpos-espetáculos do modernismo, Augusto de Campos (1931), um dos principais poetas concretos desta época, postula que o tropicalismo é um deglutidor das novas linguagens que propõem uma experiência crítica e antropofágica nas suas performances e ideologia¹⁸. A ruptura ao tradicionalismo nas performances dos baianos é clara e seu caráter crítico diante a ditadura militar se fez por meio da espetacularização de seus corpos atuantes nos meios. Segundo Aguilar (2005), os tropicalistas trabalharam com o choque violento a partir da sobreposição da sintaxe modernista e da sintaxe dos meios de comunicação de massa.

O lançamento de seus corpos-protestos interiorizados nos meios de comunicação em massa em uma ditadura militar representa uma incorporação nos meios como espaços de atuação e revolução, como antes se dizia que a linguagem é revolucionária pelo seu modo de atuar. Os tropicalistas radicalizaram o consumo da arte através da “venda” de seus corpos performáticos.

Os corpos performáticos e as atitudes corporais lançavam mão de um novo estilo e modo de se estar no mundo através desse novo discurso Tropicália. Seus corpos em performance não apenas representavam uma renovação musical, mas um conjunto de interseções semióticas que lançavam uma nova moda a partir da espetacularização que propunha o fazer música e ser artista. A moda impulsionada pelos tropicalistas servia para representar um nivelamento ou diversificação social ao se levar em conta que a moda produz identidade, afirma e nega discursos. A singularidade do corpo performer se dá na forma de corporeidade que a inteligência atesta e utiliza o corpo em um campo total de significação, numa inventividade de fala individual – visto que, cada corpo é individual na sua história e forma de se escrever no mundo.

A performance dos tropicalistas colocou o corpo em um lugar que se assume como seu próprio meio e discurso. Levando em conta que os principais impulsionadores do movimento foram músicos, o corpo que toca um instrumento e uma voz que canta e se lança a partir de seu *show/performance*, sua atuação e estado corporal que se põe no mundo é o que faz sua identidade como artista.

Pensar no ato performático é também pensar na performance da vida ou até mesmo na dança da vida. A todo momento é preciso questionar quais condições/posições nos colocamos em determinadas situações para ser possível saber o lugar de fala que

¹⁸ CAMPOS, A. 1993, p 231 apud. AGUILAR, 2005, p. 142.

ocupamos. Trata-se de um processo de subjetivação e da produção de uma subjetividade em que o sujeito/performer é passível de trocas e não se encontra enclausurado nessas ideias/movimento. O movimento da dança age num processo de exposição dialógica. Segundo Setenta (2008):

As diferentes falas da dança ganham configuração política ao entender que é no corpo que questões do dentro e do fora podem ter acomodamento e que o corpo, além de trocar com o ambiente onde está, também é ambiente onde ocorre as discussões e as decisões provenientes do processo de fazer dança, e, ainda, é no corpo que se explicitam as condições de produzir fala. (SETENTA, 2008, p. 44)

Na performance, a possibilidade de comunicação se transforma em necessidade para falar para os outros de outra forma. A comunicação que a performance proporciona não se restringe a um discurso único, visto que os discursos estão sendo articulados no momento presente e estão sujeitos a transformações no momento da ação da fala. Os discursos são atravessados por traços e referências dos dois ambientes (corpo e cultura) e nesse movimento de deslocamento existe um entre-lugar com informações, ideias e ações em trânsito que proporciona essa experiência comunicacional.

A dança performática é movida por dispositivos e estratégias que propõem a investigação do modo de dizer. Os espaços de trânsito que a dança atravessa se constroem a partir do presente e do corpo em ação. O corpo em ação escreve uma dança de autoria própria que não se enclausura na sua própria criatividade – visto que o discurso performático é um discurso de coautoria –, a autoria se faz de forma compartilhada e se sustenta em ações compartilhadas. A “originalidade” da autoria está em seu modo de fazer, que proporciona um estado de experimentação coletiva que sempre se transforma, por causa do fluxo de trocas e contaminações.

A performatividade subverte o comum de ações do corpo e propõe a experimentação do corpo em outras formas de se escrever no mundo experimentando uma singularidade. A performance possibilita a transitoriedade de informações em fluxos de movimentos que são acompanhadas pelo mover da percepção e pela singularidade daquela presentidade corporal que se constrói e se refaz infinitas vezes numa dança performática.

O corpo que se move reescreve histórias já escritas e propõe novas formas de significações afastando-se da forma tradicional de se inscrever no mundo. Toda performance se caracteriza como novidade pelo fato de ser um acontecimento iminente

ao espaço e tempo. Todo texto retoma ações e possibilitam novas formas de se inscrever no mundo.

Aquele que escreve por si é um eterno explorador do mundo e de si próprio. As articulações de formas diferentes de se inscrever e escrever no mundo possibilitam a ação da escrita como uma performance na vida e coleciona possibilidades de recontar e remontar situações. Lembremo-nos que a escrita não se mantém dissociada da leitura, ao mesmo tempo que escrevo – tomando aqui a escrita como uma ação do corpo – há a leitura atualizada do corpo que age naquela performance de escrever atrelada ao espaço e tempo. No próximo capítulo exploraremos melhor o aspecto relacional entre a escrita poética e a performance à luz da visão da professora-performer Candice Didonet e restringiremos nossas análises de poesia concreta ao poeta Augusto de Campos (1931).

III. A relação da performatividade com a poesia concreta de Augusto de Campos

Neste terceiro capítulo, destacaremos e analisaremos as características que possibilitam a percepção de uma similitude entre a dança performática e a poesia concreta de Augusto de Campos. Para fundamentar esta ideia, valemo-nos da dissertação da professora e artista Candice Didonet¹⁹ intitulada *Escritas do corpo palavras-ações*²⁰ (2012), e retomamos o livro *Poesia concreta Brasileira – As vanguardas na Encruzilhada Modernista* (2005), de Gonzalo Aguilar.

Ao relacionar a escrita poética à escrita do corpo (palavras em ação), Candice Didonet (2012) propõe encontrar um coeficiente compartilhado entre os dois tipos de escrita, a espacialidade. Na materialização da escrita – tanto corporal quanto em poesia –, na sua leitura, é possível relacionar elementos que engendram o ambiente inserido. Com essa correlação entre ambiente e escrita, existe uma dinâmica de troca e é possível perceber a relação que compõe o acontecimento da escrita com o contexto.

¹⁹ Candice Didonet é artista da dança, performer, pesquisadora e docente. Graduada em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC São Paulo (2008) cursou Mestrado pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (2012). Atualmente é Professora Assistente dos cursos de graduação em Dança e Teatro da Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa - Brasil.

²⁰ Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Para Didonet, “as palavras são compreendidas como ações do corpo”²¹; o entendimento de ação é atrelado ao acontecimento que move a percepção enquanto corpo. As escritas não consistem apenas em relacionar palavras, mas vê-las como formas de acontecimentos que se organizam e reorganizam a partir de espaços-tempos em que estão inseridas. A partir dessas possibilidades de acontecer, a escrita se move em dinâmicas de percepção correlacionando-se com o espaço formando discursos vivos. Os diferentes modos de enunciação de escrita é o que renova o discurso e faz com que exista poesia.

Na similitude entre a poesia concreta e a dança está a espacialidade. Utilizando-se do atravessamento no/do espaço, ambas as formas de escrita encontram-se em um coeficiente comum na organização das palavras-ações em um espaço. Segundo Barthes²² (1977), o fazer literatura propõe uma trapaça àquilo que está previsto. A desorganização – ou nova forma de organização – das palavras-ações em uma nova forma de performance do discurso faz com que o fazer poético aconteça, seja ele na dança ou na poesia escrita.

Na poesia concreta é possível perceber a mobilidade dos modos de enunciar atrelada ao espaço para a construção dessas possibilidades vivas que caracterizam as palavras em ação.

A fim de circunstanciar o processo de reconhecimento das palavras como ações do corpo, a poesia, enquanto texto escrito revela organizações de espacialidades que envolvem significados em movimento. Em relação aos seus contextos, a poesia salienta vinculações comunicativas tornando visível a circunstância que transforma seu significado em ação do corpo. A poesia é então abordada como modo de *escrita do corpo* que possibilita relações para além das palavras que compõe seu texto. (DIDONET, 2012, p.21)

As relações para além das palavras envolvem essa circunstância que movimenta a poesia na espacialidade-tempo de acontecimento. Entender a escrita do corpo em movimento de organizações enunciativas nos leva a relacionar essa dinâmica de significados a partir daquilo que se move junto ao espaço e tempo.

A poesia concreta, para Didonet (2012), utiliza-se desse campo de possibilidades vivas em que as escritas acontecem apoiando-se no preenchimento de espacialidades e assim proporcionando a experiência da escrita como uma ação. A composição da poesia atrelada ao espaço torna-se recurso estruturador da manifestação artística desta poesia.

²¹ DIDONET, 2012, p.21

²² “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.” (BARTHES, 1977, p.8)

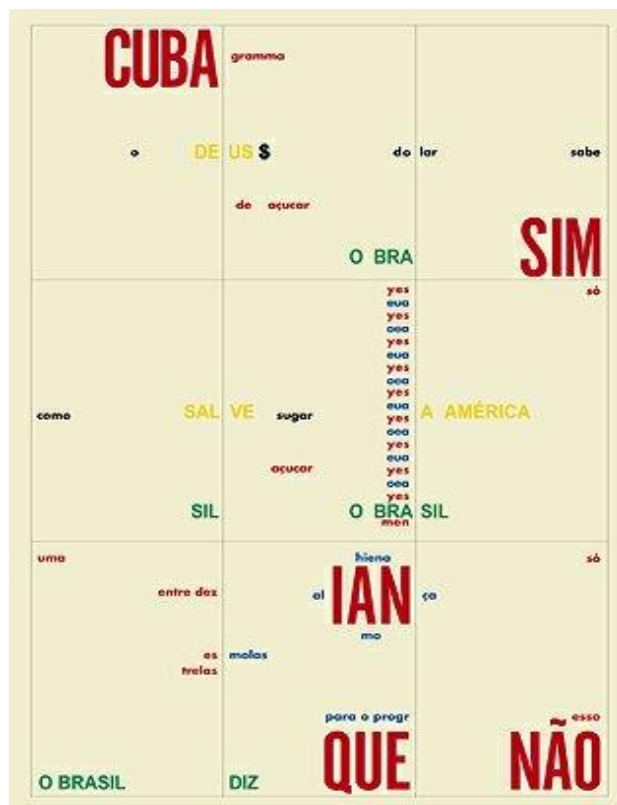
Esta forma de fazer poesia, para a autora, se assemelha mais à uma espécie de tradução do que a palavra só e apenas como significante. A semelhança entre tradução e poesia concreta justifica-se pela possibilidade de movimentação dos signos para atender às intenções comunicativas a partir da relação da escrita e contexto, diferentemente da palavra no dicionário, que apenas tem uma função: a de significar, desassociada de um contexto.

Percebemos aspectos relacionais da poesia ao corpo em performance quando o corpo que dança proporciona a “percepção de significados contínuos de percepção da palavra”²³, e isso permite entender o corpo que move como uma escrita que se organiza a partir das ações em acontecimento que estruturam significações ao se relacionarem com o fluxo de acontecimentos que o atravessa.

Os aspectos relacionais do fazer poesia com os acontecimentos presentes no momento de produção às vezes fazem com que a forma se apresente em detrimento à carga semântica, porém ambos devem atuar de forma relacional e não-hierarquizada, de acordo com os princípios concretistas. Gonzalo (2005) critica o poema “Cubagrama”²⁴ (1960) de forma positiva e negativa, ele afirma que é possível ver as características “visual, espacial e gestáltica” do poema e as duas direções de caminhos: do passado ao presente; que faz alusão ao horizonte de perspectiva da Revolução Cubana, porém ressalva que suas cores fazem alusão a um nacionalismo que acaba se sobrepondo a experiência visual do poema em detrimento da sua semântica.

²³ DIDONET, 2012, p. 24

²⁴ Vale ressaltar que este poema nunca foi publicado em nenhuma obra de Augusto de Campos, pelo contrário, foi renegado pelo autor por reconhecer com maior maturidade poética que o poema não apresenta uma qualidade equiparada a outras obras de poesia concreta.

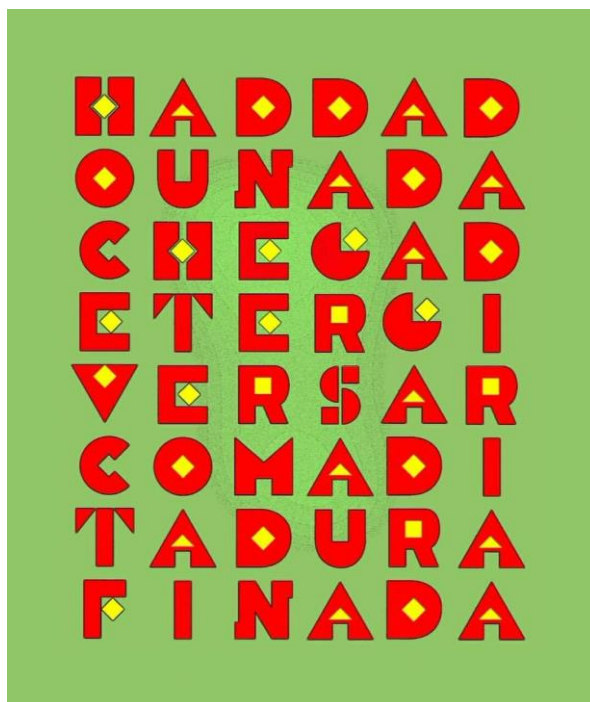


Cubagrama (1960), de Augusto de Campos (fonte: <https://ditirambospoesia.wordpress.com/2017/12/10/cubagrama-augusto-de-campos-1960/>)

Apesar dos aspectos “negativos” destacados por Gonzalo, podemos ver a movimentação visual do poema e seu diálogo com a espacialidade. Estes aspectos relacionais fazem com que o poema aconteça como um ato performático no momento da leitura. É necessário um movimento do leitor para acompanhar o movimento visual que o poema oferece, para ter uma interpretação e experiência em sua totalidade.

A junção do aspecto criativo da arte à forma revolucionária foi algumas vezes fracassada e não foi suficiente para estabelecer uma continuidade e pertinência nas obras que buscavam dialogar arte e política, foi o que aconteceu com algumas obras concretistas. Apesar disso, foi e ainda é uma forma de experienciar como fazer política com a palavra poética.

Levando em consideração que a vida não se separa da arte, a arte sempre vai ser política – mesmo que o ímpeto gerador não esteja diretamente atrelado a essa funcionalidade social. A obra feita por um artista carrega traços de ideologias difundidas na sua forma de produzir arte, seu contexto de produção e seus modos de existência como artista são compostos vivências que levaram àquela produção. Como por exemplo, a produção do poema “Haddad ou nada” de Augusto de Campos (2018):



Haddad ou nada (2018), de Augusto de Campos (fonte: <https://www.obrasilfelizdenovo.com/haddad-ou-nada-leia-poema-inedito-de-augusto-de-campos/>)

A performatividade da poesia no presente se dá pelos aspectos relacionais com a situação política nas eleições de 2018, retomando o lema de Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, frase que foi colocada no pós-escrito do “plano-piloto”²⁵. A arte política de Augusto de Campos, portanto, se apresenta em manifestação concreta. Neste poema a ocupação espacial em forma de retângulo proporciona uma leitura e uma apresentação direta do texto poético, a forma retangular faz parecer um poema-cartaz ou um poema-bandeira, é apresentada como um signo visual.

A junção das palavras na leitura direta faz com que o poema salte aos olhos – tanto pelas cores, quando pela fonte escolhida – e induz a um “ordenamento sintático e linear dos signos”²⁶. A fonte escolhida faz parte da tipografia do poema, no caso da poesia concreta, precisa apresentar-se de forma funcional, ou seja, de forma ativa na significação total do poema, que é o que acontece, por exemplo, neste poema, e funciona como outro elemento que proporciona a experiência de uma leitura direta.

²⁵ A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, 1958. **Plano piloto para poesia concreta**. In Noigandres 4, São Paulo, edição dos autores.

²⁶ AGUILAR, 2005, p. 214.

O caráter político ideológico pode ser visto pelas cores escolhidas no poema. O fundo verde representa a cor referencial ao Brasil (contexto de atuação da poesia), assim como também os detalhes amarelos nas letras vermelhas; as letras em vermelho fazem alusão explícita ao Partido dos Trabalhadores. Esta alusão da cor vermelha dialoga com o conteúdo semântico da poesia que traz a ideia de uma oposição ao determinado governo e seus eleitores que “tergiversam” a ditadura militar.²⁷

A partir de análises comprovamos que nenhum elemento escolhido para poesia concreta é aleatório. O espaço perde a característica de suporte e passa a ser um elemento textual a ser vivido. A espacialidade se torna matéria viva do acontecimento de escrita enquanto o movimento da performance poética acontece. O espaço aqui é entendido como um possível “catalisador de vivência”²⁸ atuando de forma interativa para a intervenção performática da escrita poética. Sendo o catalisador, o espaço atua como um dispositivo²⁹ de uma possível leitura e amplia a sensibilidade do olhar para a composição.

O espaço como dispositivo aciona uma condição de existência da poesia. A escrita desvela possibilidades de deslocamento a partir da compreensão de que os modos perceptivos não se mantêm fixos nem apreendidos apenas na “escritura”. O momento de leitura (tempo) aliado ao espaço proporciona um direcionamento para o deslocamento da percepção do texto. Os discursos se fazem iminentemente atrelados as situações em que acontecem. “O próprio leitor pode tornar-se processo de acontecimento do discurso que desloca (geo)graficamente enquanto diferentes espacialidades o fazem existir.”³⁰

Os poetas concretos retomam aspectos espaciais dos poemas como características centrais da composição unindo-os a um espaço-tempo. Para os concretos, segundo Aguilar, o ideograma³¹ define-se no campo da *percepção* e se apoia na *teoria gestáltica*,

²⁷ Relacionamos as cores referenciais à bandeira do Brasil aos que “tergiversam” a ditadura militar que utilizaram-se da camisa da seleção brasileira nas manifestações contra a ex-presidenta Dilma. A extrema direita do Brasil, ao pedir impeachment de Dilma, justificou suas reivindicações apossando-se de um patriotismo que foi representado simbolicamente pela camisa da seleção brasileira nas manifestações no ano de 2015. O símbolo de patriotismo, posteriormente, nas eleições de 2018, tornou-se também instrumento de campanha para o atual presidente do Brasil, Bolsonaro.

²⁸ DIDONET, 2012, p.27

²⁹ “Chamarei de dispositivo literalmente qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos” (Agamben, 2009, p. 14 apud. Lepecki, 2012, p.2).

³⁰ DIDONET, 2012, p. 28

³¹ Segundo Aguilar, (2005), p. 184: “[...] os diferentes usos e leituras que o termo “ideograma” comporta permitem falar de um conceito elástico que é pensado, basicamente, em oposição ao verso e que funciona em vários níveis[...].”

que foi uma teoria que fundamentou o campo de artistas visuais e que os concretistas puderam se embasar.

A teoria gestáltica tem como suas principais leis de composição:

“[...] *proximidade* (união das partes por igualdade de condições no sentido de mínima distância; *semelhança* (tendem a agrupar os elementos da mesma classe ou semelhantes); *encerramento* (as linhas que circundam uma superfície são captadas como unidade); *boa continuidade* (figuras como o círculo ou o quadrado são percebidas como contínuas, ainda que estejam sobrepostas a outras); *movimento comum* (agrupação de elementos que têm maior grau de regularidade, simplicidade, simetria e estabilidade impõem-se como unidade) e *experiência* (a experiência prévia do sujeito coopera com as leis anteriormente citadas). (GUBERN, 1994, p. 25-27 apud. AGUILAR, 2005, p. 196)

Independente do “cumprimento” dessas leis na composição elas podem ser percebidas a partir da percepção relacional de um todo da obra poética. A utilização da composição consciente da teoria gestáltica permitiu um tratamento e uma evolução na forma de composição dos concretistas. Por essa característica *relacional* da poesia concreta há uma dificuldade em fazer citações destas obras pela necessidade de manutenção da espacialidade que ela requer para a permanência de sua qualidade estética. A poesia concreta necessita estar espacialmente presente³² para que haja a dinâmica da função relacional entre a suas composições.

Mesmo com a apropriação do ideograma na poesia de Pound e as leis de *gestalt* sendo cumpridas, principalmente nos títulos de e.e cummings, foi na poesia de Mallarmé que pudemos ver com mais clareza o espaço como agente estrutural da poesia concreta, afirma Aguilar (2005). A poesia concreta pretende abandonar a violência de um “tema” ou referencial sobre a materialidade do signo, que era o que acontecia nos caligramas de Apollinaire, segundo o autor.

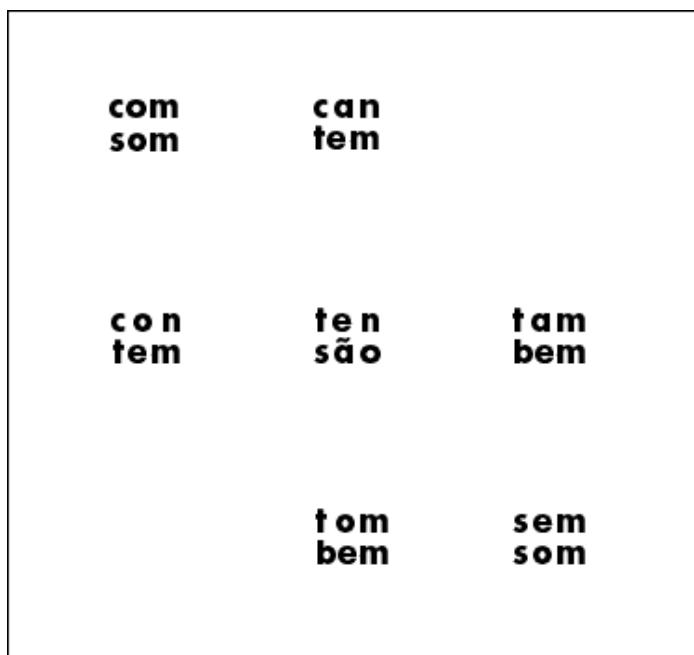
O que Mallarmé fez na poesia visual foi justamente concretizar essa autonomia do signo na sua materialidade colocando-o em um espaço que atua como **agenciador**, engendrados em uma composição que preenche a página como uma unidade de sentido. A unidade de sentido tomada na dimensão de uma totalidade exclui a possibilidade de hierarquização dos signos ou de uma linearidade taxativa e permite a leitura visual a partir de uma dinâmica relacional em que o nó principal é o signo³³ e o laço relacional dos

³² AGUILAR, 2005. **Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista**, p. 192

³³ *Ibidem*, 2005, p.176

componentes é o espaço. Segundo Aguilar “a figura que subjaz a esse método de escritura é a constelação (um dos eixos temáticos do poema), mas já não com um sentido ilustrativo, e sim como uma dimensão material-espacial do texto e das palavras.”³⁴

Podemos ilustrar, por exemplo, com o poema “Tensão” (1956) de Augusto de Campos:



Tensão (1956), de Augusto de Campos (fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/tensao.html>)

A forma regular que Augusto de Campos segue no seu poema “Tensão” faz parte de uma forma de composição chamado de quadrícula. Na fase matemática (1955-1960) há o uso intencional das leis gestálticas e mostra o funcionamento dessas leis na forma de percepção que remete a uma montagem cinematográfica. A poesia é posta como um jogo espacial, segundo Aguilar. Este jogo pode ser composto de formas regulares, em distâncias equivalentes que propõem o aspecto relacional entre ideograma e poema, que é como acontece na fase matemática. A homogeneidade, uniformidade e simetria são destacadas na composição.

Este poema, segundo Charles Perrone (1996) “é uma teia de elos sonoros e semânticos meticulosamente construída”³⁵. A tensão numa posição central é o nó que se dilata para as laterais do espaço-poema. As palavras estão ordenadas a uma mesma

³⁴ *Ibidem*, 2005, p. 193.

³⁵ PERRONE, C. 1996, p.33 apud. AGUILAR, 2005, p.197

distância, o que proporciona um jogo de leitura como um pingue-pongue de sons semelhantes. Mesmo as vogais fonéticas fazendo parte de grupos diferentes (“t”, “s”, “k” e “b”), se unem por sua qualidade nasal finalizando-se com uma tensão própria da performatividade do som ao lê-las.

O “com som” em uma ponta inicial do poema e o “sem som” encontram seu diálogo no ponto central do “são”, contido no centro do poema da palavra tensão. O jogo sonoro faz com que o poema se inicie realmente com aspectos sonoros e finalize-se “sem som”. No caso, a tensão do poema está na alternância entre o som e o silêncio.³⁶

A poesia prioriza aspectos fônicos, rítmicos e espaciais de forma literal e não metafórica. Opera com elementos extratexto a partir de uma similitude imagética que evoca imagens mentais de modo não referencial. A palavra assume o caráter de objeto e sua disposição assume um caráter performativo partindo do signo como nó material das relações do poema, com sua espacialidade a partir do uso intencional da tipografia. O poema “Tensão” de Augusto de Campos atua como sendo *a própria tensão*. “Tensão de palavras no espaço-tempo”.³⁷

No entendimento do signo no corpo-poesia, é pertinente lembrar o aspecto relacional do corpo-espaço que faz com que a poesia (conjunto organizacional de ações) se estruture daquela forma naquele acontecimento. Na feitura daquele discurso, forma-se um encadeamento de ações provisórias que estão abertas para serem abraçadas em novos contextos para se refazer poesia. A composição de significados está sujeita a uma variabilidade de aspectos que compõem a leitura dialógica do texto. A possibilidade de movimentação dos signos³⁸ permite uma dança infinita de refração daquele que lê - e reflete em sua própria vivência.

Na relação dialógica entre espaço-tempo-leitura, estabelece-se uma característica de “tridução” (PIGNATARI, 1974 *apud* DIDONET, 2012, p.37) em que essa relação multidimensional proporciona a leitura de novas perspectivas e opera um novo discurso e uma nova experiência poética, independente da utilização de uma mesma

³⁶ AGUILAR, 2005, p. 197

³⁷CAMPOS, A. **Poesia concreta: um manifesto.** Disponível em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm>; originalmente publicado na revista *Arquitetura e Decoração*, São Paulo, Nov/dez de 1956, nº 20.

³⁸Signo pode ser entendido como “qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ele mesmo se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante por sua vez, em signo, e assim sucessivamente ad infinitum.” (PEIRCE, 2000, p.74 *apud* DIDONET, 2012, p. 37)

técnica, seja ela em processo de criação de escrita verbal ou processo de criação coreográfica.

A criação em cima de uma leitura se caracteriza como uma reescrita, uma tradução, ou seja, um novo discurso. Um mundo que atravessou outro e não saiu ileso desses atravessamentos.

Em dança, a presença do movimento e sua manifestação física relacionam perceptivamente espacialidades que deslocam o sentido literal das palavras. A escrita, a caligrafia da dança se engendra como coreografia correlacionada com seus modos de visibilidade. [...] Na escrita, o movimento da grafia, a caligrafia, indica modos de escrever revelando o exercício de tornar visíveis as espacialidades e aspectos provisórios de espaçamento e pontuação. Em dança, se organizam relações de deslocamento de discursos em trânsitos perceptivos. (DIDONET, 2012, p. 48)

A abordagem da poesia que desloca, na sua condição de existência, possibilita o abandono de uma percepção definitiva que se atrela à fixidez das palavras e a construção de sentido a um significado único. O espaço se apresenta como um meio de conduta que abre fissuras para inserção de novos modos de percepção. O aproveitamento desse espaço junto às pontuações proporciona um remanejamento de organizações semântico-visuais que são complementadas pela nossa capacidade de composição junto ao texto lido, a partir de associações cognitivas de acordo com cada experiência.

A contemporaneidade e o caráter experimental da poesia concreta proporcionaram aos poetas a investigação dos limites do signo como instrumento da linguagem poética, segundo Aguilar. A experimentação de materialidades diferentes possibilita ampliar as relações com a significação do texto, proporcionando outras experiências linguísticas. O uso de signos que representam uma tipografia própria aumenta a capacidade exploratória de significação dos poemas. O uso das cores, contrastes, texturas, etc, possibilita maiores relações de significados que permite ir além do campo linguístico e apreende a materialidade da coisa como significante e campo experiencial para novas perspectivas. Como, por exemplo, no poema “Anticéu” de Augusto de Campos presente no livro *Despoesia* (1994) e incluída originariamente na pasta-livro *Expoemas* (1980-1985), em que o poeta utiliza o código morse e a linguagem em braille.

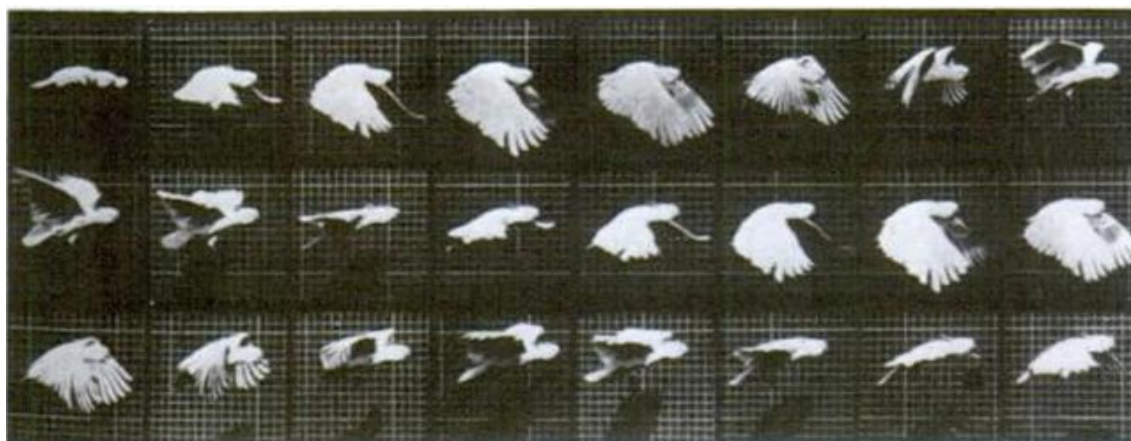
Na organização das escritas, a ação de ler e perceber é o que vai determinando o percurso de significados e sensações. O leitor é conduzido, claro, por um fio organizacional e a mobilidade de disposições das palavras-ações proporciona a participação ativa para compreender a composição da espacialidade aliada ao texto e ao

tempo. Segundo Didonet (2012), “as espacialidades revelam-se como visibilidades reflexivas apresentando a coreografia como situação a ser vivenciada como corpo.”³⁹

Na dança, a coreografia pode ser entendida como uma forma de escrita de movimentos que compõem-na. Muitos contemporâneos relacionam (hoje em dia) a coreografia com formas movimentações organizacionais espaciais-temporais.⁴⁰ Na escrita dos corpos (sejam eles físicos ou palavras) as organizações espaço-temporais possibilitam sua existência desencadeando a mobilidade de percepções do leitor. Vejamos:

Trabalhar com a ideia de dança como uma escrita poética, aproxima o encontro da experiência artística em similitude com a sua escrita. Se os movimentos da escrita podem transformar as palavras com a percepção do seu significante em movimento, as grafias que relacionam essas escritas artísticas são interlocutoras do processo e da experiência de deslocamento do seu modo de percepção no corpo. (DIDONET, 2012, p. 53)

A organização dos corpos nos faz pensar a escrita como ações do corpo, o que propõe movimento vivo de escrita e situação. A escrita, na dança, pode vir a ser uma performance viva de processo criativo que pode dialogar com os dois tipos de grafia simultaneamente. O diálogo de significações nas duas grafias permuta nas formas organizacionais das ações, sejam elas no corpo ou nas palavras. A poesia se inscreve no/como corpo.



Representações gráficas do movimento no espaço da página de Siegfried Giedion (fonte: *Mechanization Takes Command (A contribution to Anonymous History)* apud. AGUILAR (2005), p. 202)

³⁹ DIDONET, 2012, p.64

⁴⁰ LOUPPE, 2000, p.14 apud. DIDONET, 2012, p.51

A impossibilidade de definir o verso como o único lugar de atuação do poeta fez com que os poetas concretos reintroduzissem e retomassem conceitos modernistas para a reconstrução de um cenário de inovação de poesia concreta atendendo às novas condições de produção e modos de circulação da poesia.

O primeiro conceito chave para a sustentação de uma fundamentação para a crise do verso que não fosse a mesma de 1922 consistiu na assimilação do “ideograma”, onde, segundo Aguilar (2005), a leitura de Joyce foi imprescindível para o afastamento da linearidade discursiva e para abertura dos signos que compõem-se de laços e podem se comunicar através de uma percepção visual.

O ideograma foi um conceito que sintetizou essa junção entre linguagem textual e imagem colocando os dois em um mesmo campo experimental. A aceitação dos aspectos heterogêneos que a linguagem poderia ter, afastou o caráter exclusivo da linguagem textual, apropriou-se de práticas diversas que colocou a poesia concreta em um campo dinâmico de composições e representou a necessidade do movimento nos modos de produção. A arbitrariedade da leitura e o ordenamento da visualidade dos signos ampliaram os horizontes para encarar uma forma relacional-espacial de (v)ler poesia.

A leitura das escrituras ideogramáticas, para Fenollosa⁴¹, consiste em “observar *as coisas* enquanto elas vão tecendo seu próprio destino”. As escritas orientais trabalham com a sugestão natural das coisas, ou seja, sua significação simbólica representará sua “essência”. É possível fazermos uma referência ao filme franco-britânico *The Pillow Book*⁴² que trata justamente dessa escritura ideogramática no corpo – como sendo o próprio livro.

O desenvolvimento do processo criativo de Greenaway sugere uma contaminação no percurso da leitura fílmica, ao utilizar os procedimentos da metalinguagem como uma situação intrínseca. A produção intertextual absorve uma (re)apropriação de discursos. É a linguagem sobre a linguagem, que disponibiliza a execução de diferentes suportes. A tradução de linguagem: o filme aborda sobre a escrita. Esta última apresenta livros, nos quais são descritos outros livros e pessoas, assim como a fotografia demonstra a escrita enquanto imagem. A palavra desmembra pensamentos, remetendo-se ao campo visual da imagem. Nessa extensão de expressões e dispositivos, um prolongamento de possibilidades tece os enunciados. No filme, a escrita está destilada nos corpos e projetada nas paredes. (GÁRCIA, 2002, p. 10)

⁴¹ FENOLLOSA apud. AGUILAR, 2005, p. 186

⁴² “*The Pillow Book*, 1995, traduzido no Brasil como *O livro de cabeceira*, baseia-se na vida e obra de uma escritora cortesã japonesa do século X (Nagiko Kiyohara no Motosuke Sei Shonagon), ao retratar os rituais da caligrafia no corpo humano - trata da união do sexo com a palavra.” (GARCIA, Wilton. *Escritura fílmica de O livro de Cabeceira*, 2002. São Paulo, p.2)

SOS, de Augusto de Campos (2000) (fonte: <http://poesiameiofio.blogspot.com/2011/11/sos-augusto-de-campos.html>)

O espaço exploratório da página, em Augusto de Campos, acessa os princípios concretistas de funcionar como **agente** estruturante da poesia. Segundo Certeau (1990), um lugar se define pelas “relações de coexistência” e pela “configuração instantânea de posições”.⁴³ A ordenação linguística aparece em muito de seus poemas como montagens e a leitura e a percepção dos poemas acontecem de forma relacional, não linear, mas *simultânea*. O acontecimento da poesia aparece enquanto ato performático, como, por exemplo em “SOS” (2000) e “Poema Bomba”⁴⁴ presente no CD *Poesia é risco* (1995).

Outro poema performático desta mesma época é “Rosa para Gertrude”⁴⁵ (1988) que utiliza-se da disposição de espiral para conduzir um efeito hipnótico que lança o leitor para o centro do poema e se depara com sua própria ausência. É o que acontece também em “SOS”. Ambos são poemas que por sua ordenação representam uma dinâmica de movimentação que retira o leitor de sua imobilidade e faz com que ele se mova na espacialidade do poema para acompanhar seus movimentos de leitura a partir do movimento físico requerido ao momento da leitura. O movimento ocorre tanto no poema quando na experiencição dele.

O caráter hipnotizante da disposição de espiral faz com que o leitor mergulhe na experiência em espiral até o centro do poema. Em “SOS” de Augusto de Campos, o “eu” em várias línguas assume um lugar não de eu-lírico, mas de um eu – objeto do próprio poema e do próprio pedido de socorro. O leitor funde-se no espiral caindo no buraco negro do meio onde reduz-se a própria individualidade. O poema assume uma subjetividade e um caráter mais “down” pela cor de fundo negra. Segundo Aguilar (2017)⁴⁶:

O eu não pode ver-se vendo-se, nunca pode adquirir essa transparência absoluta: a opacidade impõe-se em seu caminho pela aparição do trompe-l’œil ou, como em “Anticéu”, porque o que está escondido é, além de tudo, absurdo. No entanto, a saída não está fora do poema, mas sim dentro do poema mesmo, já que no ato de tocar o contato visual anula-se e acontece um novo tipo de relação: uma relação de “mergulho”, para dizê-lo com uma das palavras do

⁴³ CERTEAU, 1990, p. 173, op. cit. AGUILAR, 2005, p. 272

⁴⁴ Disponível na plataforma digital no site: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>

⁴⁵ Disponível na plataforma digital no site: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>

⁴⁶ Artigo de Gonzalo Aguilar (2017) publicado na **Revista CIRCULADÔ** – Ano V – Nº 7 – dezembro 2017 Risco Editorial. São Paulo – Poiesis / Casa das Rosas.

poema. Do “falso brilho” a “brancas no branco brilham”, as palavras de Augusto de Campos deixam uma marca. Cada uma tem peso, materialidade, forma, ressonância, luz. Ao mesmo tempo, cada uma é oca e o sentido fulgurante que assumem não provém de si mesmas, mas da combinação em que entram uma vez impressas no papel. O homem prossegue, mas agora branco sobre o preto. (Revista CIRCULADÔ – Ano V – Nº 7 – dezembro 2017 Risco Editorial, São Paulo – Poiesis / Casa das Rosas)

Os sentidos em trânsitos proporcionados pela relação do discurso com seus atravessamentos proporciona uma pluralidade de começos. A forma de escritura é potencializadora desse movimento de simultaneidade das relações, “[...] o poema em seu conjunto pode ser lido como a luta – no cenário da página – entre a ação direta e restrita, entre a busca de um fora-do-texto e o redobro às suas potencialidades imanentes” como afirma Aguilar (2005).

As escritas poéticas do corpo e da poesia dialogam na capacidade de organização poética de **comunicar, acionar e agir** na materialização das suas escritas em determinadas situações. Os significados das ações se transformam a cada situação e permitem o movimento de leituras que acompanhem espaços e tempos em que são acessadas em seu acontecimento. Os aspectos relacionais da poesia faz com que cada acontecimento de *ser poesia* seja um ato performático.

Considerações em trânsito para um possível recomeço

Nesta trajetória feita através de revisões bibliográficas e análises de artistas da dança e da poesia escrita, embasando-nos nestas fundamentações pudemos traçar caminhos que levaram-nos a encruzilhada previsível do início e que se finda (ou recomeça) no encontro da dança performática e da poesia concreta como um abraço entre duas artes que dançam segundo a música da vida. O recurso em comum encontrado para avizinharmos as duas formas de fazer poesia foi a *espacialidade*.

Ao traçarmos caminhos para encontrarmos as semelhanças entre as duas formas de escrita, precisamos entender os corpos (palavra e humano-físico) como *poéticos* capazes de estruturar fios de significações através dos recursos escolhidos para a grafia. Para tal, fizemos uma caminhada na história da época do modernismo para entendermos onde estavam os corpos que atuavam nesta época de inovações.

Na primeira seção fizemos um apanhado histórico do modernismo brasileiro até o lançamento dos corpos-performáticos dos Tropicalistas, para fundamentação utilizamos do livro *Poesia Concreta Brasileira – As vanguardas na encruzilhada modernista* do autor Gonzalo Aguilar (2005). Na segunda seção adentramo-nos no corpo performático a partir da perspectiva de Jussara Setenta (2008) em seu livro *O fazer dizer do corpo: dança e performatividade*. Na terceira e última seção retomamos Aguilar (2005) e relacionamos a poesia concreta e o fazer performático com o auxílio do olhar de Candice Didonet (2012) em sua dissertação *Escritas do corpo palavras-ações*. Com isso, dialogamos as duas corporeidades de fazer poesia e a compreendemos como um ato performático.

Referências

AUSTIN, J. **Quando o dizer é fazer – palavras e ação**. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. / Porto Alegre: Artes Médicas: 1990, p.136.

AGUILAR, G. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista**. Trad.: Regina Aida Crespo e Rodolfo Mata. São Paulo: EDUSP. 2005, p.404

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H.; 1958. **Plano piloto para poesia concreta**. In Noigandres 4, São Paulo, edição dos autores.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**, 1955. Primeira versão. Disponível em: <https://philarchive.org/archive/DIATAT>.

BARTHES, R. **Aula**, 1977. 13ª edição, tradução de Leyla Perrone-Moises. Editora CULTRIX.

CAMPOS, A. **Poesia concreta: um manifesto**. Disponível em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm>; originalmente publicado na revista Ad-arquitetura e Decoração, São Paulo, nov/dez de 1956, nº 20

DIDONET, C. **Escrita do corpo palavras-ações**, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/8651357/Escritas_do_corpo_palavras_a%C3%A7%C3%B5es

GARCIA, W. **Escritura fílmica de O livro de cabeceira**, 2003. Galáxia, n: 5ª, edição de abril.

LEPECKI, A. **9 variações sobre coisas e performances**, 2012. Revista URDIMENTO, nº 19, tradução de Sandra Meyer.

Revista CIRCULADÔ – Ano V – Nº 7 – dezembro 2017 Risco Editorial. São Paulo – Poiesis / Casa das Rosas.

SETENTA, J. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**, 2008

Poemas-imagens

Cubagrama (1960), de **Augusto de Campos** (fonte: <https://ditirambospoesia.wordpress.com/2017/12/10/cubagrama-augusto-de-campos-1960/>)

Desumano (2004), de **Augusto de Campos** (fonte: <https://arteref.com/exposicoes/rever-a-maior-individual-ja-realizada-no-sesc-pompeia/>)

Haddad ou nada (2018), de **Augusto de Campos** (fonte: <https://www.obrasilfelizdenovo.com/haddad-ou-nada-leia-poema-inedito-de-augusto-de-campos/>)

SOS, de **Augusto de Campos** (2000) (fonte: <http://poesiameiofio.blogspot.com/2011/11/sos-augusto-de-campos.html>)

Tensão (1956), de **Augusto de Campos** (fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/tensao.html>)

Representações gráficas do movimento no espaço da página de **Siegfried Giedion** (fonte: *Mechanization Takes Command (A contribution to Anonymous History)* apud. AGUILAR (2005).